EL ARTE EN ESPAÑA.

© Biblioteca Nacional de España

HEMEROTECA NACIONAL

© Biblioteca Nacional de España

TOMO SEGUNDO.

EL ARTE EN ESPAÑA.

REVISTA QUINCENAL

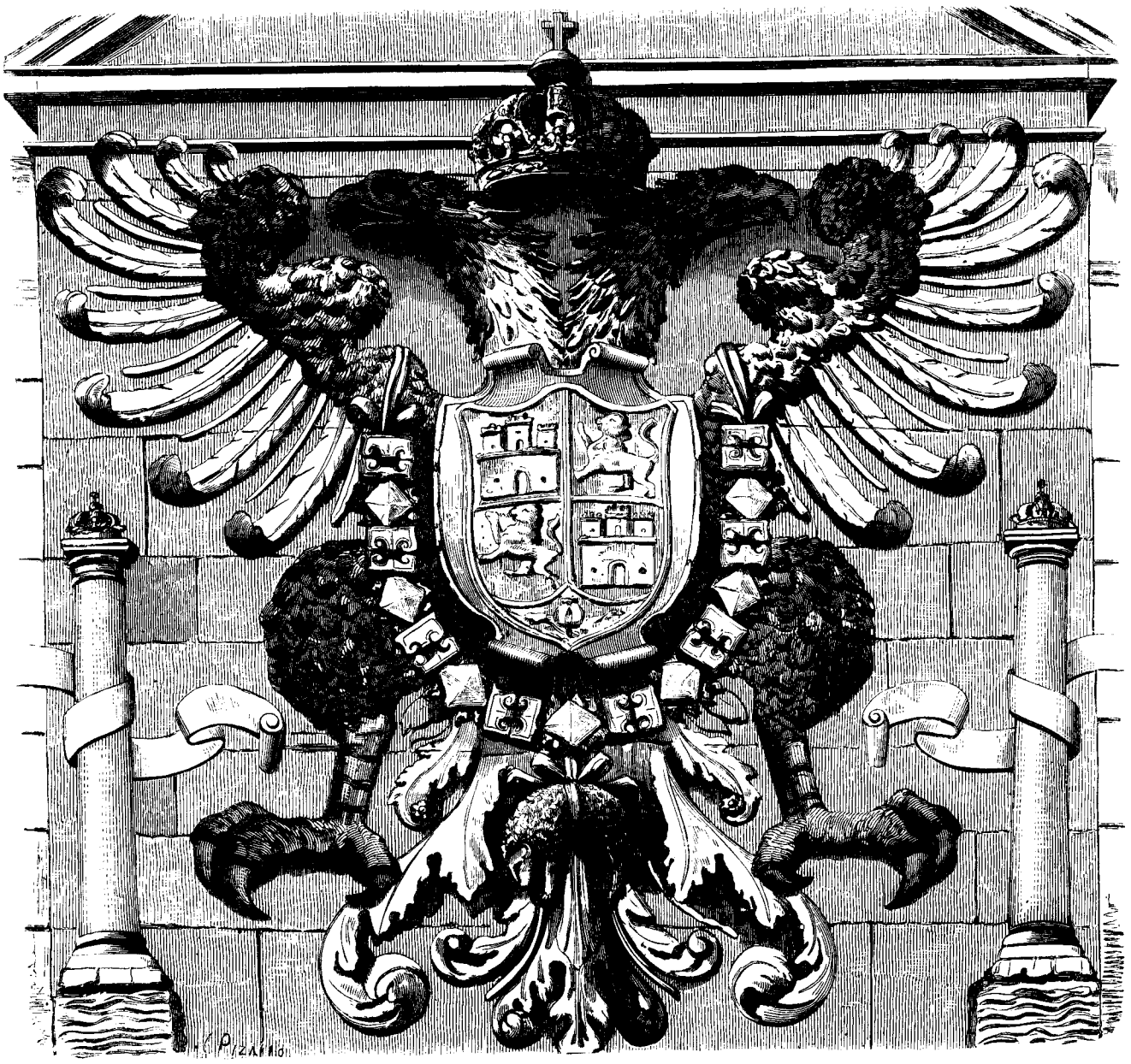
de las ARTES del DIBUJO.

MADRID.

Imprenta de M. Galiano.

1863.

© Biblioteca Nacional de España



ARMAS DE TOLEDO,
ESCULPIDAS SOBRE LA PUERTA NUEVA DE VISAGRA,
ATRIBUIDAS A BERRUGUETE.

© Biblioteca Nacional de España

D. ALONSO BERRUGUETE GONZALEZ.

IV.

Cuida muy especialmente D. Juan Agustin Cean Bermudez, en su *Diccionario de artistas españoles*, tantas veces citado, por cuantos se ocupan de las artes en España, de consignar cuáles son las obras que equivocadamente atribuyó á Berruguete el erudito D. Antonio Ponz; pero no conocia el buen biógrafo que, al corregir los errores en que, con el mejor deseo habia incurrido el sábio é intransigente viajero, caia él en los mismos, por la razon sencilla de juzgar con igual criterio que Ponz las obras y época de nuestro artista. Era cosa muy natural que chocara á un hombre tan práctico como Cean, el gran número de obras que se atribuian á Berruguete, y que su recto juicio se rebelase ante la posibilidad de admitir que fuesen todas de mano del artista: verdaderamente hubiera sido necesario que Berruguete hubiese trabajado un siglo entero sin descanso, para modelar, esculpir y tallar tanta estátua, tanto retablo, tanta sillería de coro, tantas puertas de iglesia y tantos muebles como se le atribuyen. Para desvanecer Cean los errores de Ponz, no se valió de otra cosa más que de los datos escritos é irrecusables que demostraban palpablemente quiénes fuéron los autores de las obras atribuidas por él á Berruguete; pero como no aplicaba más criterio que el dato escrito, resultaban los juicios naturalmente equivocados, en gran parte. Si, bien empapado del estilo y particular modo de hacer del célebre escultor, hubiese estudiado Cean todas las obras que, en Toledo solamente, se atribuyen por el vulgo á Berruguete, indudablemente no habria cargado sobre la conciencia de nuestro artista las detestables está-

© Biblioteca Nacional de España

tuas que en aquella ciudad se le achacan. Cuando de tales investigaciones se trata, conviene mucho elevarse un poco en busca de las causas que motiven tan equivocados juicios para que, con la razon por guia, se pueda esclarecer la verdad.

Siempre que aparece un nuevo estilo, y se enseñorea por completo de un arte cualquiera, y este movimiento del arte acontece en época de alguna ilustracion, lleva unido á sí el nombre del artista que le motivó, ó que en él tuvo mayor parte. El nombre de este artista, más fácil de retener en la memoria del vulgo, que la historia y condiciones del movimiento artístico á que va unido, llega á simbolizar el estilo mismo, y no ya por el vulgo, sino por personas algun tanto ilustradas, se atribuye al artista cuanto á su estilo pertenece. No hay obra del género conocido bajo el nombre *churrigueresco*, que no se atribuya á Churriguera, cuando, en honor de la verdad, D. José de Churriguera, fué el menos *churrigueresco* de los *Churrigueras*. Todo cuadro de la escuela sevillana, desde mediados del siglo XVI, que represente á la Santísima Vírgen, ha de ser de Murillo. Cualquier santo pintado con gran fuerza de claro oscuro, ha de atribuirse á Rivera. Todo fraile cartujo ha de ser de Zurbaran, y no puede encontrarse retrato alguno de Felipe IV y de Cárlos II, que no sea de Velazquez ó de Carreño. Y esto no ya por el vulgo, sino por personas que quieren pasar por inteligentes. Muchos ejemplos de este tenor pudiéramos citar aún circunscribiéndonos al arte español, pero estos errores, que lo son indudablemente, no dejan de demostrar cierta ilustracion, porque siempre indican por lo menos el conocimiento del estilo á que perteneció ó dió nombre el artista.

Introductor en España BERRUGUETE del renacimiento italiano en la escultura, y artista de gran fama, conquistada á fuerza de muchas y muy buenas obras, nada más natural que el vulgo, al ver una estátua del renacimiento al lado de otra gótica, cuyo estilo conoce mucho menos, por mil razones que no es del caso explicar aquí, atribuya aquella al artista cuyo nombre ha oido mil veces pronunciar, y de quien ha visto otras obras que más se parecen á la estátua que clasifica que á la gótica que desconoce. Añádase á esto que la influencia del artista puede haber sido tal en su época, y sus lecciones pueden tambien haber sido tan aprovechadas por sus más aventajados discípulos, que sea difícil, aún para el más diestro, distinguir las obras del uno de las de los otros, y tendrémos que tanto el vulgo como los doctos, habrán contribuido grandemente á dilatar el número de las obras atribuidas al gran artista. Si Cean hubiese aplicado este criterio al estudio de las obras de BERRUGUETE, no se habria contentado únicamente con deshacer los errores de Ponz, sino que hubiera ido más allá y no hubiera él mismo incurrido en otros, llevado de la tradicion exclusivamente, porque nadie puede desconocer en tan docto varon, la mejor buena fe y más acendrado amor al estudio.

Cumplia BERRUGUETE el contrato estipulado con el abad del convento de San Benito el Real de Valladolid, y hacia al mismo tiempo otras obras no menos importantes para

© Biblioteca Nacional de España

algunas villas de Castilla, y hasta para aquella misma ciudad. En el año de 1529, hallándose en Madrid nuestro artista, convino, por escritura pública otorgada en 3 de Noviembre de dicho año, en hacer el retablo de la capilla mayor del colegio que fundaba en Salamanca el arzobispo de Toledo D. Alonso Fonseca, y en este contrato, lo mismo que en el de Valladolid, se obligaba Berruguete á ejecutar por su propia mano las pinturas y los extremos de las estátuas que contuviera el retablo. El cardenal Fonseca, más espléndido que el abad de San Benito, comenzó dando á Berruguete seiscientos ducados de oro á buena cuenta, y el artista más agradecido al cardenal de Toledo que al abad de Valladolid, hizo en Salamanca una obra indudablemente muy superior á la de San Benito.

Terminado ya por aquellos mismos años el célebre colegio de San Gregorio, que construyó en Valladolid el arquitecto Macías, — no menos infortunado que su omónimo el poeta, por haberse degollado con una navaja en 1490, antes de terminar la suntuosa fábrica que construia,—esculpió en mármol el sepulcro del fundador D. Fray Alonso de Búrgos, obispo de Palencia, conde de Pernia, cuya obra estuvo colocada en el centro de la capilla, hasta que Valladolid fué ocupada por los franceses en la guerra de nuestra gloriosa independencia. Durante la estancia de los invasores en Valladolid, levantaron el sepulcro y le trasladaron á Francia, donde se encuentra, sin que sepamos el sitio que ocupa, conquistando quizá gran fama á algun artista italiano ó francés. Hé aquí cómo describe este sepulcro D. Juan Agustin Cean Bermudez. *Es una urna de mármol blanco sobre un zócalo de jaspe, encima está echada la figura del obispo: alrededor cuatro medallas que contienen las virtudes cardinales, y otras cuatro figuras de la Virgen, Santo Domingo, San Gregorio y San Pedro mártir. Sostienen la urna cuatro esfinges en los cuatro ángulos, y en una barandilla que la rodea hay graciosas labores de figuras, de niños y de los demás adornos que solia el autor poner en estas obras: executado todo con prolijidad.*

Esta descripcion copió Cean de Ponz, y le faltó añadir las siguientes frases, que no deben pasarse en silencio por ser de un hombre tan poco afecto al estilo de Berruguete: *todo de bellísimas y grandiosas formas, de juiciosas y verdaderas espresiones, con gracia y correccion. Sobre la urna está echada la figura del obispo, representado difunto, de igual ó mayor mérito en el arte, que lo demás referido. Si la obra es de* Alonso Berruguete, *como se cree, superó sin duda en ella á cuantas hizo y conocemos: al pié de la estátua hay escrito:* OPERIBUS CREDITE, *sin otro letrero.*

No sólo es de sentir semejante acto de pillaje de parte de los franceses, por el grandísimo valor artístico que la obra de Berruguete deberá tener, si creemos los elogios tan singulares que de ella hacen hasta los menos afectos al estilo de nuestro castellano artista, sino porque la importancia histórica del personaje representado en el sepulcro, es de gran monta en el reinado de los reyes Católicos, por lo mucho que ayudó á la reina Isabel en el logro de su legítima sucesion á la corona de Castilla, y en el de su matrimonio con Fer-

© Biblioteca Nacional de España

nando. D. Fray Alonso de Búrgos, conde de Pernia, confesor de la reina Católica, obispo de Córdoba y luego de Palencia, hombre de inmensas riquezas, grande amigo de las artes, y fundador de varios establecimientos religiosos, era uno de los cuatro que más influencia ejercian en el ánimo de los reyes Católicos para la gobernacion del reino. Era conocido por el apodo de fray Mortero, por ser natural de Mortera, en la provincia de Búrgos, y á él es á quien se cita en aquellos versos que en tiempo de los reyes Católicos corrian en boca de los descontentos, y que dicen así :

Cárdenas y el cardenal
Y Chacon y fray Mortero
Traen la córte al retortero.

Este famosísimo prelado y hombre político, murió en Valladolid en 1499.

G. Cruzada Villaamil.

(Se continuará.)

© Biblioteca Nacional de España

ZARZA, lit.º

Lit.de J.DONON. Madrid.

Sn. SEBASTIAN.

Estátua del Retablo
del extinguido convento de Sn. Benito el Real de Valladolid.

Tallada por ALONSO BERRUGUETE.

EL ARTE EN ESPAÑA.

© Biblioteca Nacional de España

ALGUNAS CONSIDERACIONES

SOBRE LA ESTATUARIA, DURANTE LA MONARQUÍA VISIGODA.

II.

Probada ya en las reflexiones anteriormente expuestas [1] la existencia de la estatuaria durante la monarquía visigoda, y señaladas las fuentes tradicionales en que hubo aquella de inspirarse, cúmplenos ahora entrar en el exámen gráfico de las peregrinas reliquias que, habiendo logrado salvar la oscuridad de los tiempos, nos dan algun testimonio del carácter y de las condiciones de vida que el referido arte ostentaba. Y será tanto más interesante el indicado estudio, cuanto que no solamente podemos referirlo á un período determinado en la historia de la monarquía de Ataulfo, sino que poseyendo á dicha monumentos estatuarios que preceden sin duda al establecimiento de la misma, y siendo ya conocidos de los arqueólogos otros de igual naturaleza, debidos á los primeros dias de la reconquista inaugurada por Don Pelayo [2], nos será dado tener presentes los primeros, como premisas de inestimable precio, y fijar nuestras miradas en los segundos, como inevitables consecuencias de las vicisitudes y trasformaciones que experimenta el arte en el largo período que abraza desde la entrada de los bárbaros en la Península Ibérica hasta el gran desastre del Guadalete.

No nos detendrémos á considerar respecto del primer punto lo que son y represen-

---

[1] Véanse las páginas 157 y siguientes del tomo primero del *Arte en España*.

[2] *Monumentos arquitectónicos de España*, monografía de la *Cámara santa de la catedral de Oviedo*.

© Biblioteca Nacional de España

tan en la historia del arte los *Sepulcros cristianos* que ha empezado á ilustrar con buena crítica en esta misma *Revista* nuestro renombrado compañero D. Aureliano Fernandez Guerra [1]. La mera inspeccion de estos notabilísimos monumentos nos advierte, sin embargo, cuán poderosa y activa era en la España cristiana de los siglos v y vi la tradicion del arte gentílico y cómo iba modificándose y adulterándose la belleza de sus formas en medio de la decadencia del mundo latino, merced á las nuevas ideas que se habian levantado sobre las ruinas del paganismo y á los varios y contradictorios elementos que habian venido á conturbar aquella civilizacion, tomando asiento en el centro mismo de Europa. Las grandes máximas de arte recibidas de la cultura helénica y practicadas no con entera fortuna por los estatuarios de Roma; aquellas formas, severas y graciosas á un tiempo, de que hallamos insigne ejemplo en los majestuosos *Relieves del Parthenon* y en la nunca bien elogiada *Venus victrix*, y que pretendieron en vano hacer suyas bajo los auspicios de Augusto los ingenios del Tíber, olvidadas y desfiguradas primero en los *colegios* y *ergasterios* de artistas, artífices y artesanos del Imperio [2], adulteradas y tenidas despues en poco por los estatuarios cristianos, que empezaron á representar las piadosas tradiciones bíblicas y evangélicas, peregrinaban sin embargo en las regiones occidentales; y fiando su existencia en una ejecucion, más rutinaria que racional y deliberada, se reflejaban de tal manera en los expresados *sepulcros*, cuyo valor arqueológico sube de punto á luz de estas consideraciones.

Pero ya lo hemos apuntado: ni los SEPULCROS que ha empezado á estudiar nuestro citado amigo, dos de los cuales figurarán muy luego en el *Gabinete arqueológico* de la Real Academia de la Historia; ni el no ménos precioso sarcófago de la misma edad que posee entre sus antigüedades la Academia de Buenas letras de Barcelona; ni la graciosa tumba del niño Itacio, existente en la antiquísima capilla del Rey Casto de la catedral de Oviedo [3], son felizmente los únicos monumentos en que nos es dado estudiar el carácter de la estatuaria, que precede á la época visigoda, sirviéndonos como de preliminar al exámen de los documentos artísticos de esta edad, trasmitidos por dicha á nuestros dias. Sin que podamos no obstante presentar largo catálogo de este linaje de monumentos, ya porque han sido en general desdeñados por nuestros anticuarios, cuyas miradas se fijaron solamente en la Era de Augusto, ya porque careciéndose todavía, con mengua de la actual cultura, de un *Museo nacional de Antigüedades*, pere-

---

[1] Véase la página 169 del tomo I.

[2] No es indiferente saber, para juzgar con acierto sobre las causas que precipitaron la decadencia de las artes, que eran comprendidos entre los esclavos que las practicaban en dichos colegios, los arquitectos, pintores, escultores, estatuarios, artífices, etc. (*Cód. Theod.*, lib. XIX, tít. IV, ley II.)

[3] Hemos procurado describir este singular monumento, al estudiar en la *Monografía de la Cámara santa* de dicha Catedral, los vestigios del primitivo templo ovetense. (*Monumentos arquitectónicos de España.*)

© Biblioteca Nacional de España

cen desdichadamente la mayor parte de estos objetos, cuando salen á luz de las entrañas de la tierra; lícito nos será empezar el ya indicado estudio gráfico por algunos de esos fragmentos que, siendo todavía desconocidos en el mundo arqueológico, pertenecen á una de las ciudades más renombradas de la Bética, cuya celebridad aumentaron insignes poetas sevillanos de los siglos XVI y XVII, y cuya grandeza da á conocer, por medio de estudios artístico-científicos, un celoso y entendido profesor de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla [1].

I.

FRAGMENTOS DE BAJO-RELIEVES DE ITÁLICA.

Las estátuas, ánforas, lápidas y otros objetos arqueológicos, extraidos de las ruinas de Itálica en las excavaciones practicadas durante el último tercio del pasado siglo, á costa y bajo el cuidado del erudito conde del Águila y del ilustre cordobés D. Francisco de Bruna, objetos que constituyeron hasta la invasion francesa el escogido *Museo de Antigüedades* de la Academia Sevillana de Buenas Letras, y que fuéron en parte ilustrados con eruditas memorias por los anticuarios Gusseme, Santaella, Galvez, y otros individuos de la misma Academia, aumentados algun tanto con otros descubiertos en las excavaciones ensayadas por D. Ivo de la Cortina, han sido al cabo recogidos en el *Museo provincial de Bellas Artes* de Sevilla, donde si bien no se han ordenado y descrito como debieran, pueden hoy ser estudiados por los doctos. Cuéntanse entre estas antigüedades, con una pequeña *Estátua de Atlante*, sobre cuyos hombros asienta un globo, dos notables fragmentos de bajo-relieve, los cuales merecen en verdad detenido exámen, por lo que en la historia de las artes representan. Descrita y juzgada ya la indicada *Estátua de Atlante* en trabajo especial, remitido por el profesor de la Escuela de Bellas artes arriba citado al Instituto arqueológico de Roma, nos limitarémos pues á los dos indicados fragmentos.

I.

Pertenecen á distintas épocas. Representa el primero dos mílites, colocados en actitud de mútua defensa y completamente armados. Tienen cubiertas las cabezas de sencillas *galeas*, del todo conformes á las que llevaban los soldados *galeati* del Impe-

---

[1] La Real Academia de la Historia acaba de dar á la estampa una *Memoria arqueológico-descriptiva del Anfiteatro de Itálica, acompañada del plano y restauracion del mismo edificio, por el arquitecto D. Demetrio de los Rios, su individuo correspondiente, catedrático de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, sócio correspondiente del Instituto arqueológico de Roma.* En esta memoria se prueba que el Anfiteatro italicense era por sus dimensiones el tercero de cuantos se construyeron en Europa, excediéndole sólo *El Coliseo* y el de *Capua*.

© Biblioteca Nacional de España

rio, segun vemos en las columnas y arcos de triunfo; viste el uno loriga encadenada (*lorica catenata*), muy semejante á las cotas de malla de los siglos medios, y lleva el otro *lorica laminata,* dispuesta á la manera de las escamadas (*squamatæ*), que adoptaban despues los pueblos bárbaros y eran generalmente empleadas por los visigodos, cuando el sabio metropolitano de Sevilla escribe su obra inmortal de las *Etimologias*. Ambos defienden los muslos con cierta manera de tejido, análogo al de las lorigas, tejido que parece anunciarnos las *jacerinas*, adoptadas algunas centurias despues por los guerreros de toda Europa; y ambos cubren las tibias desde el tobillo hasta un poco más arriba de la rótula con bien proporcionadas *ocreas,* pieza defensiva que prestaba nombre especial á los soldados que la usaban en ambas piernas, distinguiéndose con el de *ocreati*.

Completan el armamento de estos mílites largos escudos, que como alguna de las piezas de su armadura, ya indicadas, no pueden menos de llamar la atencion del arqueólogo. Eran los que en general llevaban los infantes romanos oblongos y cortados en cuadro á uno y otro extremo; tenian un reborde de metal que les servia de defensa, y

ostentaban en el exterior diversas figuras ó signos simbólicos que denotaban las distintas legiones á que los *scutati* pertenecian: los escudos que embrazan los soldados del relieve que estudiamos, aunque son como va indicado entrelargos, léjos de aparecer terminados en ángulo recto á entrambas extremidades, ensanchan en la parte superior notablemente, cerrándose en la inferior, á la manera de las tarjas de los siglos medios; y si bien se hallan circuidos por el reborde ó *bloca* indicada, en vez de los signos ó figuras que ostentaban los *legionarios*, muéstranse divididos de arriba abajo en dos zonas, presentando en el centro el *umbo* de los *clypei umbiculati;* todo lo cual

© Biblioteca Nacional de España

les comunica no poca novedad en el estudio de este linaje de monumentos [1]. Uno de los expresados mílites empuña el *gladius hispanus* ó *celtibericus*, adoptado en general por los romanos desde los tiempos de Aníbal [2]: la forma y dimensiones de dicho *gladius* recuerdan fácilmente los descubiertos en Pompeya y Herculano, por lo cual ninguna observacion particular nos sugieren.

De esta sencilla descripcion se deduce que al esculpirse este bajo-relieve, no se guardaba ya, como en tiempos anteriores, el órden rigoroso de las clases militares, de que se componian las antiguas legiones romanas, reuniéndose por el contrario en un solo guerrero las armas defensivas que habian caracterizado á varios cuerpos del ejército, ya bajo la República, ya bajo el Imperio (*galeati, loricati, ocreati, scutati*); y esta observacion que no carece de importancia, por darnos á conocer que cuando el estatuario hizo la obra á que el fragmento pertenece, habia caducado la antigua disciplina, merced á los nuevos elementos que conturbaban la civilizacion que lleva el nombre de romana, nos abre el camino para fijar nuestra opinion respecto de la época en que hubo de producirse el bajo-relieve. Ni debe perderse de vista en esta investigacion la forma singular de los escudos, donde parecen haberse consociado de una manera irregular los elementos especiales de los *clypei* y de los *scuta*, manifestando que, ó una mano bárbara ó un cambio extraño, como el que parecen revelar las palabras de San Isidoro, al clasificar los indicados *clipeos* [3], habia podido sólo confundir lo que el arte de la guerra, el gusto y las costumbres tenian cuidadosamente separado. Todo nos induce, bajo esta importante relacion, á dar por sentado que en la época á que el monumento que analizamos se refiere, habian decaido ya la pureza y sencillez de las indicadas costumbres romanas; y en este supuesto, dado el conocimiento de los hechos históricos que precipitan la decadencia y ruina del Imperio, no andariamos desacertados colocando la obra en cuestion mediado el siglo v de la Iglesia.

Contribuye á que formemos este juicio el exámen artístico de las dos figuras ya descritas. Bien proporcionadas todavía, ofrecen estas en su conjunto el sello de aquel arte que tantas maravillas habia creado, aún siendo imitador, no desprovistas de cierta elegancia en su movimiento, y expresando con harta adecuidad el pensamiento del artista. Aunadas para su mútua defensa, muestran llenar en su actitud plenamente el

---

[1] Es digno de notarse que al dar razon San Isidoro de los escudos, que comprende bajo el título de *Clypeis*, observa: *Clypei autem peditum est, scutum equitum* (Lib. XVIII, cap. XII). En los relieves de los arcos de triunfo y en la Columna Trajana y otros muchos monumentos de la antigüedad, hallamos lo contrario. San Isidoro no podia sin embargo equivocarse tan fácilmente, al establecer esta diferencia, lo cual algo significa y vale respecto de lo que en su tiempo sucedia.

[2] Polibio, lib. VI, cap. XXXII; Floro, lib. II, cap. VII y IX.

[3] Véase la nota anterior, relativa á este punto.

© Biblioteca Nacional de España

indicado objeto. Es el mal estado de su conservacion, no pequeño obstáculo, respecto de las observaciones relativas á sus *detalles;* y sin embargo, aunque advertimos desde luego que no era la ejecucion peregrina al estatuario, porque la ejecucion es lo último que desaparece siempre, al decaer cualquiera de las artes, inclusas las que tienen por instrumento la palabra, lícito es observar que se ha alterado ya notablemente la sencilla severidad de las líneas, perdiendo por tanto las formas su majestad y grandeza, y descubriéndose sin esfuerzo aquella lucha, tan empeñada como estéril, en que aparece el arte, anheloso de conservar las máximas que le dieron vida, é impotente ya para resistir las nuevas ideas y los elementos que lo adulteran y desfiguran. Y no deja por cierto de reflejarse esta situacion singular en la misma ejecucion artística: la mano del estatuario ha pretendido ser fiel á la tradicion que le domina: en este loable empeño ha logrado vencer no pocas dificultades y aún comunicar cierta gracia á los pormenores de su bajo-relieve; pero no le ha sido dado sin embargo despojarlos de cierta rudeza, ni menos prestarles aquella delicadeza del sentimiento, cuya falta es infalible síntoma de próxima é inevitable postracion en la historia de las manifestaciones del ingenio humano.

Bajo el aspecto de las costumbres, lo mismo que bajo sus relaciones artísticas, es el bajo-relieve de Itálica un monumento de decadencia, probando en ambos conceptos que la *estatuaria*, así como las letras, si caminaba indefectiblemente á su completa trasformacion, se alimentaba no obstante con los recuerdos de otros dias; ley superior que dominaba igualmente cuantos elementos de cultura se trasmiten á la edad media. Reconocidas estas notables condiciones, pasemos ya al exámen del segundo fragmento de bajo-relieve arriba mencionado.

II.

Repetidamente hemos asentado, con la autoridad irrefragrable de los concilios toledanos y del Fuero Juzgo [1], que sobrevivió á la tercera de aquellas nacionales asambleas el *paganismo*, vencido siglos antes en todas esferas por la doctrina evangélica, debiéndose tan singular fenómeno al espíritu de exclusivismo é intolerancia que se despierta en el clero español desde el momento en que obtiene Leandro de Sevilla la conversion de los visigodos, merced á su piedad y á su ciencia. Probado hemos tambien con testimonios no menos fehacientes, que se propaga á la edad de los concilios la *esclavitud* del antiguo mundo, conservándose bajo la autoridad de los reyes visigodos los *colegios* de artistas, artífices y artesanos, entre quienes se contaban, cual va notado, los arquitectos, los pintores y estatuarios, que bajo una direccion superior y correspondiente á la majestad del trono y á la riqueza de los magnates, se ejercitaron du-

[1] *Historia crítica de la Literatura española*, Primera Parte, tom. I.

© Biblioteca Nacional de España

rante aquella monarquía, abjurado ya el arrianismo, en el cultivo de las artes [1]. El fragmento de bajo-relieve que ahora estudiamos, revelándonos el largo camino que llevaban estas hecho en su decadencia, nos pone de manifiesto aquella singular situacion; pues que representando una escena religiosa, se halla esta en nuestro sentir, muy léjos del catolicismo, y muestra por el contrario que sólo podia ser inspirada por el espíritu de la gentilidad, trasmitido desdichadamente hasta las sangrientas jornadas de Guadalete.

En él descubrimos efectivamente un grupo formado por dos figuras humanas y un cordero, que parece ser conducido al ara del sacrificio. Tal vez, aguzando el ingenio, podria sospecharse que hubo de interpretar el bíblico sacrificio de Isaac, entrando de esta suerte á formar parte de las representaciones, adoptadas ya por el cristianismo. Mas reparando no solamente en la actitud del sacrificador, que arrastra con violencia la inofensiva víctima, sino tambien en que se ofrece aquel en su mayor parte desnudo, circunstancia que no podia verificarse bajo ningun supuesto en el patriarca Abraham, es fuerza desechar como infundada dicha sospecha, buscando su explicacion allí donde la historia nos presta alguna luz, hermanando las manifestaciones de la varia cultura, que se desarrolló á la sombra del trono visigodo. El grupo, representado en el bajo-relieve referido, nos da pues la idea de un sacrificio pagano; pero no ya de un sacrificio celebrado con la antigua pompa que dieron á este linaje de ceremonias los flamines y sacerdotes de la gentilidad, coronando las víctimas y conduciéndolas al ara al concertado son de apacibles instrumentos y de los cantos de los *spondales;* sino

[1] *El Arte latino-bizantino en España.* cap. VI, páginas 126 y 127.

© Biblioteca Nacional de España

de un sacrificio verificado por una grey pobre, desheredada y ya tal vez duramente perseguida, á cuyos sacerdotes, si tal podian apellidarse, alcanzaba la misma suerte.

Son las dos figuras, de que el grupo se compone, dignas en consecuencia de maduro exámen: más alta la de la derecha, que representa en nuestro concepto al sacrificador, ase por la cabeza al indicado cordero con ambas manos, llevándole hácia el ara. Desnuda, cual va insinuado, presenta al descubierto pecho y brazos, ofreciendo en las líneas generales cierta grandiosidad que muestra desde luego la tradicion del arte clásico: la cabeza que aparece de perfil, en direccion al lugar donde ha de ser ofrecida la víctima, aunque un tanto mutilada, da á conocer facciones rudas, sino groseras, recordando las antiguas representaciones celtibéricas que hallamos en las monedas de aquella edad primitiva, en lo ensortijado del cabello, y manifestando que este sacerdote no se filiaba entre la nobleza, porque ló llevaba cortado. La segunda figura produce en nosotros el mismo convencimiento: vistiendo la vulgar túnica ó *colubium,* cae este á entrambos costados en pliegues monótonos y casi iguales, adhiriéndose á las caderas por un *cingulum* harto grosero, y descendiendo despues hasta ocultarse tras el cordero, que ayuda á conducir al ara este personaje, siendo acaso el que ofrendaba la víctima. Su cabeza, desproporcionada por extremo, se halla poblada como la ya descrita, de crespo y ensortijado cabello, harto recortado, descubriendo así la condicion social á que pertenecia. La mala proporcion de las partes con el todo, la rudeza y grosería de las formas, la pobreza y desaliño de los trajes, la disposicion y naturaleza del cabello en ambas figuras..., todo prueba, constituyendo singular y extraordinario conjunto, que este bajo-relieve pertenece á un arte ya degenerado, cuya práctica se trasmitia rutinariamente entre las clases más humildes de la sociedad, interpretando aquella dolorosa situacion en que se vieron durante la monarquía visigoda los descendientes de los arquitectos, pintores y estatuarios del Imperio, condenados á vivir en los *ergástulos* y *ergasterios* bajo el peso de la esclavitud, que recrudece en ellos la *idolatría,* separándolos con hondo abismo de sus señores. Superior no obstante el desnudo al plegado de los paños, nos advierte que la tradicion del grande arte, imitado por los romanos, conservaba, aún dadas aquellas desfavorables circunstancias, no poca fuerza y energía, dejándonos al propio tiempo entrever que en más libres esferas y bajo la proteccion del trono, y la más eficaz todavía de la Iglesia, debia producir no despreciables frutos.

En las regiones de la Bética y en la misma ciudad, donde habian «rodado las cunas de oro y de marfil» de los Césares que dió España al Imperio romano, hallamos pues, entre otros testimonios no menos fehacientes, dos monumentos que perteneciendo á muy diversas épocas, señalan el itinerario hecho en su decadencia por el arte de la *estatuaria*, bajo uno de los más interesantes aspectos en que puede esta ser considerada. Ambos son fruto del arte gentílico: el primero, aunque obra ya de decadencia, más cercano á las fuentes de la tradicion, muestra que es debido á una situacion libre,

© Biblioteca Nacional de España

representando tal ó cual hecho heróico de los antiguos anales de la Iberia: el segundo, parto doloroso y difícil de una situacion aflictiva, aunque lleva en sí grabado el estigma de aquella misma tradicion artística, viene á ratificar con lo peregrino de su representacion y de sus formas, el triste juicio que formamos al estudiar el estado de las personas bajo el imperio visigodo, aún operada la conversion de Recaredo; pues que el monumento de que tratamos, es sin duda posterior al III y al IV de los Concilios toledanos.

Procuremos, hechas estas indicaciones, investigar lo que era el arte de la *estatuaria*, al ser cultivado por la raza hispano-latina, de cuyo seno habia salido aquel episcopado sábio y virtuoso que dió el triunfo á la doctrina católica por boca del gran Leandro de Sevilla. El exámen de algunos de estos monumentos nos dirá hasta qué punto eran verdaderas las palabras de Isidoro, pronunciadas al condenar en los cristianos el peligro de la prevaricacion idolátrica y oportunamente recordadas por nosotros [1].

II.

FRAGMENTOS DE ESTÁTUAS DEL CERRO DE LOS SANTOS.

Sobre una legua al Sur de Montealegre en la provincia de Albacete, se elevan en irregular ondulacion varias colinas, las cuales van á perderse en las llanuras inmediatas, rompiendo la línea general del horizonte. Álzase entre ellas casi á la mayor elevacion, pues sólo una la excede en altura, cierta especie de meseta de considerable extension, que describiendo una elipse en su forma total, ofrece desde luego claros vestigios de haber contenido en otro tiempo algun notable edificio. Al subir á ella, descúbrense en las vertientes gruesas gotas de plomo, y derramados por la cuesta en todo alrededor algunos sillares de fábrica ya descantillados y rotos; accidentes que parecen revelar que el indicado edificio fué destruido tal vez por un incendio, y en tiempos no muy lejanos sometido al rigor de indoctas é interesadas excavaciones. Ya en la expresada meseta, contémplanse, en verdad, los efectos de estos desconcertados trabajos, realizados una y otra vez por el interés particular, para formar calzadas en los terrenos inmédiatos con las ruinas de la construccion allí existente: sillares de regulares dimensiones y de perfecta labra, hacinados en gran número; montones de sillarejos, en los cuales se hallan acaso fragmentos de miembros arquitectónicos y cascos de vasijas de barro saguntino; algunas hiladas de fábrica todavía adheridas al pavimento y describiendo líneas rectas en análogos sentidos; trozos de mosáicos, formados de cubos de mármol durísimo, blanco y gris; y finalmente crecido número de cabezas, troncos y pedestales de está-

[1] *De festivitatibus martyrum, Officiis Ecclesiasticis;* pág. 463 del tom. I del ARTE EN ESPAÑA.

© Biblioteca Nacional de España

tuas derribados por el suelo, forman el peregrino espectáculo que se ofrece en la ya referida meseta, que lleva desde tiempo inmemorial el nombre de *Cerro de los Santos.* Espectáculo harto desagradable por cierto y no menos desconsolador para los amantes de las antigüedades patrias; pero del cual no tendríamos noticia alguna sin el ilustrado celo del jóven D. Juan de Dios Aguado y Alarcon, quien no sólo ha remitido los diseños con que procuramos ilustrar las presentes líneas, sino que pasando á esta capital, nos ha facilitado cuantas noticias topográficas habiamos menester, para formar concepto de lo que era y significaba el edificio ya destruido en el *Cerro de los Santos.*

La simple inspeccion de los fragmentos de estátuas que reproducimos, nos persuade de que el indicado edificio era un templo, y el carácter general de la misma escultura nos advierte que perteneció dicho templo á la edad que apellidamos visigoda. Pero ¿á qué género de templos se referia el levantado en el *Cerro de los Santos?* La respuesta no es, en nuestro concepto, difícil, teniendo presentes, al formularla, tres preciosos datos. 1.° El considerable número de estátuas descubiertas en el recinto que describen aún las líneas de sillares mencionadas arriba: 2.° El nombre tradicional que la colina ha conservado, tanto más digno de tomarse en cuenta, cuanto que las citadas estátuas no fuéron conocidas hasta 1860, en cuyos primeros meses se descubrieron: 3.° La clasificacion que hace el docto metropolitano de Sevilla de los templos católicos, existentes al escribir su libro inmortal de las *Etimologías.* San Isidoro dada razon de los *oratorios, monasterios, cenobios, lavatorios* (delubra) y *basílicas,* añadia: «Martyrium *locus martyrum (dicitur), eo quod in memoriam martyris sit constructum, vel quod sepulchra sanctorum ibi sint martyrum»* [1]. Recordando cuanto el mismo doctor de las Españas dijo respecto de las festividades de los mártires en su ya memorado libro *De los oficios eclesiásticos* [2], donde se lamenta de que el excesivo amor de aquellos tocaba en los límites de la idolatría, y no perdiendo de vista lo que despues sucede en órden á este punto, no tenemos por aventurada, y antes nos parece natural y legítima, la deduccion de que el templo erigido en el *Cerro de los Santos* era un *Martyrium,* enriquecido no solamente con los sepulcros de respetable número de mártires, sino tambien con sus estátuas.

Mas ¿quiénes eran estos mártires? ¿Cuándo ó cómo padecieron martirio? Entre las ruinas del templo, despedazadas tan sin consejo por los labradores de Montealegre, hubo de aparecer una inscripcion en caractéres latinos, pero de tan difícil lectura para los que lograron verla, que nada dedujeron de ella, condenándola acaso á ser destruida, por acusar su inexperiencia y su ignorancia. Inútiles han sido, en efecto, las diligencias practicadas hasta ahora por el entendido Sr. Aguado para descubrir su paradero: sólo nos ha podido asegurar que era la piedra en que la inscripcion se contenia,

---

[1] *Ethym.* lib. XV cap. IV.

[2] Véase la pág. 163 del t. I.

© Biblioteca Nacional de España

de gran tamaño, encerrando larga lectura; y esta indicacion, haciendo más sensible su pérdida, nos lleva á sospechar si seria aquella lápida la de la consagracion del *Martyrium*, constando en ella los nombres *de los Santos* que han dado celebridad al referido *Cerro*. La confirmacion es el del todo imposible, sin la piedra; por lo cual, hechas estas observaciones, nos parece oportuno fijar ya nuestras miradas en los fragmentos de las estátuas, estudio que ha de contribuir á comprobar cuanto dejamos expuesto.

I.

De las diez y ocho estátuas descubiertas en el *Cerro de los Santos*, sólo nos es dado examinar tres cabezas y cuatro grandes fragmentos, de que poseemos exacta reproduccion, debida como va referido, al jóven Sr. Aguado. Todas aquellas imágenes excedian del tamaño natural, siendo las más verdaderamente colosales, circunstancia que tiene efecto en las cabezas mencionadas. Son estas dos de mujer y una de hombre, tales como aparecen en la lámina que á las presentes reflexiones acompaña, y las primeras dignas en verdad de muy detenido exámen.

De formas un tanto desproporcionadas, bien que revelando el anhelo de respetar y conservar las tradiciones del arte clásico en el sentido que hemos ya reconocido, muéstranse ambas cabezas dolorosamente mutiladas en las narices, lo cual es parte no poqueña á desfigurarlas. Ostentan ambas característicos adornos de la edad visigoda, tales como los describe San Isidoro, al discernir en las *Etimologías*, *De ornamentis capitis fœminarum* [1]. Lleva la primera una elevada *mitra*, distintivo de las mujeres devotas y en toda ocasion perteneciente al arreo femenil, segun nos enseña el sábio maestro de Ildefonso; pero la *mitra visigoda* no era ya la primitiva oriental, ni menos la frigia ni aún la griega, de que nos dan ejemplos antiguos vasos, pinturas, estátuas y relieves. Semejante á los *pilei* de los libertos romanos, tales como alguna vez los hallamos en las medallas y monedas, ya de la República, ya del Imperio, ha tomado notable elevacion, ensanchándose en los extremos superiores hasta aparecer casi cuadrada, y recibiendo cierta manera de franja en la parte inferior, que se ciñe á las sienes. Así la contemplamós en la cabeza citada, cumpliéndose con entera exactitud las palabras de Isidoro: «Mitra (observaba) *est pileum, caput protegens, quale est ornamentum capitis devotarum. Sed pileum virorum est*, mitra *autem fœminarum.*» Adhiérese en la parte superior á la expresada *mitra* como una especie de manto ó velo, que descendiendo sobre las espaldas y los hombros, la cubren del todo en ambos lados, aumentando considerablemente la corpulencia de la precitada imágen, y aún infundiéndole cierto aire de recogimiento y de respeto. Por debajo de la *mitra* cae á uno y otro lado, formando

[1] Lib. XIX, cap. XXXI.

© Biblioteca Nacional de España

trenzas, el cabello que parece recogerse en la parte posterior, como nos manifiesta la segunda cabeza. No es fácil determinar si ornó el cuello y pecho de esta mitrada alguna de las preseas que constituian el rico aderezo de las matronas españolas durante la monarquía visigoda: la declaracion de San Isidoro, al expresar que era la mitra *ornamentum capitis devotarum*, nos induce á sospechar que nó, si bien en los fragmentos que luego examinarémos, no faltan algunas de las insinuadas joyas.

La segunda cabeza de mujer, de aspecto no menos grave y tal vez más severo, presenta dos de los ornamentos más usuales en la época á que nos vamos refiriendo. Ceñidas las sienes por espeso *reticulum*, del cual decia San Isidoro, que llevaba el expresado nombre porque recogia los cabellos, sujetándolos para que no se derramasen *(colligit comas, dictum ab eo quod retinet crines, ne effundantur* [1]), descienden estos en dos trenzas á cada lado hasta los hombros, ocultándose sobre la espalda. Cubre la cabeza cierta especie de toca que debia caer tambien sobre los hombros, envolviendo el seno, cual signo de honestidad, dándonos á conocer el uso del *amiculum* en la forma que el docto hermano de San Leandro lo menciona. Habia servido esta prenda del traje femenil entre los antiguos como de vituperio y deshonra á las matronas que olvidaban sus deberes *(hoc apud veteres matronæ in adulterio deprehensae induebantur, ut in tali amiculo, potius quam in stola polluerent pudicitiam):* purificado por el cristianismo, á cuyo recogimiento religioso contribuia, llegaba á ser en la España visigoda fiador de la honestidad *(nunc in Hispania signum honestatis* [2]), exornando á las vírgenes y aún empleándose en las imágenes de la Madre de Dios, segun despues notarémos, lo cual se trasmite de siglo en siglo á los tiempos modernos. Así, reuniéndose el *reticulum* y el *amiculum* en esta peregrina cabeza, y revelándose en ella, como en la mitrada ya descrita, las huellas de un arte que si no merecia título de *bárbaro*, parecia precipitarse en su decadencia, contribuye á ministrarnos clara idea de lo que era la estatuaria durante la monarquía de Ataulfo.

Ni es menos eficaz en el mismo sentido la tercera de las cabezas no destruidas en el *Cerro de los Santos*. Mutilada despiadadamente, cual las anteriores, vése del todo destocada, ofreciendo en varoniles rasgos la representacion de uno de aquellos venturosos soldados de Cristo, que hallaron culto en el *Martyrium* de Montealegre. El estado decadente del arte se manifiesta en este monumento tal vez con mayor ingenuidad que en los dos citados: la proporcion aparece más alterada; hay sin duda mayor nimiedad en la ejecucion de las partes que componen el rostro; y sin embargo, el conjunto guarda todavía un no sé qué de grandioso y noble, que nos fuerza desde luego á recordar las fuentes de que procede, advirtiéndonos al propio tiempo del estado de actualidad, en que

---

[1] *Ethym.* Lib. XIX, cap. XXXI, cit.

[2] Id. id. cap. XXVI, *Des palliis foeminarum.*

© Biblioteca Nacional de España

ni la magnificencia y fausto de los reyes visigodos, ni el creciente poderío de la Iglesia católica eran bastantes á conservar la pureza y majestad del arte greco-romano, que vivia sólo en la tradicion, cada dia más vaga é indeterminada; fenómeno que descubrimos de igual suerte y con idénticos caractéres en el estudio de las letras.

II.

El mismo interés excitan en nosotros bajo el aspecto del arte y de las costumbres, los cuatro fragmentos arriba mencionados. Casi todos pertenecen á estátuas de mujeres; mas no todos han logrado la dicha de ser igualmente respetados por sus descubridores. Dos nos ofrecen en efecto casi la totalidad de las estátuas á que pertenecieron, lo cual nos convida á fijar en ellas nuestras miradas por breves momentos: de las otras dos sólo conocemos la parte inferior, no menos digna de exámen.

Falta sólo la cabeza á la primera de dichas figuras. Pendiendo de su cuello doble *catenula*, la cual desciende sobre el pecho en la forma que anuncia el ilustre maestro del clero visigodo [1], cubre los hombros el anchuroso manto que era designado con nombre de *palla*, cayendo á uno y otro lado hasta los piés [2]; y sobre la *túnica* talar que los oculta casi enteramente, formando menudos pliegues, asienta cierta especie de *libitonario* ó *armelausa* [3], completando así este peregrino traje. Carece el indicado manto de las *fimbrias* que enriquecian á la sazon toda suerte de prendas indumentarias, si bien muestra en las puntas las *borlas* características de las capas femeniles, y aún sobre el hombro derecho aparece el vestigio de alguna preciosa *fibula* que oportunamente lo recogia y sujetaba. Unidas ambas manos sobre el pecho, sostienen cierta manera de *poculum*, donde tal vez se suponia recogida la sangre de la mártir, probando así que habia sido degollada. Las manos ostentan *anillos* ó *tumbagas*, lo cual unido al uso de la *catenula* ya referida, parece persuadirnos de que era esta efigie representacion de alguna matrona, perteneciente á las clases superiores de la sociedad, donde sólo podia sostenerse el fausto, de que la estátua examinada ofrece inequívoco testimonio. Asienta finalmente sobre un plinto, viéndose entrambos piés mutilados, circunstancia que nos impide el estudiar su *calceamentum*.

Carece la segunda estátua de piés y de cabeza, y sólo nos presenta desnudo el cuello, en que descubrimos, como en todo el resto, rasgos de virilidad, induciéndonos á

---

[1] *Catellae sunt catenulae colli invicem se comprehendentes in modum catenae, unde et apellatae.* (Etyhm. lib. XIX, cap. XXXI.)

[2] *Palla est quadratum pallium muliebris vestis, deductum usque ad vestigia.* (Id. id. cap. XXV.)

[3] *Libitonarium est colobium (tunica vulgaris) sine manicis. Armelausa vulgo vocata, quod ante et retro divisa atque aperta est.* (Id. id. cap. XXIII.)

© Biblioteca Nacional de España

creer que perteneció este importante fragmento á la imágen de un mártir. Vestia en efecto cierta especie de *túnica manicata* que se ajusta extremadamente á la parte inferior del cuello y á los brazos, bajando al descubierto y sin pliegue alguno sobre el pecho: llevaba esta singular estátua anchuroso *pallium*, que descendiendo desde la cabeza á los hombros y las espaldas, pasaba por debajo del brazo derecho á sostenerse en el antebrazo y mano izquierda, volviendo á caer en multitud de pliegues y boquillas, sin duda hasta el mismo plinto ó pavimento. En la mano diestra sostenia un vaso ó *patina*, signo acaso como el *poculum* de la anterior figura, del género de martirio, padecido por el personaje que representaba; y menos fastuoso que la precedente, parece advertirnos de que, ó no perteneció á la misma gerarquía social, ó siendo *imágen* de un varon, no hubo menester de las preseas que en la primera estátua descubrimos.

Los dos fragmentos restantes nos dan razon de que vestian los personajes, á quienes pertenecieron, *túnica talaris* y aún *palla*, ricamente plegados, cayendo sobre los piés, cuyos ornamentos no pueden con facilidad determinarse, por hallarse hoy desdichadamente mutilados. Mas si en la relacion indumentaria no nos ayuda á completar, como deseáramos, el estudio aquí ensayado, contribuyen en gran manera ambos fragmentos á ilustrar la cuestion artística, caracterizando, con los dos primeros, la estatuaria, tal como fué cultivada libremente por los cristianos, desde el memorable triunfo del catolicismo, obtenido en el tercer Concilio de Toledo. Enséñannos efectivamente estos monumentos que, si iban desapareciendo poco á poco las grandes máximas del arte, alterándose las proporciones, desnaturalizándose las líneas, y perdiéndose la verdadera idea de la belleza en el desnudo, principalmente en las manos que no pueden ser de traza más infeliz, se conservaba bajo el manto de la Iglesia con hondo respeto la tradicion manual, si es lícito apellidarla de este modo, fiándose en los pormenores de la ejecucion todo el éxito de la *estatuaria*. Pero la ejecucion era tambien amanerada y monótona, olvidada aquella discreta disposicion, que compartia con elegancia y sencilla soltura el plegado de túnicas, mantos y demás prendas del traje de uno y otro sexo, y encerrado el arte en una rutina de que sólo podía esperarse ya su postrera decadencia.

No otra cosa nos muestran las *estátuas del Cerro de los Santos*. De la España Central conviene que volvamos la vista á las regiones orientales de la Península, para reconocer si era allí consecuente la *estatuaria* con estas superiores condiciones de vida durante la monarquía visigoda; y un descubrimiento tan importante como inesperado, nos lleva á fijarlas en el antiguo castillo de Centellas, ó mejor diciendo, de *Sentellas*, asentado sobre erizados riscos, en los confines de los antiguos pueblos ausetanos y lacetanos, y objeto constante de varias y maravillosas tradiciones.

© Biblioteca Nacional de España

III.

ESTÁTUA DE SANTA MARÍA DE SENTELLAS.

Poco tiempo hacia que habia salido á luz pública nuestro ya citado ensayo histórico-crítico sobre *El arte latino-bizantino en España,* cuando nuestro amado amigo D. Benito Llanza, duque viudo de Solferino y conde de Centellas, cuya aficion á todo género de buenos estudios es generalmente aplaudida, nos hacia el singular obsequio de remitirnos copias fotográficas de una estátua, de largo tiempo abandonada en el expresado castillo y restituida nuevamente al culto por su piedad y su inteligencia. El ilustrado duque, advertido por el estudio de las coronas visigodas, descubiertas en Guarrazar, de las analogías que estas presentaban con la que ceñia las sienes de la estátua referida, y conocedor de la antigüedad del castillo de *Sentellas,* juzgaba ministrarnos nuevo y precioso dato para demostrar la tésis que habiamos contrapuesto á la ingeniosa teoría de M. de Lasteyrie, respecto de la existencia en España de un arte de legítima y conocida procedencia, durante la monarquía visigoda[1]. Pero este raro presente del duque de Solferino no sólo traia para nosotros una prueba más, en órden á la tésis indicada, sino que hermanándose con los documentos ya recogidos sobre la *estatuaria,* que á la dicha edad pertenece, nos abria el camino para asentar, con la seguridad apetecible en este linaje de investigaciones, que, así como en las esferas religiosas y literarias, se habia realizado la unidad respecto de las artes en todas las regiones de la España de Recaredo.

Asientan contestes los más autorizados historiadores de Cataluña, que fuéron edificados el pueblo y castillo de *Sentellas* por el rey Suinthila, Chintila, ó Cintilla en el segundo tercio del siglo VII, añadiendo que elegido aquel sitio, cual morada de placer, llegó á prestarle su propio nombre[2]. Prosiguen afirmando que, muerto Suinthila por los años de 639, quedó el castillo bajo la advocacion de la Vírgen, con título de *Sancta Maria Suinthilæ*, el cual andando los tiempos, llegaba á trocarse por el de *Santa María de Sentellas* ó *Centellas.* No es fácil determinar si el mencionado castillo cayó en poder de las armas mahometanas tras la desventura del Guadalete: lo formidable de su situacion, rodeado como está por todas partes de peña tajada y de espantables precipicios que hacen de todo punto su entrada inaccesible, y el verle, dentro del mismo siglo VIII, ya en poder de los generosos caudillos que le perpetúan en su casa y familia, pudiera movernos á sospechar que fué este uno de aquellos afortunados propugnáculos, donde no lograron fijar su planta los Amires que enviaron á España los Califas orien-

---

[1] Cuando trazamos esta líneas, no lamentábamos el prematuro fallecimiento de nuestro ilustrado amigo, víctima en el pasado Enero de fulminante dolencia. Cumpliendo su última voluntad, ha sido trasladado su cadáver á la capilla del castillo, que su respeto á las glorias nacionales y su piedad cristiana habian restaurado: el duque de Solferino logra eterno descanso ante la venerable estátua de *Santa María de Sentellas.*

[2] Pujadas, *Crónica universal de Cataluña*, lib. VI, cap. CIII.

© Biblioteca Nacional de España

tales. La oscuridad de los historiadores en este punto recibe alguna luz del exámen arqueológico de aquel antiquísimo edificio, construido como las fábricas visigodas y sus derivadas de Astúrias, de irregular *sillarejo,* reforzados su nervio y ángulos por bien labrados y robustos *sillares;* y la tradicion no interrumpida de haber tenido culto en el castillo desde su fundacion la venerable imágen de *Santa María,* contribuye no poco á valorar estos preciosos datos, constándonos tambien por una parte que se conserva en el suelo y territorio de Ausona con toda su pureza la institucion de las escuelas clericales, debida al cuarto Concilio Toledano [1], y reparando por otra en lo que vale y significa por sí la estátua de la Vírgen, artísticamente considerada.

Aun cuando ninguna prueba ni razon valedera pudiera hoy alegarse para justificar la antigüedad del castillo de *Sentellas* [2], bastaría en efecto á demostrar el detenido exámen de esta peregrina efigie, que no es infundada la afirmacion de los historiadores que lo remontan á los tiempos de Chintila ó Suinthila II (635 á 649). Exornada la estátua de rica diadema, recuerda desde luego este régio ornamento la ya famosa *Corona de Suinthila I*, adquirida por S. M. la Reina en Mayo de 1861 y descrita por nosotros en el *Arte latino-bizantino en España.* Constando, como aquella, de un aro compartido en tres zonas horizontales, vése en uno y otro borde exterior enriquecida por una série de menudas perlas, presentando la zona central más ancha y dividida de trecho en trecho por gruesos cordoncillos ó funículos, y en sus principales intermedios grandes flores quinquefolias, formadas de piedras preciosas, decoracion que se repite en los espacios menores que describen los expresados funículos, bien que en diverso sentido. La disposicion general de esta corona es la misma que la de la ofrendada por Suinthila en la Basílica de Guarrazar, tras el señalado triunfo alcanzado sobre los gobernadores imperiales de la Bética en 626. Sus elementos decorativos se hermanan en un todo con los que tan alto precio dan á esta insigne joya; y aunque la diferente materia de que una y otra se componen, consintiera al orfebre mayor delicadeza en la ejecucion material, no puede desconocerse que ambas pertenecen á un mismo arte, cualquiera que sea la region en que fueron trazadas.—Y si tal es la semejanza, ¿qué mucho que no hallemos dificultad en admitir las fechas establecidas por los cronistas catalanes respecto de la antigüedad de esta imágen y del castillo, donde ha recibido constante culto?

Pero pasemos adelante en su estudio, que no puede en verdad ser infructuoso. Demás de la referida diadema, orna la cabeza de la Vírgen, que en medio de la descom-

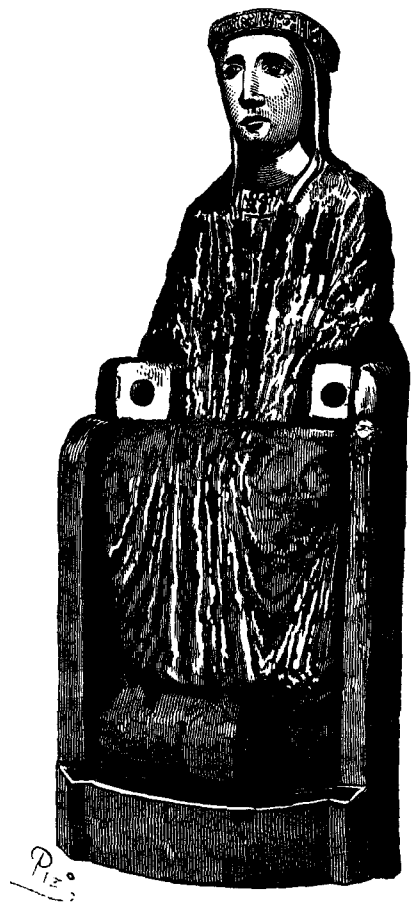
---

[1] *Historia crítica de la literatura española*, t. I, cap. VIII.

[2] Digno es de tenerse en cuenta que entre los rasgos característicos de su respetable antigüedad, ofrece este monumento en la indicada capilla, segun nos participaba el expresado duque de Solferino, varias cruces, cuya forma especial las remonta, en sentir de Pujadas y otros historiadores, al siglo V ó VI de la Iglesia. Nosotros necesitaríamos no obstante examinar estas cruces, para formar concepto de su antigüedad verdadera.

© Biblioteca Nacional de España

posicion general de las líneas y proporciones muestra aún cierta grandeza de formas, el ya citado *amiculum*, tal como lo hemos encontrado en las estátuas del *Cerro de los Santos*. Como en ellas, cae el cabello á uno y otro lado del rostro, ocultándose sobre la espalda, mientras cubriendo el seno en menudos pliegues, desciende el *amiculo* hasta la cintura, y deja ver parte de la *túnica talar*, enriquecida al ceñirse al cuello y pecho, de ancha *fimbria*. Sentada la efigie de *Santa María*, ostentaba en su regazo al Niño Jesus, figura que ha desaparecido con la mudanza de los tiempos: baja la indicada túnica hasta los piés, esmeradamente plegada, y completa así este singular monumento de la piedad y de la devocion, cuyos caractéres artísticos le dan no poca estima en las consideraciones que exponemos.



Noble, y no desproporcionado su conjunto, reflejando así en la disposicion general como en los pormenores de la ejecucion; las máximas tradicionales del arte que naciendo de las fuentes de la antigüedad clásica, interpretaba ya el sentimiento, y con él los misterios del cristianismo, manifestábase la efigie de *Santa María de Sentellas*, enlazada en las esferas artísticas con las *Estátuas del Cerro de los Santos*, probando que todas estas producciones respondian á un mismo movimiento y eran hijas de una misma influencia. Persuádenlo así, respecto de las costumbres, las preseas, ornamentos y demás prendas indumentarias que en unas y otras hemos examinado: surge igualmente esta verdad de cuanto hay en unas y otras imágenes de tradicional y derivado, produciendo el exámen de la estatuaria que se desarrolla y vive bajo los auspicios de

© Biblioteca Nacional de España

la monarquía y de la Iglesia españolas en aquella edad, el firme convencimiento de que léjos de haber caido la Península Ibérica en dolorosa y general barbarie, supo guardar y trasmitir á los siglos futuros el precioso depósito de las artes, como guarda y trasmite el de las letras y las ciencias. A los preclaros esfuerzos y nobilísimos triunfos de Leandro é Isidoro, de Eugenio é Ildefonso, de Braulio y Eutropio, de Juan de Viclara y Paulo Emeritense, responden en efecto los de muchos arquitectos y estatuarios que ayudan á caracterizar con sus obras aquella Era, memorable para el nombre español, y que reflejan en las mismas la gran trasformacion operada en el tercer Concilio Toledano, recibida la doble influencia personificada en el gran libro de las *Etimologias*. Las *Estátuas del Cerro de los Santos*, lo mismo que la *Efigie de Santa María de Sentellas*, son en realidad los más claros é inequívocos testimonios de la influencia latina y de la influencia griega, cuyo estigma grabado profundamente, tanto en las obras principales de aquel arte como en las secundarias, nos movió, antes de ahora, á designarle con título de *latino-bizantino*.

Y que esta doble influencia, así revelada en las artes y las letras, se propaga á los siglos futuros, aún consumada la ruina del imperio visigodo, lo hemos probado tambien, al trazar el ya mencionado ensayo histórico-crítico sobre el *Arte latino-bizantino*, confirmándolo al estudiar los primitivos monumentos asturianos en los *Arquitectónicos de España*. Tratando en la monografía de la *Cámara santa de la Catedral de Oviedo* de las diversas construcciones que al lado de la *Basílica de San Salvador* levantó en aquella córte la piedad de Alfonso el Casto, observábamos: «De toda esta riqueza artística que ponderan grandemente los obispos D. Sebastian y D. Pelayo y el monje de Albelda, sólo han llegado á nuestros dias dos bajo-relieves de extraordinaria importancia histórica. Representan á los apóstoles *San Pedro* y *San Pablo*, y son peregrina é interesante muestra de la estatuaria de fines del siglo VIII ó principios del IX, manifestando, que si habian caido en triste decadencia las artes del diseño, y sobre todas la escultura, que vive de la reproduccion é idealizacion de la forma humana, distaba todavía mucho de la tosquedad y rudeza que la caracterizan, así como á la pintura, durante los siglos X, XI y XII. La tradicion, tanto respecto de las líneas generales, como del plegado de los paños, se muestra todavía no poco enérgica y decisiva; y la ejecucion, bien que un tanto desmañada y pobre, no ha perdido aún los procedimientos debidos á la experiencia artística de siglos precedentes. Son, por tanto, ambos relieves de San Pedro y San Pablo, dignos documentos donde aprendemos á conocer las relaciones que ofrecian entre sí la *estatuaria* y la *arquitectura*, que produjo en los valles de Astúrias las basílicas de *San Tirso* y *Santullano*, de *Valdedios* y *Priesca*, testigos elocuentes de lo que debió ser hasta 1383 (en que fué destruida) la de *San Salvador de Oviedo*.»

La tradicion, ley superior que rige los destinos de los pueblos, legitimando la herencia de las generaciones, no se interrumpe en el suelo español respecto de la *estatuaria*,

© Biblioteca Nacional de España

como no se interrumpe en órden á la arquitectura, viviendo, por el contrario, con aquella fuerza y energía que revela en las letras. Cual ellas, nos presenta las vicisitudes á que se ve sujeta la grey hispano-latina, aún alcanzada la abjuracion de Recaredo, dejándonos entrever la triste suerte que aflige á la grey esclava, entregada á la idolatría por la misma exasperacion que en ella produce el odio de los cristianos. Como ellas, llega en medio de contradicciones, pero animada siempre por la luz del antiguo mundo, á las desventuradas jornadas del Guadalete; y como ellas, encuentra en los valles y montañas de Astúrias venerable asilo, interpretando la piedad y la ardiente fe de aquellos guerreros que levantaron sobre sus hombros el trono de Pelayo.

Temeridad harto reprensible fuera, por tanto, el persistir de hoy más en la ciega creencia que ha despojado á la monarquía visigoda de las bellas artes, negándole el cultivo de la *estatuaria:* hermanado el estudio de las costumbres y de las letras con el de las artes del diseño, y reconocida la unidad de los caractéres que en tan vario concepto ofrece la cultura, representada en primer término por los Leandros é Isidoros, Braulios é Ildefonsos, no es ya lícito menospreciar, sin propio desdoro, la manifestacion que en ella alcanza la *estatuaria,* aunque sólo nos fuera dado considerarla desde el tercer Concilio toledano en adelante. En las comarcas de la Bética, ilustradas por el Apóstol de los visigodos y por el catolicismo de Hermenegildo; en las regiones centrales de la Península, que evangelizan y edifican los Eladios y los Eugenios; en las partes más orientales de la antigua Iberia, donde echa Ataulfo los fundamentos á su temida monarquía; en los valles y montañas del Norte, donde resuena por vez primera el grito de libertad é independencia, que iba á ser repetido de monte en monte por el espacio de ocho siglos, llenando al cabo de terror las playas africanas; por todos lados descubrimos insignes vestigios de aquel arte, cuyo excesivo culto habia llenado de zozobra al discretísimo autor de las *Etimologías.* Cierto es que desdeñado este estudio hasta la edad presente, ni se han respetado, cual debieran, los monumentos de aquella edad lejana, ni son tan numerosos, como desearamos, los que han llamado hasta ahora nuestra atencion, moviéndonos á trazar estas líneas. Iniciado el estudio, y despertada en vario sentido la curiosidad de los doctos, justo es esperar que en este, como en otros muchos terrenos, prevalezca la feraz semilla, y que respetados, cual títulos gloriosos de nuestra civilizacion, exornen el tan deseado *Museo nacional de Antigüedades* los monumentos de la monarquía visigoda, como los monumentos de la República y del Imperio romano. Ni perdemos nosotros, finalmente, la esperanza de dar mayor amplitud á estas *consideraciones,* logrados otros descubrimientos que nos ministren nueva luz y nos permitan, ya más granado el estudio, someterlo al ilustrado fallo de la Real Academia de San Fernando.

José Amador de los Rios.

© Biblioteca Nacional de España

SOBRE LA CIUDAD DE BAESIPPO.

En la *Gaceta geográfica* de Koner y Barth *(Koner und Barth's Zeitung für allgemeine Erdkunde)* ha salido en este año firmado por el Sr. D. Emilio Hübner, catedrático en Berlin, un corto artículo, que por referirse á un punto de la geografía de España, merece cuando menos el ligerísimo exámen que de él vamos á hacer.

El autor se propone designar el sitio exacto que en la antigüedad ocupaba la ciudad de Baesippo, y luego entrar en consideraciones sobre lo que de sus ruinas se haya conservado. Esta ciudad estuvo colocada en la parte más meridional de España, en la lengua de tierra que avanza hácia el Africa, concluyendo en el Peñon de Gibraltar, llamado por los antiguos Calpe, teniendo enfrente el de Avila, que ambos se dicen las Columnas de Hércules. Todo esto lo sabiamos ya, porque los autores antiguos nombran á Baesippo entre otros pueblos que todos se sabe estuvieron entre Gibraltar y Cádiz, pero faltaba todavía averiguar el sitio justo en que habia que considerarse la antigua colocacion. Una ciudad de la importancia de Baesippo, no es probable haya desaparecido sin dejar rastro alguno. Esto induce al autor á buscarla entre los vestigios de ciudades antiguas que hay todavía en aquel territorio, y le lleva á fijar la antigua situacion de Baesippo en unas ruinas considerables que hay cerca del pueblecito Barbáte, á orillas del mar y á la márgen izquierda del rio.

Para evidenciar esta reduccion, se ha valido el concienzudo autor de datos irrecusables, deducidos de todos los textos antiguos en que el nombre de esta ciudad aparece. Estrabon, Mela, Plinio, Ptolemeo, el *Itinerario* de Antonino Caracala, y el del *Anónimo*

© Biblioteca Nacional de España

de Ravena, colocan entre *Calpe* y *Gades* en direccion de E. á O. las tres ciudades, *Mellaria*, *Baelo* y *Baesippo*, desentendiéndonos aquí de otros tres pueblos que unos intercalan y otros dejan de mencionar por su poca importancia. Pero exceptuando á Estrabon, el más antiguo, quien sólo cita á *Mellaria*, todos traen en la indicada relacion las tres ciudades. A alguna de estas tres es probable que correspondan las considerables ruinas que hay cerca de Barbáte. No pueden, sin embargo, ser las de *Mellaria*, pues que esta aparece como la más oriental de las tres, y segun el *Itinerario* de Antonino, siguiendo el camino de la Costa (por *Portus Albus)* distaba de *Calpe Carteia* unas diez y ocho millas romanas, es decir, unas cuatro y media leguas, siendo la distancia entre el Peñon de Gibraltar y Barbáte, en línea recta más de nueve leguas. Tampoco debe ser *Baelo*, pues si hemos de juzgar por la distancia que da el mismo *Itinerario*, hubo de caer en un despoblado que hay al O. de Tarifa, y que aún conserva el sonido del antiguo nombre, llamándose hoy dia Bolonia, pues de *Bailo*, *Baelo* y *Belon*, que de todos estos modos traen el nombre los monumentos, y del ablativo *Baelone*, originóse la palabra Bolonia, como de *Asidone* salió Medina Sidonia. Para las ruinas de Barbáte ya no queda otra ciudad antigua sino Baesippo, y en efecto convienen tambien las distancias que marca el *Itinerario* y la colocacion geométrica en que la fija Ptolemeo.

Pocos son los monumentos antiguos que han aparecido en estas ruinas. Ya el licenciado D. Macario Fariñas en su *Tratado de las marinas de Cádiz á Málaga* insertó una lápida encontrada en este sitio, dedicacion hecha á romano de nobilísimo linaje, llamado Valerio Rómulo. Sábese además que en dicho punto se han descubierto muchos sepulcros, por haberse publicado en periódicos de España (por ejemplo en *La Correspondencia* del 3 y 17 de Julio de 1859), y últimamente sirvióle al docto aleman como apoyo, una ligera descripcion que de las ruinas le habia dirigido en correspondencia privada el Sr. D. Manuel Ruiz Llull, vecino de Cádiz y aficionado á las antigüedades. Gira la correspondencia sobre cinco restos, á saber:

Vestigios de un edificio que se tuvo por templo. Es obra de derretido, y consta de una cámara cuadrangular, oblonga, que en uno de los lados cortos sale á manera de nicho, y en cuyo derredor se levantan los piés de unos que parecen soportes, tan estropeados, que ya no se conocen si fuéron cilíndricos (columnas), ó angulosos (pilares), ó si, como creyó reconocer el Sr. Ruiz Llull, han representado figuras vestidas (cariátides). Lo más singular es que dichos soportes son huecos, circunstancia que trae al Sr. Hübner el recuerdo de los pilares de los hipocaustos, ó sea baños romanos, que eran huecos, para dar cabida á los tubos de agua. Pero conviene el mismo erudito que á juzgar por la descripcion, incompleta por desgracia, se deberá considerar dicho resto como el de una basílica cristiana y no de un templo pagano. El Sr. Hübner cree que de ningun modo es resto fenicio.

El segundo monumento que se cita, es un semicírculo, cavado en la no dura

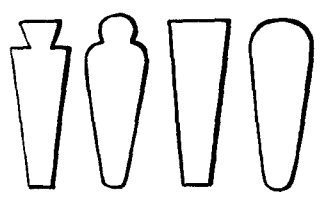
© Biblioteca Nacional de España

roca, en cuyo centro se eleva un poste ó silla. Falta tener á la vista una descripcion minuciosa de él, y noticia de sus medidas, por lo cual no se puede formar opinion decisiva, ni conocer si tiene algun punto de contacto con otro monumento, de orígen por cierto oriental, á saber: la Silla en Maraton. Desde luego se podrá decir que por la descripcion no parece ser teatro como algunos han creido.

Hay además á orillas del mar, unos como estanques cuadrados, en que el Sr. Llull ha reconocido, y con acierto, segun el Sr. Hübner, saladeros de pescado. Dice el autor que de estos saladeros ha habido sin duda en todas las ciudades fenicias de las costas de España, pues la exportacion de atun salado era entonces importantísima, así como hoy es al revés, pues no es España la que exporta el pescado, sino que recibe del Norte el bacalao. En Setúbal, cerca de Lisboa, vió el Sr. Hübner saladeros semejantes, destinados sin duda al mismo uso; el nombre antiguo de Málaga es fenicio y significa segun Estrabon Ταριχεία, es decir, saladero, y es el atun uno de los tipos más frecuentes de ciudades de orígen fenicio, situadas en las costas meridionales de España.

Dice además el corresponsal gaditano, que se ven restos de edificios, y que en algunos aún se distinguen las paredes que separaban las estancias entre sí.

Describe más especificadamente los sepulcros de que hicimos mencion arriba. Son estos de la forma de un ataud, de construccion de ladrillo y cerrados por otros ladrillos mayores, pero desprovistos por completo de todo signo, de toda inscripcion. Cree el Sr. Hübner, y me parece con mucha razon, que en España se le ha dado á esta clase de sepulcros una antigüedad mucho mayor á la que en verdad tienen. Se les ha llamado ya fenicios, ya célticos, cuando como luego verémos los hay en provincias, á que ni los fenicios ni los celtas nunca pudieron llegar. Los sepulcros célticos son *túmulos,* ó sean montículos de tierra y los fenicios, así los que cita el Sr. Hübner, que son más bien galerías cavadas en la roca, como los sarcófagos últimamente llevados á Paris por la comision que la Francia envió á Siria, fabricados unos bajo influencia lycica y persa, otros sobre modelo egipcio, no tienen punto de comparacion con los de Barbáte. Semejantes á estos precisamente se encuentran en las llanuras del Guadalquivir, y lo fuéron los descubiertos en los jardines del Sr. Infante Duque de Montpensier, en Sevilla, otros son frecuentísimos en algunos departamentos de Francia, y aún en Alemania se han encontrado de estos sepulcros de ladrillo cerca de Bingen, á orillas del Rhin. Algunas veces se valian las gentes de las rocas verticales ú horizontales, y escavaban en ellas sepulcros de forma semejante á la de una caja de momia. De esta clase cita el Sr. Hübner los sepulcros de las inmediaciones de Osuna, otros que hay en varios sitios de Sierra Morena, otros á orillas del Canal de Castilla, otros en Cataluña, cerca del convento de San Miguel de Olérdola y de Badalona, y he tenido ocasion de ver los millares que se conser-



© Biblioteca Nacional de España

van en las rocas del castillo de San Felipe de Játiva, y los seis ó siete que hay en la del castillo de San Servando de Toledo, habiéndoseme descrito un gran número que existe á orillas del Tajuña, cerca de Perales, y en el Cerrajon hácia Colmenar Viejo, á media legua de Cerceda, al oriente del Escorial, y otros en Loja. Todos ellos son cristianos del primer tiempo. El que en general no se encuentren en ellos los signos del cristianismo, lo explica el Sr. Hübner arguyendo que hubieron de contener muchos de ellos ataudes de plomo que ahora han desaparecido. Existen efectivamente algunos sepulcros semejantes, como son unos de piedra que hay cerca de Elorrio (provincia de Guipúzcoa), y cuya comunicacion me facilitó el Sr. Marqués del Socorro, que llevan esculpidas cruces y otros signos claramente cristianos. El Sr. Hübner compara estos con otros semejantes encontrados en Gales, Inglaterra.

Además han ido encontrándose en el antiguo sitio de Baesippo muchas monedas, una inscripcion sepulcral romana de un tal Statorio Iucundilo, que fué sevir augustal, y una cabecita de mármol, que segun el Sr. Llull, representa un Baco.

De los testimonios, pues, de Mela, Plinio, Ptolemeo y los *Itinerarios* de Antonino y del Ravenate, deduce muy oportunamente el Sr. Hübner, que Baesippo no pudo estar en otro punto que en la desembocadura del rio Barbáte, junto á la aldea que lleva el nombre del rio y á la márgen izquierda de él. Esta misma deduccion ha hecho el señor Saavedra en su notable discurso pronunciado en 28 de Diciembre último al tomar posesion de su plaza de número en la Academia de la Historia. El docto ingeniero, estudiando únicamente el *Itinerario* sobre los excelentes planos que existen en los depósitos del Gobierno, ha fijado matemáticamente la ciudad antigua en sus verdaderas ruinas, que hoy existen; el erudito aleman, por el estudio del mismo *Itinerario* y el exámen crítico de los antiguos escritores, ha obtenido á la vez el propio resultado. ¡Prodigiosa fuerza de la verdad que se manifiesta y deja ver por muy diferentes y encontrados caminos!

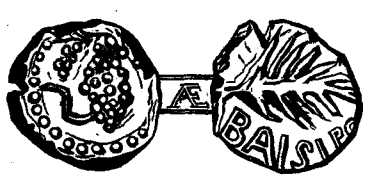
Hasta ahora todos los geógrafos han supuesto á Baesippo en las *Torres, Caños* y *Cuevas de Meca*, próximos al cabo de Trafalgar, trasplantándola más de dos leguas de su sitio á la parte de Occidente. Fué autor de esta reduccion en el año de 1663 el ya citado licenciado Fariñas en su *Tratado de las Marinas*, trabajo que ciertamente merecia ver la pública luz. Gutierrez Brabo, Cean Bermudez y Cortés Lopez repitieron sin exámen y en fe del licenciado la opinion de este; y Juan Conduitt, malentendiendo el párrafo en que Plinio dice que Baesippo era puerto de mar, creyó que apartada esta ciudad de la costa, tenia en ella un puerto, y que este se hallaba en el sitio que dicen *Aguas Negras*.

La base de semejantes opiniones no fué otra que buscar para la ciudad de *Baclo* unas ruinas que tengan rio inmediato, por decir Estrabon que *Baelo* era ciudad y rio. Pero ciertamente que el despoblado de Bolonia á que corresponde *Baelo* se encuentra si-

© Biblioteca Nacional de España

tuado entre dos riachuelos, uno mayor que otro, el cual debió en lo antiguo llevar el nombre de la poblacion inmediata.

No quiero concluir estas líneas sin ofrecer á mis lectores otro monumento de la ciudad de Baesippo, y es la moneda acuñada en ella. Verdad es que ya O'Crouley (*Mus. O'Croulianei descr.*, p. 195) creyó conocer medalla de Baesippo, traduciendo erróneamente por BETHIPOH la leyenda fenicia de un pequeño bronce de la Mauritania que lleva en un lado una cara barbuda de frente, y en el reverso una uva, una espiga y una estrella que Gesenius (*Monum.* tab. 42, Dbis.—H) ha atribuido á Iuba II; ni fué más afortunado el Sr. Judas (*Etude*, p. 162) al atribuir á Baesippo otra moneda de cobre que tambien lleva inscripcion fenicia debajo de un cangrejo, pero que de ningun modo es española. La verdadera medalla de Baesippo es un pequeño bronce de fábrica ruda y de difícil lectura latina, tan difícil, que habiendo ejemplar conocido ya en el siglo pasado en la coleccion de don Francisco de Bruna, oidor de Sevilla, y de D. Patricio Gutierrez Bravo, presbítero de Arahal, y habiéndola publicado el mismo Gutierrez Bravo (*Noticia del Arahal*, número 92), luego Gusseme (*Diccionario*, p. 375, b), Rasche, *Lex.* 1, 1459), Florez (*Colonias y Municipios*, 3, 135), Sestini (*Med. Isp.*, p. 3, tab. 1, 2, y p. 34), Akerman (*Anc. Coins.*, p. 24), Barthélémy (*Numism. anc.* p. 71), Lorichs (*Rech.*, tab. 10, 2), Gaillard (*Cat. Latorre*, núm. 153 y 154) y otros, ya como de *Barea*, ciudad situada cerca de Almería, ya como de *Balsa*, pueblo de Portugal, ya como de villa desconocida, le fué reservado al ingenioso numismático español Sr. Delgado la verdadera lectura y aplicacion de este monumento. Sus tipos muestran lo ricas que eran en pinos aquellas sierras, así como la holgura con que el terreno se prestaba al cultivo de la vid.



J. Z. Z.

© Biblioteca Nacional de España

NOTICIA HISTÓRICA

DE ALGUNOS CUADROS NOTABLES DEL MUSEO NACIONAL.

LA TRANSFIGURACION, COPIA DE RAFAEL.

Herederos de Rafael fuéron por designacion suya sus dos más queridos discípulos, Julio Romano y Giovan Francesco Penni, á quien aquella comunidad de artistas denominaba familiarmente *il fattore;* herederos de sus estudios, de sus bocetos, de sus dibujos, de sus ropas, quizá de sus virtudes, pero no nos atrevemos á decir con Vasari que tambien lo fuéron de sus facultades. Depositarios de la confianza, de los pensamientos, de los más íntimos afectos del incomparable maestro, recibieron de sus labios moribundos el encargo de concluir las obras que dejaba comenzadas, como si temiese que un pincel extraño y no inspirado por su alma viniera á arrebatarle parte de la aureola de gloria que ya circundaba su nombre. Obras póstumas de Rafael terminadas por los dos discípulos, fuéron los frescos de Constantino en el Vaticano, la *Virgen de Monteluce*, probablemente la del *Lagarto* y la *Transfiguracion*, cuadro prometido por el cardenal Julio de Médicis á la catedral de Narbona, y que despues de concluido por Julio Romano regaló á la iglesia de San Pietro in Montorio, no queriendo sin duda desposeer á Roma de la obra sobre que se habia helado la mano de Rafael.

Una copia debia satisfacer la promesa del cardenal, ya Papa, con nombre de Clemente VII: Julio y Francesco fuéron los encargados de ejecutarla. Cuatro años habian trascurrido desde la muerte de Rafael; sus obras no terminadas, lo habian sido ya por los dos discípulos, cuya fama, eclipsado el astro que las oscurecia todas, crecia extendiéndose por Italia. Julio era solicitado con grande empeño por el marqués de Mántua

© Biblioteca Nacional de España

para que fuese á dirigir y decorar los soberbios monumentos con que proyectaba embellecer su córte. Disgustos que sobrevinieron entre ambos condiscípulos mientras trabajaban en la copia, provocados tal vez por la impaciencia de Julio, produjeron su separacion y la division de los bienes heredados de Rafael. Terminada la obra por Francesco solo, pronto el tiempo y la ausencia disiparon la nube, y reconciliado con Julio, pasó á su lado; pero fuese que no se le hiciese soportable el ser tratado friamente y como subalterno por el que siempre habia mirado como igual y compañero, ó que aspirase á encontrar otro Mecenas á quien oir decir como Julio al de Mántua: «Julio es más señor de Mántua que yo» partióse de allí, recorrió la Lombardía, y no hallando lo que buscaba, pensó en Nápoles y en el marqués del Vasto, noble caballero al par que guerrero ilustre, por la sangre castellano, por la educacion, la magnificencia, el refinado gusto en las artes y en el lujo, príncipe italiano. Penni, que habia quedado dueño de la copia de la *Transfiguracion* por haber resuelto el Papa enviar á la iglesia de Narbona la *Resurreccion de Lázaro*, de Sebastian del Piombo [1], obra ejecutada por este maestro veneciano bajo la direccion y con el auxilio encubierto de Miguel Angel, en competencia con la *Transfiguracion*, por encargo tambien del cardenal Médicis, vuelve á Roma, expide la tabla por tierra, vía preferida entonces en Italia para trasportar obras preciosas de arte desde que naufragó el *Pasmo de Sicilia*, y se va por mar á Nápoles. El cuadro fué llevado á la isla de Ischia, propiedad del marqués, en cuyo favor precedió Penni al Ticiano, y á cuya sombra habria vivido halagado por la fortuna si el clima de aquella para tantos deliciosa ciudad no se hubiese mostrado fatal para su salud.

La copia de la *Transfiguracion* vuelve al poco tiempo á Nápoles para adornar, en compañía de otras obras de Polidoro y de Andrea de Salerno, la iglesia del hospital de Santa María al Incurabili, fundacion que hizo por entonces una piadosa señora, y que protegian el virey y otros ricos caballeros españoles, cuyas cenizas reposaron bajo la bóveda de aquel templo [2]. En él, siendo objeto de estudio para los pintores napolitanos, permaneció el cuadro hasta 1638 [3]. Nombrado el año anterior virey D. Ramiro de Guzman, primer duque de Medina de las Torres, famoso por yerno del conde-duque de Olivares, casado con promesa de futura obtencion del vireinato con la princesa Sti-

---

[1] Hoy el cuadro capital de la *National Galery*, de Lóndres.

[2] Capecelatro (*Annali della cittá di Nápoli*) hablando de un cuadro de Julio Romano que existia en la iglesia de Incurabili, y que llama magnífico, cuadro que no puede ser otro que esta copia de la *Transfiguracion*, dice haber sido dado á aquella iglesia por D. Pedro de Toledo, de órden de Felipe II. El donativo es verosímil fuese hecho por aquel renombrado virey, que manifestó gran celo por el decoro de las iglesias y del culto, y que favoreció mucho á este hospital, pero no pudo ser por órden de Felipe II, porque Toledo murió en 1553 y el hijo de Cárlos V no comenzó á reinar hasta fines de 1555.

[3] Allí le vió todavía Césare d'Engenio en 1623, «non vó tacere come sopra la porta maggiore di questa chiesa é la tavola della *Trasfiguratione* del signore nel Monte Tabor, nel mezo d' Elia, e di Moisé, opera di Giovan Fran-

© Biblioteca Nacional de España

gliano, rica heredera en quien se refundian varias casas ilustres y opulentas de aquel Estado, procuró como sus antecesores formarse una galería; deseo que asalta á todos los dominadores de las provincias italianas, y del que es irresistible tentacion aquel minero inagotable, aunque sin cesar explotado, de preciosidades artísticas. No todos los vireyes españoles, á la verdad, se condujeron en este asunto con la escrupulosidad del marqués del Carpio, quien para sacar de la iglesia de Padres Olivetanos de Nocera la Vírgen de Rafael, que despues se llamó de Alba, pidió reverentemente licencia á la congregacion del Concilio, pagó su valor, y costeó para reemplazarla una copia de Jordan. Otros, como es de presumir, recurrian para conseguir su objeto á medios más expeditos, aunque rara vez violentos. El duque de Medina, que se hábia hecho regalar por el general de los dominicos la *Virgen del Pez*, dádiva censurada por la órden, no halló tan complacientes á los administradores del hospital de Incurabili. Eran estos siete, todos personas calificadas en quienes tenian representacion las principales clases, como nobleza, mercaderes, etc., y hasta la persona misma del monarca. Elegíaseles con aprobacion del virey, quien por esta circunstancia tenia á aquel establecimiento en cierto modo bajo su dependencia. Sólo uno, el príncipe de Belvedere, parece haberse prestado á los deseos de aquella prepotente autoridad; y con sólo su beneplácito, díjose que el cuadro habia sido sustraido por la noche de la iglesia. No hay que deducir de este hecho que la administracion de Medina seria funesta en sus gobernados. Muy al contrario; dejó á los napolitanos buena memoria de su mando, embelleció la ciudad con monumentos públicos que todavía llevan su nombre, pensionó ar-

---

cesco dett' il fattore excelente pittore Fiorentino, ben vero e tratta dall' originale di Rafaelle di Urbino suo maestro, e' hora si vede in Roma nella chiesa di San Pietro a Montorio.»

Engenio, *Nápoli Sacra*; Nápoli, 1623, pág. 187.

Hé aquí lo que leemos en algunos escritores acerca de la influencia que ejercieron Penni y su obra en la escuela napolitana:

«Dipinse poi (Bernardo Laino) a richiesta dellenobili monache del monistero della Sapieza, eper l' altar maggiore della loro chiesa la bella tavola della disputa del fanciullo signore con li Dottori nel tempio; e per che elle la chiesero di bel colorito, e condotta con vaga dolcezza, richiamossi e geti a mente la tavola de la *Trasfigurazione*, che fu la ultima stupenda opera di Rafaello; della qual maravigliosa pittura poco inanzi avea recato una copia in Napoli Gio Francesco Penni, detto il Fattore, discepolo de quel divin maestro, e per quel que si dice ritoccata dal medesimo Rafaello.»

Dominici, *Vita de Gio: Bernardo Lamo*, pág. 119.

«Agli avanzamenti della scuola napolitana cooperó in due guise (Penni). Primieramente lasció ivi la gran copia della *Trasfigurazione* di Raffaello, che avea in Roma lavorata in compagnia di Perino, e che poi collocata a San Spiritu degl' Incurabili servi di studio al Lamo e a' miglior pittori...»

Lanzi, *Storia pittorica della Italia inferiore*, lib. IV.

Dupays, copiando el error de que el Fattore tuvo por colaborador á su cuñado Perino del Vaga, dice:

Penni n'y vécut qu' une année; il exerça une influence marquée; la copie de la *Transfiguration* faite par lui et *Perin del Vaga*, et qu'il laissa á Naples, y devint un modéle pour les artistes.»

© Biblioteca Nacional de España

tistas, reformó la administracion de justicia, alivió al pueblo haciendo más equitativa y racional la reparticion de tributos, y dictó buena porcion de leyes suntuarias de las que entonces la gente morigerada conceptuaba prudentes y sábias.

La caida del Conde Duque trajo en pos la de Medina, y en consecuencia la *Transfiguracion* vino á Madrid en compañía de otros buenos cuadros, algunos de los cuales adquirió despues el rey Felipe IV [1]. Convertida en 1684 la casa de Medina de las Torres por su hijo el príncipe de Stigliano ó de Astillano, como se le llamó en España castellanizándole el título, en convento de carmelitas descalzas con advocacion de Santa Teresa, donóles el cuadro, bien como persona piadosa que trataba de aquietar la conciencia, bien porque lo considerase obra más propia de altar que de galería. Al donarla, prohibió expresamente á las religiosas su enajenacion, y en concepto de original de Rafael, fué valorada en la para aquellos misérrimos tiempos enorme suma de diez mil doblones [2]. Concluida la iglesia á principios del pasado siglo, quedó la *Transfiguracion* incrustada en lo alto del retablo principal, obra maestra de delirante churriguerismo

---

[1] Los escritores napolitanos aún de un siglo posteriores, recuerdan con sentimiento la pérdida de la copia de la *Transfiguracion*. Trasladamos los siguientes pasajes de Bernardo de Dominici, aunque en ellos repetidamente cometa la inexactitud de incluirla en la memorable razzia de objetos de arte que hizo D. Pedro Antonio de Aragon, y decimos memorable, porque llegó á ocasionar un tumulto con su empeño de apoderarse de las esculturas que adornaban una fuente pública, ya porque en dichos pasajes se habla de otros cuadros traidos á España, ya para que se vea por qué caminos solian tratar los vireyes tales asuntos:

«Le altre pitture furono tolte da D. Pietro Antonio di Aragona, come anche la bella copia ritoccata da Rafaello, fatta da Gio: Francesco Penni, detto il Fattore, della *Transfiguratione* del Signore, opera miracolosa, e divina, che fu l' ultima perfezione di quel divino maestro; e da questo Signore, che fu viceré di Napoli, furono tolte le piu belle pitture, statue perfette, che la nostra cittá abellivano, etc.»

Vita di Andrea da Salerno, pág. 42.

«Ma Giacomo (di Castro) essendo appresso tutti reso famoso, fu chiamato da D. Pietro Antonio di Aragona allora Viceré in Napoli, per dargli relazione di quali belli quadri originali di valenti maestri fussero adornate le chiese napolitane, ed egli sinceramente gli ne diede relazione: onde poi D. Pietro Antonio coll' autoritá, e col danaro, spoglió Napoli delle piú preziose gioje, che possedeva: nulla curandoci per amor del danaro i Frati, ed altri ecclesiastici privi di buon gusto, di tanta perdita. Tali furono la famosa tavola di Rafaello in San Domenico maggiore, la *Trasfigurazione* del Signore, copiata da Fattore, e ritoccata da Rafaello, che stava in Santa Maria del Popolo all' Incurabili, la tavola de la Pietá d' Andrea da Salerno, ma che sembrava di Rafaello suo maestro, e per quello tenutu in Spagna ove fu condotta, e la nunziata di Ticiano anche in San Domenico maggiore, si suppone fatta copiare da Luca Giordano, e portato via l' originale; con altre pintture, e statue eccelenti.»

Vita di Gio: Battista Caracciuolo, pág. 290.

[2] Para que pueda compararse el valor que se asignó á esta tabla, con el que se daba á los cuadros de Rafael, y deducirse la alta estima en que se la tenia, ponemos á continuacion los precios en que fuéron vendidos los del pintor de Urbino en distintos países de Europa en aquella época, esto es, en la segunda mitad del siglo XVII.

1650. Almoneda de Cárlos I.

La *Perla*, tenida entonces por obra indudable de Rafael, fué adquirida por el embajador de España para Felipe IV en 2.000 libras.

Los cartones de Hampton-Court fuéron apreciados en 300 libras, y rescatados por Cromwell en esta suma. (No en 300 chelines como ha dicho Mr. Guizot en la *Hist. de la Rep. d'Angl.*)

© Biblioteca Nacional de España

Allí estuvo, en el sitio que hoy ocupa una apoteosis del beato Rojas de mediano pincel, hasta que decretada la incautacion por el Estado de los bienes de los regulares, fué trasladado en 1837 á la Trinidad, y reunido á los demás cuadros que deben formar el Museo Nacional [1]. D. Juan de Rivera se encargó de limpiarle y restaurarle, operaciones ambas que llevó á cabo con singular habilidad é inteligencia, quedando desde entonces convenientemente colocado en cuanto las condiciones del local lo comportan, para que los amantes de las artes puedan contemplarle de cerca y á su sabor, voto que venian haciendo desde que la aficion á esta clase de estudios renació en España [2].

Narradas las peregrinaciones y aventuras de esta copia, desde que fué encargada por el segundo papa Médicis hasta venir á adornar la antesala del ministro de Fo-

---

El *San Jorge* del *Ermitage* de San Petersburgo (11 pulgadas sobre 8) fué estimado en 150 libras.

Todas las tasaciones de esta almoneda parecieron excesivamente altas al cardenal Mazarino.

1661. El retrato del conde Baldassare Castiglione del Museo del Louvre, fué apreciado en 300 libras en la testamentaría de Mazarino. Lo adquirió Luis XIV.

1678. El cuadro del altar del convento de monjas de San Antonio de Perugia (la Vírgen, el Niño, San Juan, Santas Catalina y Dorotea, San Pedro y San Pablo, el Padre eterno y ángeles), fué vendido este año por las religiosas al conde Bigazzini de Roma en 2.000 escudos y costear una copia.

La *Predella* del mismo cuadro, que comprendia cinco asuntos, hoy diseminados en colecciones particulares de Inglaterra, habia sido vendida en 1663 á la reina Cristina de Suecia en 601 escudos romanos.

168... La *Vírgen de Alba*, vendida al marqués del Carpio por los frailes olivetanos de Nocera en 1.000 escudos y pagar una copia.

[1] Mr. Viardot en *Les Musées de l'Europe*, obra superficial y poco digna de la recomendacion de que suele ser objeto en los itinerarios y guias de viajeros, dice en el tomo de España, pág. 155:

«No hay más que dos cuadros italianos en el Museo nacional; un *Descendimiento de la Cruz* de Daniel de Volterra, y una copia de la *Transfiguracion* por Julio Romano. Esta copia, repeticion de la que existe en la galería Sciarra de Roma, y pintada en tabla, etc.»

Y en el tomo de Italia, pág. 263, dice:

«Se distingue entre los otros cuadros de la galería Sciarra, una muy bella copia de la *Transfiguracion* por Julio Romano, copia que tendria un inmenso valor en cualquiera otra ciudad que Roma, es decir, léjos del original.»

Mr. Armengaud, en las *Galeries publiques de l'Europe*, juzga así la copia de la coleccion de Sciarra:

«Al entrar en la primera sala, llama desde luego la atencion una gran copia de la *Transfiguracion* de Rafael, atribuida á nuestro artista francés Valentin. Pintor de las realidades más groseras, pero dotado de una rara habilidad de ejecucion y dueño de un pincel duro y fiero, Valentin no era hombre para comprender el genio de Rafael, ni para copiar su manera grande, sencilla y discreta.....»

Para que el lector no pierda su tiempo tratando de poner de acuerdo á los dos críticos traspirenáicos, le diremos que la copia de la galería Sciarra, que procede de la Barberini, fué ejecutada en Roma á principios del siglo XVII por Cárlos Saracino, discípulo de M. A. de Caravaggio.

[2] «Sin duda que si dicho príncipe hubiera previsto que la habian de poner en el paraje en que ahora está, hubiera añadido más condiciones; pues no querria que una alhaja tan de su estimacion se viniese á poner donde no se pudiese discernir ni gozar del artificio que en sí encierra..... Gran gusto darian estas señoras á los profesores, aficionados, é inteligentes, si mandasen poner esta excelente obra en otro paraje de la iglesia, dónde se pudiese ver de cerca, sustituyendo donde ella está una copia ú otra cosa que haria el mismo efecto.»

Ponz, *Viaje de España*.

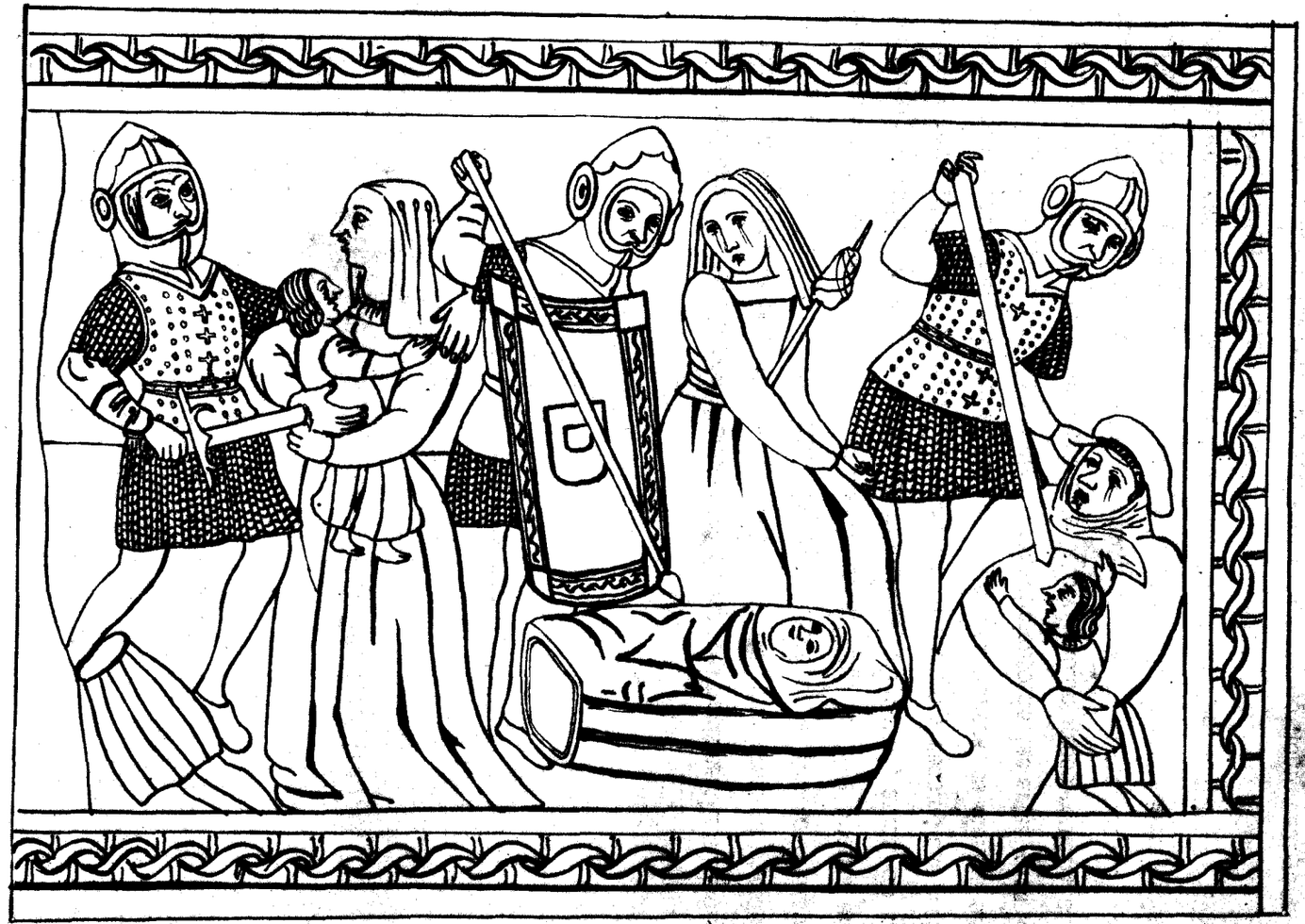
© Biblioteca Nacional de España

mento, réstanos señalar las diferencias que en ella se advierten, comparada con el original. Que Julio y Francesco no consideraron las obras de su maestro con todo el religioso respeto que suponemos debieron inspirarles, lo demuestran las libertades que se tomaron y las alteraciones que introdujeron en las que copiaron, ó en las de que por su muerte se les encomendó la conclusion; libertades y alteraciones inmotivadas cuando no absurdas, como fué la de poner dos pajecillos vestidos á la edad media y un enano en la vision de Constantino. En la copia de la *Transfiguracion* encerraron las tres figuras de Cristo y los apóstoles dentro de una aureola luminosa, en vez de dejarlas flotar libremente en un ambiente diáfano, iluminado por la brillante luz de que Cristo es el foco; suprimieron los árboles, privando de vegetacion la cumbre del Tabor, que se alza como un pedestal dispuesto para sostener á los apóstoles que caen deslumbrados; y convirtieron en rojos los ropajes azules de las figuras de primer término, como la túnica del San Andrés y el manto de la mujer arrodillada, lo cual da á aquella parte de la composicion un tono rojizo, cuya monotonía hacen todavía más desagradable las tintas grises que acusan el paso del pincel del Fattore. Así y todo, esta tabla es sumamente interesante, menos tal vez como reproduccion de una de las obras más maravillosas del arte, cuanto porque marca la distancia á que al interpretarle quedaban de Rafael sus más aventajados discípulos.

José Godoy Alcántara.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España



Lit. de J. DONON. Madrid.

EL ARTE EN ESPAÑA.

PINTURA MURAL DE LA CATEDRAL DE MONDOÑEDO.

© Biblioteca Nacional de España

PINTURAS MURALES

DE LA CATEDRAL DE MONDOÑEDO.

La conmocion producida por el encuentro de las tres razas semítica, indo-germánica y latina, no menos que la caida del imperio romano, sumieron al Occidente, al empezar la edad media, en un profundo letargo, haciendo al propio tiempo un verdadero paréntesis en su vida científica, artística y literaria. Mas apenas empezaron á disiparse las tinieblas en que yacia la humanidad, cuando, ávida de nueva vida, volvió su vista hácia las generaciones pasadas, investigó y recogió sus restos, estudió sus civilizaciones, y fué creando lentamente, de esta manera, la ciencia arqueológica, á cuyo benéfico influjo se debió por fin el renacimiento de las artes y las letras.

Mas si el estudio de los monumentos de la civilizacion greco-romana sacó á la humanidad de la postracion en que habia caido en los siglos medios, el de las demás civilizaciones anteriores y posteriores, la ha conducido y conduce hoy mismo por una senda de progreso intelectual, que es el fruto de las investigaciones históricas y arqueológicas, combinadas con los adelantos de las ciencias y de la industria.

Desgraciadamente estos estudios estuvieron por mucho tiempo subyugados á un intolerante exclusivismo, que los hacia, hasta cierto punto, estériles para los adelantos de la ciencia. La exagerada veneracion tributada á las artes clásicas en los tres últimos siglos, atrajo una sistemática repulsion hácia todo lo que no fuese producto de ellas. El nuestro, más indulgente, permitió á la arqueología traspasar los límites que hasta en-

© Biblioteca Nacional de España

tonces le habian impedido ir más allá de la ruina del imperio romano, é hizo que sus investigaciones se extendiesen á las artes de todos los pueblos, fijándose principalmente en las cristianas cultivadas en los siglos medios. El entusiasmo que ha despertado el exámen de los mágicos productos de un arte tan importante como calumniado, podria tal vez arrastrarnos á un nuevo exclusivismo, y este fenómeno se presenta ya bajo cierto aspecto en Alemania é Inglaterra; pero es de esperar que la sana crítica mantenga un justo equilibrio, concediendo igual interés al importantísimo estudio de las artes de todas las edades pasadas que han concurrido al desarrollo histórico de la humanidad. Así lo ha comprendido la época actual, y por eso se ha propagado en ella tan pasmosamente la aficion á este interesante ramo del saber humano, fomentada por las corporaciones académicas con sus certámenes y premios, protegida por los gobiernos ilustrados con la proteccion y auxilios oficiales.

Si, pues, como de lo dicho se infiere, es tan importante el estudio de los monumentos, necesaria ha de ser su conservacion para mantenerlos en la integridad suficiente, á fin de que puedan en todo tiempo prestarse, así á la comprobacion de los datos en ellos ya tomados, como á la adquisicion de otros nuevos, capaces de derramar nueva luz en sucesivas y más afortunadas investigaciones. Haciéndolo así, prestarémos al propio tiempo el debido homenaje de admiracion y respeto á las generaciones, cuyo arte supo producir tales monumentos; y estimulándonos con su ejemplo, llegarémos tal vez á vindicar á la edad en que vivimos, de la nota de esterilidad artística que se la echa en cara, al parecer con justicia, si se tienen en cuenta los recursos que al presente despliega la especie humana y el casi absoluto dominio sobre la materia, de que tan manifiestamente hace alarde.

Pero desgraciadamente y á pesar de tamañas pretensiones, ni en todas partes ni por todas las personas, se presta á las investigaciones y tareas arqueológicas el concurso y la proteccion que necesariamente reclaman, ni muchas veces alcanzan los honrosos esfuerzos de ilustrados gobiernos, doctas academias y personas estudiosas á contrarestar el abandono de unos, el interés particular de otros y la indiferencia de los más, que por todos lados y diariamente parecen conjurarse para la destruccion y completa pérdida de los monumentos antiguos.

Ahora bien, de todos los monumentos que nos ha legado la antigüedad, ningunos más expuestos á la destruccion que los correspondientes á la pintura, principalmente la mural, la sola que con verdadera propiedad puede llamarse monumental, como que ofrece á la inspiracion del artista extensas superficies, mucho más propias que las limitadas proporciones de una tabla ó tela, para el desarrollo de asuntos tan elevados y grandiosos, como los que nos dejaron los Miguel Angel, Rafael, Tibaldi, Luqueto, Jordan, Maella, y otros. La fragilidad de los materiales empleados, la dependencia en que se constituye á la composicion, adhiriéndola á muros que son, de ordinario, en nues-

© Biblioteca Nacional de España

tras iglesias ogivales, partes accesorias de la construccion, cuya suerte tiene por tanto que seguir irremisiblemente, sufriendo como él la accion del tiempo, ó cayendo sacrificado á las necesidades ó á la comodidad, sino al capricho, de corporaciones á veces poco ilustradas; hacen pues, que estos monumentos sean los que con más urgencia reclaman una reproduccion, siendo al propio tiempo los que más fácilmente se prestan á ella por medio de copias y dibujos.

Esta misma exposicion de las pinturas murales á destruirse, ha sido causa de que nos queden muy pocas en comparacion de las innumerables que sabemos adornaban nuestras iglesias de la edad media. Ya desde los primeros siglos del cristianismo libre, contribuyeron poderosamente á decorar el templo cristiano, y en tiempo de Carlo Magno era opinion general que las iglesias habian de estar pintadas en toda su superficie interior, debiendo especialmente velar por la conservacion y aún por la ejecucion de este medio de adorno los enviados reales, *missi dominici*, encargados de vigilar el estado y reparacion de los templos [1]. Así que, durante algunos siglos continuó el laudable uso de emplear para ornamentacion de los templos un medio, que á la vez que al decoro y suntuosidad del edificio, podia tambien contribuir á la instruccion, y moralizar á los fieles con los piadosos ejemplos que tenian constantemente ante sus ojos [2]. Pero muy pronto nació el afan de blanquear las iglesias con el objeto preferente de aumentar su claridad, aunque esta sensible práctica no fué general hasta el siglo XVI, en que cundió por toda la cristiandad, arrebatándonos multitud de obras creadas por la piedad de aquellos siglos eminentemente religiosos.

Entre las pocas pinturas murales que se salvaron de esta vandálica destruccion, se conservan algunas en la catedral de Mondoñedo, habiendo permanecido ignoradas hasta ahora, como indudablemente lo estarán otras muchas riquezas arqueológicas, mientras no se acabe de extender la aficion á estos estudios y no dejen de ser mirados con aparente desprecio por cierta clase de personas, las más á propósito para fomentarlos y auxiliarlos, por su carácter, posicion é independencia.

Subiendo un dia el que suscribe estas líneas al órgano pequeño de la catedral Mindoniense, distinguió en la pared de la mezquina escalera que á él y al corillo de la orquesta conduce (lugar poco frecuentado por su exclusivo y especial uso) claros indicios de hallarse pintada. Este al pronto pequeño descubrimiento dió abundante pasto á su aficion á las investigaciones y estudios arqueológicos en general, y muy especialmente á los históricos de aquella localidad. Examinado detenidamente el muro, resultó estar todo él cubierto de pinturas, en estado de gran deterioro en su mayor parte, y ocultas entre los toscos peldaños de la escalera. Despues de asegurarse de su impermeabilidad,

---

[1] Capitul. ann. 807, cap. 7, apud Baluz.

[2] Concilio de Arras, año 1205; *San Paulino*, poema en honor de San Félix, *J. Jevion*; escritor del siglo XIV.

© Biblioteca Nacional de España

se lavó todo cuidadosamente, quedando así perceptible el conjunto de la composicion que, segun á primera vista se conoce, representa varias y curiosas escenas de la degollacion de los Santos Inocentes como nos la refiere San Mateo, y de cuya parte mejor conservada podrá dar idea la lámina que acompaña á estas líneas.

Una feliz casualidad, ocurrida al tiempo que se calcaba y copiaba concienzudamente lo hasta entonces conocido, vino á completar el descubrimiento. En cierta solemnidad religiosa, el arco de un violinista, escapado de su mano, desapareció por un agujero existente en el piso del corillo; y al penetrar para buscarle en el oscuro y reducido espacio que media entre el cerramiento del coro y el respaldo del altar de Nuestra Señora del Cármen, se descubrieron en el muro nuevas y mejor conservadas pinturas, en un todo semejantes á las ya descubiertas. Examinadas con la detencion que permitia lo peligroso é incómodo del sitio, al que era preciso descender descolgándose por una cuerda, ocupada una mano con la luz indispensable en aquella especie de sima, donde el trascurso del tiempo habia amontonado inmensa cantidad de basura, fácil fué convencerse de que el asunto allí representado era la continuacion del que antes se indicó, formando todo el descubrimiento la decoracion casi completa del cerramiento del coro en el lado del Evangelio. Ocupa este, como en la mayor parte de nuestras catedrales, la bóveda de la nave media inmediata al crucero; por consiguiente los muros que le cierran por sus costados, se elevan bajo los arcos *formeros*, que dividen la nave mayor de las laterales, siendo el que nos ocupa el del lado Norte, por estar la iglesia orientada.

Este lado se halla, pues, cubierto de pinturas, y dividido en tres zonas ó cuadros de cerca de un metro de altura, separados unos de otros por fajas de un decímetro de ancho y adornados con una especie de postas. La extension total, de unos cinco metros, se encuentra interrumpida por el postigo del coro, quedando dos metros treinta y cinco centímetros al lado oriental, que es la parte oculta tras el altar del Cármen, y un metro cuatro decímetros, á la parte opuesta, que corresponde al hueco de la escalera del corillo.

Del cuadro superior sólo subsisten los treinta y tres centímetros inferiores; el resto fué indudablemente derribado con el muro, cuando se compuso el coro á mediados del siglo XVI. La parte que se conserva, nos da, sin embargo, suficiente luz para conocer su disposicion.

Descúbrese en primer lugar la figura de Herodes, sentado en una silla de tijera, que recuerda la curul romana, con las piernas cruzada una sobre otra: viste calzas rojas y manto del propio color, forrado de armiños; tiene á su derecha un sirviente, y á sus piés una mujer en actitud de pedir misericordia. La basa y parte del fuste *funicular* de una columna esbeltísima, que se ven á continuacion, indican que este primer grupo estaba colocado bajo un cuerpo de arquitectura. Vése inmediatamente despues una madre que, caida en tierra, estrecha á su hijo en los brazos; y á continuacion hay otros

© Biblioteca Nacional de España

personajes, de los que, como de todos los de este cuadro, sólo nos queda el tercio inferior. Finaliza la composicion, en la parte correspondiente á la escalerilla, con la huida á Egipto, sobradamente indicada por las patas y parte de la cabeza del asno guiado por San José, cuyos piés, túnica y báculo se distinguen claramente.

Los otros dos cuadros, medio é inferior, perfectamente conservados en la parte oculta tras el altar, y no tanto en la del otro lado del postigo, representan diferentes escenas del cruel asesinato de los Santos Inocentes, llenas de variedad en tipos, actitudes y trajes.

La primera figura del cuadro central representa un individuo sin distintivo alguno militar, cubierto con un gorro frigio blanco, empuñando escudo blasonado, en que se lee el curioso lema: *lo fazemos por mandado del rey Herodes;* y en actitud de herir con la lanza á un recien nacido, que está en el suelo envuelto en burujo [1]; y á quien su madre, desgreñada y con un pecho desnudo, contempla en lastimero ademan. A continuacion se ven varios soldados con cota de malla y yelmo, de los cuales el primero atraviesa de una estocada á otro inocente en los brazos de su madre; el segundo, con espada y escudo acomete á un niño, que como su madre yace derribado en tierra; y el tercero, abre de un furibundo tajo la cabeza de un párvulo sentado en el suelo, sin que basten á impedirlo los esfuerzos de la madre, á cuyo cruel espectáculo parece huir horrorizada otra mujer con un recien nacido; terminando la parte mayor de este cuadro las figuras de una mujer que yace en tierra con su hijo decapitado, y á su lado un guerrero blandiendo la espada, y que está en parte destruido por la guarnicion del marco del postigo. En la parte menor se halla la composicion que representa la adjunta lámina.

Da principio al cuadro inferior un soldado entre dos madres, á cuyos niños parece dispuesto á inmolar; seguidamente otras dos mujeres sujetan á uno de los verdugos, al que han conseguido derribar en tierra, al paso que otra, con los pechos desnudos, se conduele, en actitud ternísima, de sus hijos decapitados á sus piés; y por último, otro soldado arrebata á un tierno mártir de los brazos de su madre, al lado de otra desfallecida en tierra, y cuya figura toca ya con el postigo. Al lado opuesto de este, ó sea en la parte menor, se ven otras escenas análogas, en conservacion bastante deplorable y ocultas en parte por los peldaños de la escalera. En la faja, que corre por bajo de todo el cuadro, hay una inscripcion en letras monacales que dice: *estos son los Santos Inocentes que el rey Herodes mandó degollar.*

---

[1] Empleamos este término, aunque peculiar del dialecto gallego, porque es el único que conocemos, para expresar con una sola palabra la manera usada antiguamente, y que aún se conserva en algunos puntos, de envolver á los niños en los primeros dias de su vida, sujetándoles los brazos con la envoltura.

© Biblioteca Nacional de España

Todos los soldados son muy semejantes á los que se ven en la lámina adjunta, y llevan un yelmo de forma poco comun, que en algunos parece celada de encaje, cuya visera está mal diseñada, vistiendo cota de mallas con una *sobre-vesta* acuchillada, jubon y calzas de colores variados. Las mujeres, todas, llevan largas faldas, jubones y corpiños diferentes, y en la cabeza, unas tocas, y otras una especie de turbante; advirtiendo que las que llevan el último, aparecen de tez cobriza como indicando ser africanas. Todas las figuras están en primer término y tienen cerca de un metro de altura.

En cuanto á la época de estas pinturas, ningun dato poseemos que la determine fijamente. Al primer golpe de vista, la rudeza de su arte parece remontarlas al siglo XIII; pero si se examinan detenidamente, cierta expresion y movimiento, que se nota en las figuras, nos revelan un arte más adelantado. Los trajes y armas, en especial, recuerdan las del siglo XIV, aunque ciertos detalles, que se encuentran en ellos, declaran pertenecer al siguiente, ya bien entrado. Bien pudo suceder que en la intencion de presentar personajes antiguos se limitasen á figurarlos con las armas y trajes del siglo anterior, probablemente la mayor antigüedad que conocian.

Ninguno de los varios autores que han intentado describir la catedral Mindoniense, ó trazar su historia, menciona estas pinturas, por lo que es de suponer, que no les fuéron conocidas: sin embargo, en la carencia de noticias en que estamos, poseemos un dato que puede darnos alguna claridad. Entre las muchas reformas que llevó á cabo el obispo D. Diego de Soto, en el corto tiempo que ocupó la silla Mindoniense (1546-1549), de las que su familiar Simon Lope de Frias nos dejó una curiosa y estimable relacion, que copia el P. Florez, en el tomo XVIII de la *España Sagrada*, al tratar del episcopado del Sr. Soto, figura la compostura del coro en los siguientes términos: *El coro aunque estaba nuevo, era muy alto y oscuro: bajóle y abrió una gran ventana sobre su silla.* De lo que se desprende que el coro era de construccion reciente, confirmándolo el gusto de la sillería, que es *ogival decadente*, con marcados rasgos *platerescos*, como lo manifiestan algunos de los entrepaños de los respaldos, que ostentan caprichosos grotescos; al paso que los restantes, que son los más, se ven cuajados de *pura tracería flamígera ó falcata*, característica del tercer período del estilo *ogival*. Si hacemos á las pinturas contemporáneas de la sillería, no podemos pasar más allá de los últimos años del siglo XV, á pesar de parecernos un arte más en la infancia, que el que produjo las obras de pintura de la misma época, en que ya principiaba á usarse el óleo sobre lienzo, en Alemania; lo que no es de extrañar, teniendo en cuenta que Mondoñedo, punto alejado de los centros artísticos, no seguiria muy de cerca los más recientes adelantos de las artes. Y aunque pudiera objetarse que, para emprender semejante obra en una catedral, y más gozando sus obispos de buena posicion en el siglo, se buscarian los artistas más afamados, no debe olvidarse, que el roseton de la fachada,

© Biblioteca Nacional de España

labrado por dicho obispo Soto, pertenece al gusto decorado que reinó en el siglo XIV.

Respecto al género de pintura empleado en su ejecucion, tampoco puede darse una solucion concluyente. Pudo ser al fresco y al encauste. El primer procedimiento, como todo el mundo sabe, se reduce á aplicar los colores sobre la pared recien enlucida, de modo que formen cuerpo con ella. El segundo procede obrando esta incorporacion por medio del fuego, para lo que se aplican los colores mezclados con cera á la pared, convenientemente preparada con resinas, usando luego un barniz tambien resinoso, y completando la operacion con una nueva aplicacion del fuego. Es evidente que entre estos dos géneros de pintura no cabe confusion; pero se usó tambien cubrir los frescos de un barniz resinoso que les da todo el aspecto de encauste, aunque nunca es tan completa su incorporacion con el mortero y los colores. Baste decir, en cuanto á la similitud de estos dos géneros, que el mismo Emeric David cree difícil distinguirlos [1]. Sin embargo, la fuerte adherencia que existe entre el barniz, los colores y el mortero de la pared de que se trata, nos inclinan á creer que el procedimiento empleado en estas pinturas, fué el encauste, aunque el análisis químico nos indica la presencia de resinas, sin denunciarnos la existencia de cera; que bien pudo desaparecer con el tiempo, si no se prescindió de ella, empleando sólo las resinas, de lo que se encuentran algunos ejemplos.

Despues de dicho lo que llevamos expuesto, excusado es encomiar el mérito é importancia arqueológica de estas pinturas, ni mucho menos recomendar su conservacion como tambien la conveniencia de que se hiciese desaparecer el altar del Cármen, que oculta la parte más interesante, y en cuya supresion pensó ya un ilustrado fabriquero, tan sólo por la mala visualidad de su mezquino retablo de gusto churrigueresco [2].

José Villaamil y Castro.

---

[1] *Discours sur la peinture moderne.*

[2] En nuevos ensayos químicos practicados recientemente por distintas personas, con algunos fragmentos desprendidos hace poco del muró que nos ocupa, no se ha encontrado parte alguna de cera ni aún de resinas, lo que indica que el procedimiento empleado fué el fresco, en contradiccion con lo que llevamos expuesto, y con los caractéres físicos que presenta la pintura. De todos modos declaramos sinceramente que no nos atrevemos á dar una solucion terminante sobre el procedimiento.

© Biblioteca Nacional de España

MONOGRAFIA

DEL

ALCÁZAR DE SEGOVIA.

HISTORIA DEL ALCÁZAR.

VII.

Prisiones en el Alcázar.—Proclamacion de Felipe II.—Conspiracion del príncipe D. Cárlos.—Prision y muerte de Monseñor de Montigny.—Preparativos para las bodas de Felipe II con Ana de Austria.

En el período histórico que comenzamos en este capítulo se nos presenta al Alcázar, no ya revestido del poder político con que le hemos visto por espacio de tantos años, sino convertido en segura cárcel donde se custodian, con fácil vigilancia, los reos políticos, los prisioneros de guerra, y algunas veces hasta los revoltosos segovianos, cualquiera que fuese su estado y posicion.

El distinto carácter que á la política imprimió el renacimiento, y principalmente la diversidad de condiciones en que se encontraba España ya unida y formando un cuerpo compacto, sin temer el ataque de enemigos poderosos dentro de su suelo y sobradamente fuerte para dirigir al exterior sus miras políticas en busca de conquistas que extendiendo la civilizacion, levantaran el nombre español á la gigantesca altura en que pusieron el suyo las antiguas naciones dominadoras del mundo; todo esto borró por entonces del número de probabilidades para que existiese la posibilidad de nuevas guerras intestinas. Los castillos y peñas bravas de la edad media, faltando la necesidad que les dió orígen, pero conservando naturalmente las condiciones materiales de seguridad que ofrecian sus recintos, convirtiéronse en prisiones, perdiendo su carácter de fortalezas estratégicas. Algunos de estos, que además de ser fortalezas fuéron tambien mansion lujosa de los monarcas, siguieron conservando tal carácter, si bien su importancia fué inmensamente menor, tambien por este concepto y á causa de fijarse la residencia real

© Biblioteca Nacional de España

en un punto de la monarquía que pronto llegó á adquirir el carácter de córte y capital del reino. Las visitas de los reyes á estos Alcázares escaseaban de tal modo que llegaron á ser un acontecimiento extraordinario, aunque por ello no dejaran de atender á la conservacion y embellecimiento de tan importantes mansiones.

A consecuencia de graves desavenencias ocurridas entre el obispo de Segovia don Gaspar de Zúñiga y el cabildo de aquella catedral, fuéron presos y encerrados en el Alcázar el dean y cuatro canónigos, que reclamados por los tribunales eclesiásticos, pasaron bien pronto á las cárceles donde correspondia que estuvieran. Desde que esto aconteció en 1554, hasta que ocupó el trono de España, por renuncia del César Cárlos V, su hijo D. Felipe, segundo de este nombre, nada aconteció en el Alcázar. En Enero de 1556 fué aquel solemnemente proclamado rey de las Españas, y no creemos fuera de propósito referir aquí, cómo tuvo efecto esta proclamacion, siquiera sea como prueba de que aún conservaba el Alcázar en estos momentos su antigua superioridad sobre Segovia.

Sabida la noticia de la abdicacion en la ciudad, el 1.° de Mayo de aquel año (1556), salieron del ayuntamiento con gran aparato de fiestas los regidores todos, los magistrados, los empleados de la Casa de Moneda, á caballo, y precedidos de trompetas y atabales, se dirigieron á la plaza de armas del Alcázar. El más autorizado y antiguo de los regidores, que lo era D. Gonzalo de Tordesillas, llamó á la puerta del Alcázar, y asomándose entre las almenas el teniente alcaide que le guardaba, D. Diego Fernandez de Cabrera y Bobadilla, hijo del alcaide, les preguntó lo que allí les traia. Tordesillas á su vez le dijo, que por quién estaba la fortaleza; á lo que el alférez respondió, que por el emperador D. Cárlos V, rey de Castilla. Dió conocimiento el regidor al teniente alcaide de la renuncia del César, poniéndole de manifiesto dos reales cédulas, una del emperador y otra del rey Felipe, en las que se ordenaba al alcaide que en adelante tuviese el Alcázar por el nuevo rey. D. Diego prometió hacerlo así, pero extendiendo antes la oportuna protesta por su parte, pues no hallándose dentro del Alcázar el alcaide, no haria el pleito homenaje hasta que viniese su padre y así lo dispusiera. Con lo que se retiraron los representantes de la ciudad. Llegó posteriormente el alcaide y rindió al rey pleito homenaje.

Buscaba Felipe II sitio á propósito para construir el templo y monasterio que queria dedicar á San Lorenzo en accion de gracias y como imperecedero testimonio de la gran victoria que alcanzó en San Quintin contra los franceses, y con tal objeto fué á Segovia y se hospedó en el Alcázar, en Setiembre de 1562, en compañía de su hijo don Cárlos, de su esposa D.ª Isabel y del Sr. D. Juan de Austria su hermano, quien no sabemos que otra vez hubiera honrado el Alcázar. Con iluminaciones, mascaradas, toros y cañas, celebró la ciudad para agasajar á sus régios huéspedes. Visitó el rey las cercanías de Segovia y decidió edificar su monumento en el sitio llamado San Cristóbal.

© Biblioteca Nacional de España

Pero ya por la proximidad del convento del Parral, perteneciente á la misma órden que habia de poseer la nueva fábrica, ó porque la vecindad de la ciudad, entonces muy populosa, fuese obstáculo para que el proyectado monasterio tuviera toda la tranquilidad y aislamiento que el rey deseaba, desistió de aquella idea y eligió el sitio en que actualmente se encuentra. Ocupado en la construccion del monasterio, situado tan cerca de Segovia, solia D. Felipe visitar algunas veces el Alcázar por algunas horas, pues siempre preferia pernoctar en la casa real del bosque de Valsahin, donde con frecuencia efectuaba grandes monterías.

Por este tiempo, en el año de 1566, nació en el palacio de Valsahin la infanta doña Isabel Clara Eugenia, la hija predilecta de Felipe II, y heredera de sus dotes para la gobernacion del reino, como lo demostró en los treinta y seis años que ya en compañía de su esposo el duque Alberto, ya sola, despues de haber enviudado, rigió los destinos de Flándes.

Este mismo año fué cuando descubrió Felipe II la conspiracion tramada para levantarse el príncipe D. Cárlos, su hijo, con los Estados de Flándes. En pocos delitos de Estado fué tan cruel y vengativo el rey prudente como en este de que nos ocupamos. Inmediatamente de descubierta la conspiracion mandó prender el rey y encerrar en el Alcázar de Segovia á monseñor de Montigny, hermano del duque de Hornos, jefe este de los conspiradores de Flándes, donde residia. Ya porque temieran los nobles flamencos y españoles comprometidos en la revolucion, que Montigny hiciese revelaciones que mayormente pudieran comprometerlos, ó ya porque los lazos de familia y amistad que les unian á Montigny les obligasen á ello, tratóse de proporcionar al prisionero los medios de evadirse de la prision. Así aconteció que á los pocos dias aparecieron en Segovia unos flamencos en traje de peregrinos, que iban á Santiago de Galicia, segun general y muy frecuentada costumbre de aquellos tiempos. Gente alegre aparentaban ser, pues que todos venian provistos de guitarras y violines, que con frecuencia y destreza tañian por toda la ciudad. Presentáronse en el Alcázar ofreciendo los placeres de su música para agradar con ellos á D. Bernardino de Cáceres, noble que estaba preso tambien, no por hallarse complicado en los asuntos de Flándes, sino por haber tenido ciertas palabras que degeneraron en riña, dentro del mismo palacio del rey. Una vez en el Alcázar quisieron tambien distraer al preso Montigny, y entonaron algunas canciones en flamenco, canciones que no eran tales, sino que eran frases que le indicaban lo que habia de hacer para fugarse, y cómo habia de aprovecharse de las sierras y armas que dentro de los instrumentos que tocaban traian, los cuales despues de acabadas sus canciones, dejaron en el Alcázar, so pretexto de que á la mañana siguiente tornarian á cantar de nuevo. Pero la estratagema no tuvo efecto, pues habiendo el alcaide del Alcázar, D. Gerónimo de Villafañe, hallado unos caballos que un mozo paseaba por los alrededores del Alcázar, y enterado por el mozo que los cuidaba, de que aquellas postas

© Biblioteca Nacional de España

eran para el Sr. Antonio, secretario del preso flamenco, redobló tanto su vigilancia, que hasta hizo registrar la comida que servian al preso. Por tan exquisito cuidado encontró en uno de los panecillos que al dia siguiente sirvieron al preso en la comida, un papel escrito en flamenco, el cual inmediatamente hizo el alcaide pasar á manos del rey. De aquí resultaron mayores prisiones, mayor vigilancia, la traslacion de Montigny á Simancas, donde murió ahorcado, habiéndolo sido antes, de una almena del Alcázar de Segovia, el desgraciado cocinero que introdujo en el panecillo el papel escrito, y por fin produjo tambien el mayor encono y más duro castigo que á los flamencos impuso el duque de Alba, mandado por el rey como prefecto de la Bélgica para castigar á los sublevados y gobernar aquellos Estados.

Tras de estos dias de tan poco grato espectáculo para Segovia, vinieron otros de regocijo y alegría. En 1570, por el mes de Octubre, desembarcaba en Santander la que habia de ser cuarta mujer de D. Felipe; Ana de Austria, hija del emperador Maximiliano, á quien acompañaba la emperatriz D.ª María, hermana de nuestro rey. Muchas villas de España se disputaban el honor de que se celebraran las bodas reales dentro de sus muros, y de todas Segovia fué la elegida, más que por otra razon, á nuestro juicio, por la proximidad á que del Escorial se encuentra. Grandes y lujosísimos fuéron los preparativos, muchas las obras que se hicieron para recibir dignamente á sus majestades, y que la ciudad ofreciese el mejor aspecto posible. El Alcázar se alhajaba y preparaba con inusitada pompa por la princesa D.ª Juana, cuyas obras dirigia ella misma en persona. Para que las hermosas torres y todo el conjunto del Alcázar brillase más y pudiera gozarse por completo, se derribaron los restos de la vieja iglesia y los arcos que habia frente del Alcázar, teatro todo de la sangrienta guerra de los Comuneros que ya hemos descrito, formándose con estos derribos la gran plaza que hoy se ve delante de la entrada principal del Alcázar.

(*Se continuará.*)

C. V.

© Biblioteca Nacional de España

OBRAS DE ARTE ANTIGUO EN ESPAÑA.

EMIL HÜBNER. *Die antiken Bildwerke in Madrid, nebst einem Anhang, enthaltend die übrigen antiken Bildwerke in Spanien und Portugal* [1]. Berlin. Georg Reimer, 1862, un vol. 8.°, 356 pág. X, con dos láminas.

TODO, lo grande y lo pequeño, se parece al nacer, y no deja distinguir si está predestinado á futura grandeza é importancia, ó si por el contrario ha de pasar desconocido y olvidado. Entre millones de hombres que nacen, poquísimos son reyes,— hablo de los que no ciñen corona;— entre tantos libros como se fabrican, ¡cuán raros son los destinados á producir un cambio importante en el espíritu de los hombres! Pero ó yo me engaño, ó el libro cuyo título precede á estos renglones, ha de ser más trascendental al adelanto intelectual de nuestro país, de lo que por la sola lectura de ese modesto título pudiera sospecharse. No es por cierto la primera vez que un extranjero trata de *Cosas de España:* tantas celebridades europeas afamadas, — y adviértase que hay buena y mala fama,— hemos visto al hablar de nosotros, desatarse en cuatro verdades y cuatro mil necedades, que ya nos va sucediendo lo que á un hombre feo, cansado ya de ver reproducidas sus facciones en un espejo torcido con gran aumento de su fealdad, les volvemos la espalda á esos críticos, y por reaccion patriótica nos esforzamos en realzar nuestros propios vicios; y si bien el modo de obrar de unos y de otros se comprende, si se tiene en cuenta el carácter de nacion, no dejan por eso de ser

[1] Obras de arte antiguo en Madrid, seguidas de un apéndice que contiene las demás obras de arte antiguo en España y Portugal.

© Biblioteca Nacional de España

vituperables ambos. Por lo que toca á nosotros, despreciemos al necio que presume de crítico, y sigamos imperturbables el por desgracia lento progreso. Pero al mismo tiempo hagamos distincion: tampoco despreciemos al que nos critique con benevolencia y buena fe, hagamos al contrario por seguir sus consejos en lo que tenga razon.

Lo que á todo viajero ilustrado é inteligente asombra más, y tiene por fuerza que asombrar, es el poco amor al arte que reina entre nosotros, y el mal gusto artístico que de ello tiene que desprenderse necesariamente. Y en efecto: ¡cuán pocas son las personas que entre nosotros van al concierto, al teatro, sólo por el goce de oir una bella música ó una buena pieza dramática; cuán pocas las que prefieran á un paseo por la Castellana, una vuelta por los Museos, ó á una casita del más horrible roccoccó, un edificio de proporciones bellas y de buen gusto! Como que eso no seria de buen tono. ¡Pobre capita de seda que llaman «buen tono», y que no basta para cubrir los desnudos del indiferentismo y de la ignorancia! El público no puede ni debe ser ni verdadero artista, ni crítico erudito, pero sí puede esperarse de él que ame el arte por el arte, y que tenga sentido comun al juzgar de productos artísticos. El producir grandes artistas y eminentes jueces críticos, es muestra de haber llegado un pueblo á una gran altura en el dominio intelectual y moral; pero la completa carencia de gusto artístico no puede suponerse en un pueblo que aspire á llamarse civilizado: en él es una necesidad. Bien se ha sentido esta necesidad; pero poco se ha hecho para satisfacerla. Siendo el digno aprecio del arte clásico la base fundamental para el desarrollo del buen gusto y el conocimiento y justo criterio de todo arte, no se ha publicado en España obra alguna que tenga por objeto extender el conocimiento y el estudio del arte clásico: lo poco que sobre objetos romanos encontrados en España se ha llegado á escribir, se ha hecho meramente bajo el punto de vista arqueológico ó histórico, pero jamás artístico. Verdad es que aquellas personas que deseen instruirse y sepan el francés, podrán servirse de las obras que sobre el arte antiguo se hayan publicado en este idioma; mas estas no reunen por cierto las circunstancias necesarias para hacer conocer y comprender el arte clásico por su sola lectura, pues unas son tratados teóricos sobre la historia del arte, é incapaces por lo tanto de dar idea alguna de él, sin preceder á su lectura conocimientos prácticos anteriormente adquiridos, y otras son obras puramente descriptivas, como guias de Museos, etc., que tampoco pueden hacer comprender lo que es el arte clásico al lector que no tenga á la vista los mismos originales, ni pueda ante ellos comprobar el juicio crítico del autor. Y si bien unas ú otras obras suelen tambien referirse á objetos algo conocidos, por hallarse (más ó menos mal) reproducidas en lujosas publicaciones de grabados, hay que tener en cuenta por otra parte, que pocos particulares estarán en el caso de poder costear semejantes obras, por ser generalmente de alto precio, y que tampoco puede contarse con nuestras bibliotecas públicas. No hay que hablar, por supuesto, de las bibliotecas provinciales, pues

© Biblioteca Nacional de España

aun las de Madrid, por una parte, están poco completas en cuanto al ramo que nos ocupa, y por otra, sólo se franquean á ciertas horas del dia, que para todos son unas mismas y en que la mayor parte de las gentes suelen estar más ocupadas[1]. Si los libros y las publicaciones no nos dan la esperanza de instruirnos, aún podria existir otro camino, el de la enseñanza profesoral. Pero es en vano. Basta con ver la poca predileccion con que el Gobierno mira por lo principal del Estado, por la instruccion; basta con visitar aquellas estrechas, mal condicionadas estancias de la escuela de Bellas Artes, en que se enseña prácticamente el arte mismo[2], para no extrañar que en la misma capital de la monarquía no exista siquiera una cátedra que tenga por objeto la parte teórica, la filosofía del arte, y en particular el estudio crítico del arte clásico. Estudio, que evocado por el ilustrado Winkelmann, ha llegado á dominar toda la Europa civilizada, y aun tuvo su representacion gloriosa en España, en aquellos tiempos en que España todavía significaba algo, en que soberanos y particulares rivalizaban en enriquecer sus Museos y en extender el conocimiento del arte antiguo y moderno, y el buen gusto que sólo se desprende del conocimiento racional del arte. Pero este estudio y gusto hoy dia está completamente desconocido y olvidado en nuestro país, á tal punto que nos ciega un vano y mal entendido patriotismo, haciéndonos creer que podemos aprenderlo todo por intuicion, y sin auxilio de maestros, sin querer hacer venir á profesores extranjeros, como lo hizo el Gobierno en los tiempos de Cárlos III y IV, y sin enviar á jóvenes estudiosos al extranjero á que de allí nos trajeran las ciencias y los gustos que aquí desconocemos. Sucede que, por ignorancia é indolencia nuestra, tienen los extranjeros que acudir á estudiar por sí esta region desconocida que se llama España, encontrándose con un país en que se desprecian y se ignoran aquellos estudios, que en otros países se hallan mayormente fomentados, protegidos y mimados por el Gobierno, amados y respetados por el particular. ¿Qué ideas han de llevarse esos hombres de nuestro país? ¿Qué derecho nos queda para quejarnos, si los oimos decir que el Africa comienza en los Pirineos? ¿Qué derecho? El poco digno por cierto de confesar, que todo aquello que eleva y hace bella y grande á una nacion, se encuentra en España en un vergonzoso atraso y decaimiento. Pero ya

---

[1] La Biblioteca de la Academia de Bellas Artes sólo se franquea de diez á dos del dia. De noche no hay Biblioteca pública alguna que esté abierta.

[2] La mala condicion de esta se funda principalmente en la falta de ámplio local. Con sólo decir que la Escuela se halla distribuida en tres edificios, distantes el uno del otro, que aun en el local central (calle de Alcalá) á excepcion acaso de la clase de dibujo del natural de noche, que está medianamente arreglada, no hay aula alguna que llene las condiciones más necesarias para el objeto á que esta destinada, y por fin que sucede con frecuencia que por absoluta falta de local se retardan los ejercicios de oposiciones por bastante tiempo á expensas de los desdichados opositores, con sólo decir esto, se ha dicho bastante.

© Biblioteca Nacional de España

que, ni en los libros, ni en las aulas hallamos la instruccion que anhelamos obtener, conociendo además que toda enseñanza tiene que partir de la práctica, no de la teoría, acudamos al último y más fundamental recurso: á los Museos públicos. ¡Válgame Dios! á donde apelamos. Ante todo consideremos el principal de España bajo el punto de vista de obras de arte clásico, el Real de Escultura. Pues en cuanto á sus principales defectos reune tambien los de casi todos los Museos provinciales, los cuales tampoco tienen la importancia del Real de Madrid; además la formacion de un Museo de la nacion, hace tanto tiempo proyectada y reconocida como necesaria, aún no puesta en práctica, bajo pretexto de que hay que levantar antes un edificio adecuado, cuando el edificio no es de ninguna manera lo principal, pues bastaria reunir provisionalmente en cualquier local todo lo que hoy existe dispersado en los establecimientos de la nacion, en Madrid y en las provincias, y ante todo comisionar á ciertas personas entendidas para que en España y en Italia adquiriesen todo lo que mereciera formar parte de este Museo, la formacion pues de un Museo nacional, repito, depende por completo del Gobierno, y ya sabemos que las cosas de palacio van despacio. ¡Y Dios nos libre de que de la creacion de un Museo arqueológico nacional, tome pié cualquier ambicioso, cualquiera nulidad de las que se entremeten con los ministros, ya adulándolos, ya poniéndoles miedo, cualquiera de esos hombres á quienes hay que dar de comer del presupuesto, ó hacer que el presupuesto sacie su vanidad, por no atreverse los gobiernos á consignar una partida para calamidades públicas, esto es, no para el pedrisco é inundaciones, sino para los hombres que son una verdadera calamidad para el país! ¡Quiera Dios que entonces haya un Gobierno que no se avergüence de traer del extranjero á los hombres sábios, recordando que príncipes ilustres trajeron á España un Pompeyo Leoni, un Jacome Trezzo y un Bartolomé Carducho, etc., etc.! En cuanto al ya nombrado Museo Real, ante todo carece de inventario, cuanto más de catálogo razonado, y sin semejante recurso los tesoros clásicos son problemas dificilísimos, ininteligibles para todo el que no sabe todavía y desea aprender, y para toda persona que no haya viajado mucho, visitado muchos Museos y mirado muchos objetos de arte con concienzuda minuciosidad, y los haya mirado con ese cariño que sólo presta la inteligencia ya adquirida en este estudio, que como vimos antes, se desconoce en España, y que un español sólo puede adquirir en el extranjero. Pero además de carecer de un guia razonado que enseñara é instruyera, la colocacion de los objetos del Real Museo de Escultura, unida á la mala disposicion del local del mismo [1], deja muchísimo que desear; pues no sólo se hallan mezcladas en baturrillo las obras antiguas y las modernas, las buenas y las malas, sino que

---

[1] En particular nos quejamos de la mala luz á que apenas dan paso unas mezquinas ventanas colocadas á una considerable elevacion, y dispuestas sólo en una pared que extienden un crepúsculo sobre la mitad de la sala, y

© Biblioteca Nacional de España

las modernas y las malas se hallan casi siempre ocupando los puestos de preferencia, los de más luz y mejor punto de vista, mientras que las obras mejores y más dignas de estudio, se hallan en su mayor parte arrinconadas y colocadas de tal modo en sombra, que ni dejan estudiarse, ni lucen sus bellezas. Muy léjos estamos de desconocer que aún la misma institucion de este Museo, lo debe el pueblo español á sus soberanos, y su creacion á los nobles esfuerzos de ciertos hombres, pero ¿basta con sólo dar, basta con sólo crear? «Dificilísimo les fué por cierto á aquellos hombres entusiastas por las artes, que crearon el Museo, lograr en tan desfavorables circunstancias, en contínua lucha con el absolutismo de la córte por un lado, y con los caprichos de siempre cambiantes ministerios por otro, y aún con tan escasos medios reunir semejante coleccion» [1], pero desde entonces años han pasado de paz y tranquilidad y bienestar, y desgraciadamente se han perdido para el arreglo del Museo de Escultura.

Conocida pues la necesidad, y visto que para remediarla no se ha dado en España paso alguno, ya por falta de elementos, ya por falta de iniciativa, no debe extrañarnos la aparicion de un primer impulso reformador, partiendo de país extranjero; y si es verdad, como hemos visto, que el principio de la enseñanza de que tratamos, tiene necesariamente que reunir la práctica con la teoría, es menester confesar que ese primer paso que dijimos haberse dado en una senda, para España nueva, llena en un todo las condiciones apetecidas. Es este un libro en el que su autor describe minuciosamente todos los objetos de arte antiguo que ha tenido ocasion de ver en España, y con el que, por lo tanto, el estudioso aficionado puede delante del original mismo, siguiendo palabra por palabra la descripcion, cotejarla con él, hallando, además de la descripcion, el lector breves y terminantes observaciones acerca del mérito artístico de la obra, del tiempo en que se hizo, del objeto que representa, de los libros que para su estudio pueden consultarse, y aún la relacion que puede tener con otras obras de arte, ya del extranjero, ya de los mismos gabinetes españoles, dando así motivo á comparaciones que remedian algun tanto la dispersion y confusion en que se hallan repartidas y colocadas estas obras.

Su autor, el Sr. D. Emilio Hübner, vino á visitar la Península en 1860 con comision especial del Gobierno de Prusia, para estudiar en el propio terreno los materiales ya conocidos, y recoger otros nuevos necesarios para la inmensa y monumental coleccion de inscripciones latinas, cuya publicacion bajo el título de *Corpus Inscriptionum Lati-*

---

dejan la otra mitad á oscuras. Sólo las obras que se hallan colocadas en la parte baja, que corresponde á la llamada de D.ª Isabel II, en el Museo de Pintura, reciben buena luz, por el techo abierto, pero los bustos que hay en la misma sala y que corren alrededor de dichas obras, se hallan en tinieblas. Si en todo hemos de parecernos á los franceses, de fijo ningun Museo podrá en cuanto á mala luz rivalizar mejor con el del Louvre.

[1] Hübner. *Ant. Bildw*, pág. 24.

© Biblioteca Nacional de España

narum, tiene encomendada á la Real Academia de Ciencias de Berlin. Cerca de dos años pasó el Sr. Hübner en la Península, recorriendo la mayor parte de ella y teniendo de esta manera excelente ocasion para reconocer todos los restos más interesantes que de la civilizacion antigua se conservan en España y en Portugal. Habia entre estos algunos cuya publicacion debia interesar á los eruditos del extranjero; mas no se contentó el arqueólogo aleman con sólo tomar nota de ellos; los describió todos, movido en gran parte porque comprendió que podria al mismo tiempo satisfacer la curiosidad de aquellos eruditos, y llenar el gran vacío que hubo de hallar en España, demostrando además de esta manera su gratitud hácia un país que le habia recibido hospitalariamente y habia dejado en su pecho gratísimo recuerdo.

Al efecto, fijó su atencion en todos aquellos objetos que tienen algun valor para la historia del arte antiguo. Habiendo hecho conocer los restos de arquitectura de España y Portugal en el *Bullettino di Corrispondenza Archeologica di Roma* (1860-1862), publicó en el libro, cuyo título está al frente de este artículo, las obras del arte plástico. Comprenden estas las *esculturas* propiamente dichas, tales como: estátuas, bustos y relieves de cierto tamaño, y generalmente de mármol ú otra piedra; luego las obras de *alfareria*, vasos griegos, etruscos y romanos, y las figuras ó relieves grabados en barro y llamados tierras cocidas; mosáicos, pinturas murales, vidrios, lámparas, y en fin, los objetos menores que suelen denominarse *bronces*, y son por punto general figuritas de bronce, de plata ó de otro metal; objetos de culto, como imágenes de Dioses, tambien figuras de animales, y aún útiles, instrumentos, y armas cuando tienen algun valor artístico, y téseras, ó sean billetes de entrada para espectáculos públicos, etc. De entre estos objetos, sólo han sido excluidas las piedras grabadas; exclusion que se comprende, si se considera que entre tantísimas como hay en España, sólo pocas son dignas por su buen trabajo ó el interés de su representacion, de publicarse, mucho más cuanto que su descripcion requeria un detenimiento mayor del que podia dedicarles el Sr. Hübner. Hallándose la inmensa mayoría de los objetos descritos, en Madrid, el autor ha dividido su libro en ocho capítulos, que contienen los tesoros que hay en Madrid, bastando un apéndice de sólo 74 páginas para describir todo lo que el Sr. Hübner vió en las provincias de España y en el vecino reino de Portugal. El primer capítulo contiene las obras antiguas que hay en el Real Museo de Escultura, á las que se han añadido los catorce bustos existentes en la Casa del Labrador en Aranjuez. Los tres siguientes capítulos abrazan los Gabinetes de la nacion existentes en Madrid, que son el de la Biblioteca Nacional, el de la Academia de la Historia, el de la Academia de San Fernando y el del Museo de Historia natural. Los capítulos quinto, sexto y sétimo, contienen los Gabinetes privados de cierta importancia: el del señor duque de Medinaceli, del señor duque de Alba y del difunto señor príncipe de Anglona, repartido hoy entre sus dos hijos, el señor marqués de Javalquinto y el señor duque de Uceda. Abraza el octavo

© Biblioteca Nacional de España

las colecciones privadas de menor importancia: la coleccion del Sr. D. Tomás de Asensi, del Sr. D. Manuel Cerdá (hoy en Valencia), del Sr. D. Aureliano Fernandez-Guerra, del Sr. D. Pascual de Gayangos y del Sr. D. Amalio Maestre. El apéndice trata de las obras que el autor vió en Barcelona, en Tarragona, en Valencia, en Palma, en Málaga y Granada, en Córdoba, en Sevilla, en Extremadura, en Portugal, y en la parte septentrional de España que pudo recorrer. Acompañan á la obra dos láminas: el plano del Museo de Escultura de Madrid, tomado del que hay existente en el archivo de dicho Museo, y un excelente grabado en cobre copiado de fotografía, que representa de frente y de perfil el célebre busto de Ciceron existente en el Real Museo, y publicado por primera vez por el Sr. Hübner. El método seguido en la descripcion de las obras mayores, claro está que no ha debido ajustarse de ningun modo á la viciosa colocacion que en todos los Gabinetes ocupan los objetos por hoy; por esto el autor, para dar ante todo una idea general de todo lo existente, ha clasificado y ordenado las obras por la idea y el asunto que representan, despues de haberlas dividido en grupos que, como vimos, se refieren á la forma general en que se presentan, como estátuas, bustos, relieves, etc.

Partiendo de las representaciones de los Dioses, y pasando por las de los héroes y personajes medio míticos, va luego á las de los históricos, y concluye con los personajes y asuntos que son de la vida privada. En la descripcion de cada obra de por sí, sigue el siguiente camino. Primero da las *señas individuales* del objeto, el número que lleva en el inventario, si este existe, el número que lleva en el nuevo órden que le da el autor, la sala y el sitio exacto que en ella ocupa hoy dia el objeto, para que pueda encontrarse la obra con facilidad, llevando además al fin del libro un índice en que se encuentra la referencia entre la coleccion actual del objeto y la página, y el número bajo el que se halla descrito; además el tamaño en centímetros, y por fin el material de que está hecho. Luego entra el autor en la *descripcion* de la obra: fija primero la impresion general, y luego desciende á los detalles, distinguiendo siempre la parte antigua de la moderna ó restaurada, y describiendo minuciosamente el estado de conservacion. Resume luego en dos palabras su *juicio* acerca de la mayor ó menor excelencia de la obra, y concluye dando como en nota lo que ha averiguado acerca de la *procedencia* del objeto, los *libros y grabados* que pueden consultarse, y aún, si el objeto es de interés, alguna observacion sobre *el asunto*. Es fuerza admirar en las descripciones del Sr. Hübner esa facilidad de agotar en pocas y claras palabras todo lo que haya digno de decirse de un objeto artístico, dejándolo al mismo tiempo individualizado en sus últimos detalles. Esta facilidad amena, va además acompañada de cierta seguridad de sí mismo, y de un método siempre igual y nunca monótono. Pero lo que hace más que nada simpático al autor, es la dulce benevolencia con que pasa por encima de ciertas ocasiones, que á otro le habrian dado harto motivo para verter su

© Biblioteca Nacional de España

hiel sobre el atraso y la incuria nuestra. Léjos de esto, hace más bien por taparlo, y esperando sin duda que algun dia llegará de reforma y de mejora, da laudables consejos, cómo habrian de arreglarse los Museos públicos para que sirviesen al aprecio del arte clásico, al estudio de la arqueología y á la educacion del buen gusto; consejos que no dudo hallarán oídos en las entendidas y sensatas personas que están en el caso de aprovecharse de ellos.

Para hacer su obra inteligible en España, era la intencion del Sr. Hübner publicarla en italiano en los Anales del Instituto Arqueológico de Roma, del que es miembro académico; pero dificultades materiales parece que han frustrado este proyecto, y obligado al eminente erudito aleman á publicarla en su lengua natal en Berlin. Este es el único defecto que tiene la obra. Despues de lo anteriormente dicho, supérfluo parece ya expresar el deseo de ver traducida al castellano una obra tan interesante, y de recomendar la importancia de semejante empresa. Séanos sólo permitido concluir con la observacion de que, para hacer más provechosa y popular la enseñanza que ofrece la obra en cuestion, convendria publicar, no el texto solo, sino acompañado de numerosas ilustraciones que hiciesen más comprensible y patente muchas cosas, que dejaran al visitador de los Museos vivo recuerdo de lo que haya visto y observado, que dieran idea de los objetos principales á los lectores que por circunstancias especiales no pudieran ver por sus propios ojos dichos objetos, y en fin, que engalanaran é hiciesen más ameno y popular un libro que de otro modo podria acaso parecer árido á muchos paladares de nuestro país, en que tan desarrollado se halla el gusto de la mala lectura. Convendria además añadir al libro todos los monumentos arquitectónicos, y los suplementos en los objetos de arte plástico dados á luz como hemos visto por el mismo Sr. Hübner en otras publicaciones, añadirle acaso tambien el catálogo de las piedras grabadas que existen en gabinetes y colecciones de España, y al mismo tiempo aumentar, completar y enriquecer la obra, corregir tambien alguno que otro punto. Expliquémonos. La tarea que ha emprendido el Sr. Hübner, es de aquellas que nunca pueden llamarse completas. Siendo de todo punto imposible, aún á una persona que habite nuestro país, conocer á fondo todos los Museos, Gabinetes y colecciones existentes en toda la Península, conocer todos los documentos que puedan existir acerca de los objetos que contienen, todos los libros que con estos puedan tener relacion, etc., etc.; cuánto más no lo será á un extranjero, que viniendo á España á otro objeto, apenas encuentra tiempo para ver lo más importante. Museos, Gabinetes, colecciones se van formando de nuevo, se van enriqueciendo, se mudan de contínuo, se venden y dispersan, nuevos documentos aparecen; y algunos objetos dejan descubrir, en un exámen más detenido, observaciones que hubieron por fuerza de escapársele al forastero que para su inspeccion, descripcion y estudio, sólo podia disponer de breves instantes. En parte de los Gabinetes de Madrid, para cuya inspeccion sólo pudo aprovechar el autor

© Biblioteca Nacional de España

tres meses, y en que otras tareas más importantes tenian fija su atencion, habria, por ejemplo, que añadirle la coleccion del Sr. Salamanca y otras que el Sr. Hübner no llegó á ver; habria además que completar el catálogo de la del Sr. Asensi, cuyo suplemento, que muy pronto dará á luz en las publicaciones del Instituto Arqueológico de Roma, tampoco puede ser completo, á causa del contínuo enriquecimiento de esta coleccion; habria que colocar la del Sr. Cerdá entre las provinciales, y añadir alguna que otra coleccion privada de menor importancia. En la parte de los Gabinetes provinciales, fuera de las obras arquitectónicas, los demás complementos ó correcciones serian de poca monta.

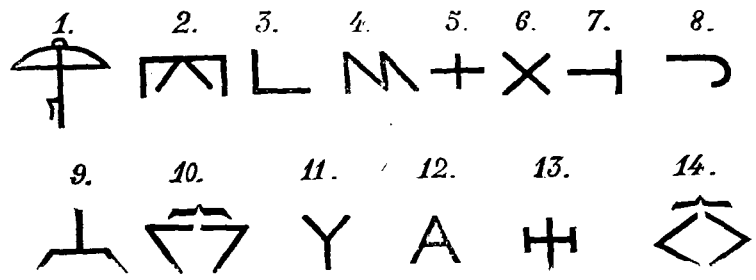
En general, hay que repetir que estas adiciones son todas ellas de poquísima importancia, si se comparan con el ya existente núcleo de la obra, que á la vez que está formada en brevísimo tiempo, es un modelo de concienzudo exámen, de profundo estudio, y testimonio por cierto de que grandes obras pueden realizarse en breve tiempo, cuando el verdadero saber va acompañado de la laboriosidad y ante todo del método.

JACOBO ZÓBEL DE ZANGRÓNIZ.

© Biblioteca Nacional de España

SIGNOS LAPIDARIOS DE LA TORRE DEL PUENTE DE SAN MARTIN, (TOLEDO).

A fines del año próximo pasado, y con objeto de estudiar los monumentos militares que en la Imperial Ciudad han dejado las pasadas edades, desde el recinto primitivo de construccion casi *Ciclópea* hasta las puertas del *Cambron* y nueva de *Visagra*, últimos signos de la importancia militar de Toledo, hoy reducida á la nada; hicimos un viaje á la antigua Toletum en compañía de nuestro querido amigo el Sr. D. José Fernandez Gimenez, teniendo la buena fortuna de encontrar en una construccion puramente militar *los signos lapidarios de los obreros que trabajaron en ella.*



El estudio de la arquitectura militar en la antigüedad y en la edad media, podrá tal vez parecer nímio é innecesario al hombre frio y pensador que conozca los progresos que ha hecho en estos últimos tiempos el arte de atacar y defender las plazas, merced á los adelantos inmensos de las ciencias exactas, y el número é importancia de los nuevos problemas que cada dia se presentan, efecto sólo de los poderosos medios de destruccion hoy conocidos; nosotros, sin desconocer la importancia y necesidad suma del estudio de la ciencia militar contemporánea, no creemos sin utilidad el conocimiento de los esfuerzos que los hombres de otros tiempos han hecho, sea para aumentar los medios de defensa, sea para acelerar la destruccion de los parapetos enemigos; y si conveniente es conocer los infinitos sistemas defensivos propuestos desde Alberto Durero hasta nuestros dias, no lo es menos el estudio de los primeros pasos del arte de la fortificacion.

La Torre del Puente de San Martin, situada sobre la orilla izquierda del rio, y empezada á construir probablemente en los últimos años del siglo XIV, presenta en su primer cuerpo tanto interior como exteriormente, una multitud de signos lapidarios, que con la mayor escrupulosidad hemos procurado trasladar al papel, publicando únicamente los que hasta ahora hemos visto clara y distintamente, sin perjuicio de ofrecer á los lectores de EL ARTE EN ESPAÑA, los que en nuestro próximo viaje podamos descubrir.

El núm. 1, que recuerda perfectamente el arma primitiva de los cuadrilleros de la Santa Hermandad, se halla en cuatro sillares de la arista S., tambien se encuentra en el interior de la puerta, en las jambas é impostas de los arcos de corredera para el peine y en una dovela de estos mismos arcos.

En la cara S. E. y encima del cordon, pudimos ver con el auxilio de unos anteojos marinos, los signos 2 y 3; repitiéndose este último y el 4 en el mismo cordon que acusa al exterior el nivel del piso superior de la torre.

Repartidos por toda la cara S. E. pero inferiores al cordon, y nunca en los sillares que forman los ángulos, pudimos observar los signos señalados en el grabado que encabeza este articulo con los números del 5 al 13, encontrando el 10 en las dos posiciones marcadas en la figura, y repetidos muchos de ellos en la *gola ó cara posterior* de la torre.

Por último, en la escalera que desde la plataforma actual conduce al antiguo adarve, encontramos el 14, grabado en la mayor parte de sus sillares.

Estudiando detenidamente estos signos, y cotejándolos con los que se encuentran en el muro lateral del lado de la Epístola, que cierra la capilla mayor de la catedral de Toledo; y con los que indudablemente deben hallarse en otros edificios de la misma ciudad, tal vez se puedan llenar algunas lagunas que existen acerca de la fecha de varios, tanto monumentos civiles como militares, construidos en el periodo vulgarmente llamado *gótico*.

Para concluir dirémos, que tanto estos signos como los hallados en la catedral de Toledo por nuestro querido amigo D. Gregorio C. Villaamil, están esculpidos con buril, y aunque no tienen todos la misma profundidad, no puede caber duda en que son señales ó marcas de los obreros y no puntos de llamada para la colocacion de los sillares en obra: pues que estos signos de aparejo se marcaban generalmente por puntos ó ceros, aumentando su número para indicar el lado ó altura tantas veces como era necesario. Lo propio podríamos decir del signo que se encuentra en las dovelas que forman el arco de la puerta pequeña de la *Torre de los Lujanes* y que indica sobradamente estar todas ellas labradas por una misma mano.

E. DE MARIÁTEGUI.

© Biblioteca Nacional de España

NECROLOGÍA.

D. LÚIS BROCHETON.

Hace pocos dias que entre nosotros existia un amigo.

Jóven, de exterior agradable, inteligente, la vida le sonreia, el mundo le era grato, participaba de sus encantos, y en los sueños que nacen en el secreto de lo porvenir habia confiado en una felicidad duradera.

Esas dulcísimas y apasionadas ilusiones, que pocas veces siente el hombre que no es poeta ó artísta, halagaban su espíritu, y su alma gozaba de la noble vida que como un privilegio puede gozar tan sólo el corazon que siente.

Feliz y confiado recorria el tránsito de esta vida esperando llegar á ese punto final que el hombre se propone en sus más cariñosas ilusiones, y el cual se aleja á medida que el tiempo avanza para no alcanzar jamás el término de sus deseos.

Hoy ese lozano vástago del árbol de la humanidad, esa esperanza alentada por el soplo de la vida física, desaparece como un relámpago del seno de la sociedad, dejando un melancólico recuerdo en el corazon de los amigos que le sobreviven.

Podemos, pues, contar entre nosotros con un artista menos, porque Luis Brocheton ha muerto.

Hijo [1] de padres honrados y de condicion modesta, nada debia á la cuna, pero tenia mucho que agradecer á la Providencia.

Simpático en el trato, consecuente en la amistad, recto y noble en el pensamiento, entendido sin presuncion, modesto sin humildad, reunia el conjunto de cualidades que constituyen la fisonomía del hombre bueno y digno, del hombre que se eleva en nuestra sociedad no por el azar de la fortuna, sino por las prendas morales que constituyen su carácter.

¡Misteriosa compensacion que designa el destino del hombre humilde para colocarle por el camino de la virtud y del saber á la altura más preciada, á la altura de la gloria!

Luis Brocheton tenia treinta y siete años cuando bajó al sepulcro, era pintor, discípulo de D. Antonio Gomez y de la Academia de San Fernando; deja muchos y bellísimos retratos; entre otros citarémos los de los señores Olivan, Mac-Crohom y Mendoza Cortina.

Habia hecho dos viajes al extranjero, pero su buen sentido le hizo renunciar á la costumbre que casi todos los demás artistas han seguido de estudiar en el mismo, copiando autores extraños de relevante mérito, pero cuyo genio no se halla en armonía con el nuestro, ni se presta por tanto á ser imitado con ventaja; de este modo pudo conservar el suyo espontáneo, original y no mortificado por la imitacion.

Sus obras se distinguen por la correccion perfecta del dibujo, por la verdad del colorido y la armonía de la entonacion, sin imitar, como dejamos dicho, escuela alguna; cuando se miran sus retratos, se recuerda algo, sin embargo, de los de los grandes maestros Velazquez y Van Vick.

En sus últimos dias se preparaba para darse á conocer tal vez como grande artista; los lindos bocetos que al efecto empezó á ejecutar, indican sobradamente las grandes cualidades del autor y las esperanzas que podian fundarse en su genio sobresaliente y delicado.

Pero el secreto destino tenia dispuesto otra cosa: escrito estaba que cuando habia vencido los difíciles obstáculos que se oponen al desarrollo de las mejores inteligencias, cuando su talento educado en el arte habia llegado á dominarle, cuando sin duda alguna el aplauso, el provecho, la gloria, iban á coronar su jóven frente, la muerte le sorprende y arrebata.

¡Fresca y temprana flor desprendida del tallo de la vida por el furor de los huracanes!

La enfermedad que cortó sus dias fué una pulmonía catarral adquirida al acompañar á la última morada los restos mortales de uno de sus maestros, el pintor Gomez.

Cuando cumplia con ese triste deber que impone la amistad, cuando conmovido por la pérdida del maestro y del amigo arrojaba sobre su tumba un puñado de tierra, ignoraba que doce dias despues habian de encontrarse sus espíritus en el cielo.

Desde los primeros momentos del mal comprendió su gravedad, y se dispuso con ánimo sereno y tranquilo á pasar cristianamente del tránsito de esta fugaz é insegura vida á la eterna. Dios habrá recibido con agrado el espíritu que le animaba; y al desaparecer de sobre la tierra uno de sus más admirables adornos, cual es el hombre bueno y útil, aumenta el cielo un alma más que rogará por los hermanos que quedan en la amarga tierra.

En sus obras deja á la posteridad la huella de una vida laboriosa; singular distincion que sólo puede alcanzar la inteligencia.

En sus virtudes un ejemplo de provechosa imitacion.

Y en su bondad un recuerdo, perecedero sí, pero que sólo podrá olvidarse con la muerte.

Será por tanto la pérdida de Luis Brocheton sentida por cuantos le conocian, y no faltará alguna lágrima que riegue su sepulcro, ni una mano amiga que renueve las flores marchitas de su tumba.

Cancio Villaamil.

---

1 Nació en San Sebastian de Guipúzcoa, hijo de D. Luis Brocheton y de D.ª Francisca Muruguza.

© Biblioteca Nacional de España

OPINIONES DEL ESCRITOR FRANCÉS

SEÑOR LAFORGE,

SOBRE LAS ARTES Y LOS ARTISTAS DE ESPAÑA.

Vamos á ocuparnos de un libro publicado en Francia por el Sr. Laforge, sobre las artes y los artistas de nuestra Península [1],.libro que, si cumpliera con el propósito del autor, merecia ser recibido con los brazos abiertos por todos los que tienen un verdadero interés en que se conozcan y estudien las riquezas artísticas de nuestra patria.

Creiamos nosotros con fundamento, que al aparecer esta obra delante del público, despertaria la curiosidad de nuestros críticos, y creiamos tambien que muchas voces competentes habian de levantarse, clamando unísonas, en contra de tantos errores como dentro de ella se contienen.

Un dia tras otro, y hasta meses y años, hemos visto trascurrir sin que persona alguna, que nosotros sepamos, rompa ese lamentable silencio, y es tanta nuestra inclinacion á destruir la influencia de los malos libros, que no hemos podido resistir por más tiempo á la idea de probar en él nuestras pocas fuerzas, ya que otros más entendidos no han querido antes medir las suyas, y tan justamente ejercitarlas.

No es el libro del Sr. Laforge una de esas obras francesas, tan comunes por desgracia, en donde la envidia ó la dañada intencion de reducir el mérito y el número de nuestros monumentos artísticos, dirigen la mente apasionada de sus autores. No sostiene

---

[1] *Des arts et des artistes en Espagne jvsqv' à la fin dv dix-hvitième siècle*, par Edovard Laforge, 1 vol. in 8.º Lyon.—L. Perrin, MDCCCLIX.

© Biblioteca Nacional de España

la, por ellos tan pregonada, supremacía de su escuela, ni las dudas acerca de la existencia de la nuestra, ni la omnipotencia de la galería del Louvre, ni tantas otras cuestiones que los franceses agitan, ridículas é inútiles las más veces para la ciencia, y que nuestros críticos más eminentes combaten hoy sin descanso, con un celo que los honra, en beneficio de la razon y de la justicia.

El Sr. Laforge ha querido casi siempre separar el ánimo de todas las malas artes que han inspirado á sus compañeros; pero así como levanta el mérito de nuestros artistas, exagerándolo en muchas ocasiones, así tambien comete lamentables extravíos de apreciacion, errores injustificables de cronología y de historia, y habla de tantas cosas que no ha visto jamás ni ha procurado estudiarlas ni entenderlas, que su obra, de enojosa lectura, merece en nuestra pobre opinion, que sea relegada enteramente, como inútil de todo punto para el conocimiento de las artes y de los artistas de España.

Consta la obra del Sr. Laforge de treinta y dos capítulos, precedidos de una introduccion sobre el desarrollo natural del arte en todos los pueblos y principalmente en España. Alternan en la obra dos pensamientos casi exclusivos : la historia política y el desarrollo artístico.

Empieza con el establecimiento de las primeras colonias, fenicias, griegas, cartaginesas. Sigue con los romanos, los visigodos, los árabes, los moros, y con la monarquía cristiana de Castilla y Leon hasta los tiempos presentes, y al lado de cada una de estas épocas va señalando el movimiento histórico de la arquitectura, escultura y pintura, juntamente con el de algunas artes mecánicas que tienen con ellas cierta relacion. Como complemento de la obra dedica su autor un capítulo á los fabricantes de armas, y otro capítulo á la cerámica española.

Vemos, pues, que el autor ha querido que se comprendan dentro de su libro todas las artes y todas las épocas posibles, y esta tendencia á la enciclopedia convierte la obra en un inventario de casos y de cosas, donde todo se aglomera en extracto, quitando la posibilidad de extenderse mucho en la censura.

Cuánta sea la diferencia que existe entre las ideas pretensiosas del autor, y las que realmente consigna en su obra, es lo que ahora procurarémos demostrar ligeramente, aun cuando nos quede siempre el sentimiento de no detenernos lo que quisiéramos; porque la empresa de reducir á órden todas las equivocaciones, no deja de ser difícil y molesta en demasía.

Comienza su estudio el Sr. Laforge, desde una época anterior en muchos siglos á la era cristiana; pero son tan breves las páginas que dedica á esos primeros tiempos, que no dan lugar á críticas severas, ni menos á detenerse en las pequeñas ligerezas escapadas de su pluma.

No son, verdaderamente, los tiempos anteriores á la dominacion romana los más ricos en datos, para que pueda discurrirse con acierto acerca de las artes de entonces, y

© Biblioteca Nacional de España

en más de una ocasion sucede que solamente contamos, aunque no sea pequeña fortuna, con el recurso de la numismática.

El Sr. Laforge se aprovecha siempre de este recurso, y en él estriban muchas veces las consecuencias de sus argumentos; pero tan pobres los presenta y tan destituidos de buena doctrina, que valiera mucho más que no emprendiese semejante trabajo.

Dice el autor (pág. 14) que no queda del antiguo idioma ibero *más que algunos caractéres que se encuentran en las medallas llamadas desconocidas, los cuales han ejercitado aunque en vano los esfuerzos de los sábios durante más de dos siglos.*

Más adelante dice (pág. 29) :

Se dividen las medallas españolas en tres clases distintas : las desconocidas, escritas en lengua antigua, sin efigie ni divisa, y de las cuales no es posible precisar la época, etc.

Escritores españoles y de otros países pudiéramos indicar ahora para desmentir la opinion del Sr. Laforge, no solamente en lo que se refiere á la posibilidad de leer esas monedas, sino tambien para mostrar que hay en ellas efigies y divisas de bastante interés para el arte. Velazquez, Erro, Sextini, Grotefend y últimamente D. Antonio Delgado, nos han dado á conocer la mayor parte de las leyendas que figuran en esas monedas, que han dejado ya de ser desconocidas; pero otros sábios hay de nacion francesa que se han ocupado del mismo asunto, y á los cuales deberia por lo menos conocer el Sr. Laforge.

Gaillard, Boudard y Saulcy, no solamente presentan la lectura de lo que parece ilegible á nuestro autor, sino que el último de ellos va más adelante todavía con sus juiciosas opiniones, y dice que, atendiendo á los tipos, peso y condiciones de esas monedas, son copiadas indudablemente de las consulares, y su antigüedad debe remontarse á unos dos siglos antes de la época de Augusto [1].

El Sr. Laforge ha debido tener presente los trabajos de algun rapsodista francés, de Antonio Agustin, Lastanosa y Flores, autores de indisputable mérito, pero cuyas doctrinas han sido modificadas posteriormente en muchas ocasiones. De otra manera no consignaria esas ideas que demuestran un lamentable atraso en la ciencia, ni continuaria diciendo más adelante que son diez y siete las medallas antiguas españolas (página 29), cuando Cohen nos enseña algunas más dibujadas en su obra.

Inútil de todo punto parece además la pretendida erudicion del Sr. Laforge en materia de numismática española, cuando vemos que no se aprovecha ahora de los tipos de las monedas para sacar consecuencias aplicables al arte de aquellos tiempos; y es tan defectuoso é incompleto su estudio, que ni una palabra dice de las medallas fenicias,

---

[1] Gaillard, *Description des monnais espagnoles*, etc., Madrid, 1852. — Boudard, *Etudes sur l'alphabet iberien*, etc., Paris, 1852.—*Numismatique iberienne*, Beziers, 1857.—Saulcy, *Essai de classification des monnais autonomes de l'Espagne*, Metz, 1840.

© Biblioteca Nacional de España

legibles y conocidas muchas de ellas, ni menos de las que acuñaron los griegos de Rosas y Ampurias, todas interesantes y dignas de mencion especial cuando se trata de este asunto, y al ocuparse de unas épocas tan escasas en monumentos de otro género.

Esta desdichada manera de tratar la numismática, y la cansada insistencia del señor Laforge en no perder la ocasion de hablar de ella siempre que encuentra medio, nos tiene que obligar todavía á que reanudemos más adelante el hilo de las impugnaciones.

Nada dirémos tampoco del período de la dominacion romana; porque en la pequeñez con que lo presenta, no encontramos grande motivo de crítica, y abandonándolo por completo, pasarémos desde luego á la época visigoda.

Describe el autor con tales detalles (pág. 35 y siguientes) el carácter de la arquitectura visigoda que no parece sino que él mismo ha presenciado su desarrollo. Indica la semejanza que tuvo con los edificios romanos que quedaban en la Península : señala la influencia especial que ejerció el Cristianismo en ella; el sello particular que la distinguia; su falta de inspiracion, y antes de terminar el capítulo, dice que todos estos monumentos han desaparecido.

¿En qué datos se apoyarán entonces sus opiniones?

En los datos que presenta la numismática visigoda; pero de una manera tan desacertada, que más bien se creerian cosa de burla que no la consecuencia de un estudio sério y deliberado.

Todos estos monumentos de la arquitectura latina, dice en la pág. 37, *han desaparecido: no quedan para perpetuar su memoria más que algunas medallas, inspeccionando las cuales es fácil juzgar del estado de las artes en esta época.*

Algunos párrafos despues dice :

Las medallas de los godos, enteramente groseras y bárbaras bajo el punto de vista del arte, no ofrecen recurso ninguno á la historia. El anverso representa ordinariamente una cabeza, ó más bien un simulacro de cabeza, y el reverso lleva simplemente el nombre del rey que hace grabar la pieza. (Pág. 40.)

¿Será menester indicar la incongruencia de ambos párrafos? ¿Será necesario empeñarse en demostrar que la cabeza y el nombre de un rey son datos ridículos para juzgar de los monumentos arquitectónicos de una época?

No perderémos el tiempo insistiendo en comentar cada uno de estos particulares, solamente dirémos que ha descrito nuestro autor las monedas visigodas como base de sus juicios, y ni las ha descrito bien, ni ha visto ninguna de ellas; porque ninguna hay que corresponda exactamente á la descripcion que hace [1].

Parecia natural que nuestro autor quedase satisfecho con los extravíos indicados sin

---

[1] Nadie podrá negar, fuera del autor, la importancia que tienen estas monedas para la historia.

Representan en los anversos una ó más cabezas, de frente ó de perfil, con cruces y otros símbolos. Los reversos

© Biblioteca Nacional de España

necesidad de consignar otros; pero no desiste de la senda comenzada hasta la conclusion de dos capítulos que son los que dedica á ese período.

Dice, entre otras cosas (pág. 41), que los caractéres del alfabeto gótico no se parecian en nada á los del romano, en lo cual denota que no ha visto una sola muestra epigráfica de aquellos tiempos, ni como hemos dicho antes, ninguna moneda ; porque en tal caso no hubiera podido dudar nunca de una semejanza que salta á la vista.

Dice tambien que Sisebuto fué el mejor rey de los godos (pág. 33); que en Sisenando hay que buscar precisamente la primera base del poder aristocrático en España; que los godos cultivaron poco la poesía, pero que ella preparó el renacimiento de las letras y la famosa escuela de la *Gaya sciencia* (pág. 41).

Y para que nada se escape á la erudita pluma del Sr. Laforge, dice que el *retiolum* de entonces no es otra cosa que la *redecilla* que usamos hoy, especie de *cordon* para sujetar el pelo, y de esta manera peregrina declara el autor otros puntos dudosos de la indumentaria visigoda.

Jamás se acabaria el motivo de crítica, si hubiesemos de considerar minuciosamente todos los detalles de la obra del Sr. Laforge, tarea superior á todo encarecimiento y que nos mueve á penetrar desde luego en los tiempos de la dominacion arábiga.

Narra el autor la invasion de los árabes en la Península y el gobierno de los emires; y despues de hacer honrosa mencion del justo mérito de Cárlos Martel, quiere llevar todavía la influencia de la derrota de Tours hasta el punto de producir la venida á España del primero de los califas.

Son tan vulgares, por fortuna, las aventuras de Abderrahman I antes de asentarse en el trono de Córdoba, que no habrémos menester de grandes esfuerzos para mostrar la errada apreciacion del Sr. Laforge.

El jóven Abderrahman, despues de escapar de la matanza de toda su familia en Damasco, continuó errante en Africa por espacio de cinco años, siempre perseguido, siempre molestado por los gobernadores.

Su genio inquieto, y más que todo su ambicion inmensa, le hicieron pensar en España, como el único paraje de la tierra donde pudieran desarrollarse sus instintos de príncipe, y sus tenaces ideas de mandar.

Escribió en tono de súplica á los jefes de las tribus damasquinas, y logró interesarlos á su favor ; desistieron algunos de defender su causa, se aliaron otros con las tribus del Yemen, y en suma, una conspiracion bien ordenada trajo á España al último descen-

---

son más variados, figurando otra cabeza, una cruz, una victoria, el sol y diferentes monogramas y atributos. Por ambos lados tienen leyendas en la orla.

Puede verse la parte III de la obra del P. Florez.—La de Velazquez, *Conjeturas sobre las medallas de los reyes godos*, y el atlas de la obra de Lelewel.

© Biblioteca Nacional de España

diente de los Omeyas, el cual, una vez en la Península, logró reducir á su obediencia á todos los descontentos, separando para siempre esta parte de la Europa del patrimonio de los califas de Damasco [1].

Ninguna necesidad habia, como hemos visto, de que el Sr. Laforge trastornase la historia diciendo *que Abderrahman se aprovechó hábilmente del terror que la victoria de Cárlos Martel acababa de esparcir entre los sarracenos para penetrar en España* (pág. 47). Ni tampoco creemos que el héroe francés necesite de la apreciacion equivocada del señor Laforge para aumentar el mérito de los laureles que con tanto trabajo supo conquistarse.

Acabada la narracion del califato, y de la venida de almorabides y almohades, dedica el Sr. Laforge un capítulo á los reyes de Granada.

Vamos á trasladar íntegras las palabras con que principia este capítulo, para que se juzgue de los conocimientos que tiene el autor en historia y en geografía.

La division siempre reinante entre los príncipes moros (despues de la batalla de las Navas), *les hacia adoptar la funesta política de partir entre ellos los restos de las conquistas de sus antepasados, y de estas particiones es de donde salen muchos pequeños Estados, en el número de los cuales está el reino de Aragon, que subsiste gloriosamente más de dos siglos todavía.*

Mohamet-Alhamar, soldado de fortuna, toma el título de rey de Aragon y fija su residencia en Granada (pág. 53).

Muchos errores se encuentran en las palabras que anteceden; pero nada nos parece tan curioso como un rey de Aragon que fija su residencia en Granada, y un reino moro-aragonés que subsiste más de dos siglos todavía, es decir, hasta fines del siglo XV.

¿Qué se hicieron entonces, ni para qué han servido en la historia las batallas de don Alonso y las conquistas de D. Jaime?

Es preciso que el Sr. Laforge considere sinónimas las palabras *Aragon* y *Andalucía*, y aún así y todo no es posible justificar por entero semejantes extravíos.

Concluye por último su historia de la dominacion arábiga en España, equivocando en cuatro años la fecha de la toma de Granada [2]. *Hasta el 2 de Enero dé 1496*, dice, *no sucumbe Boabdil bajo las armas de Fernando é Isabel* (pág. 55). Y como si todavía le pareciese poco el trastorno de una fecha tan vulgar, continúa nuestro autor diciendo en el mismo párrafo: *la Alhambra no debe ya resonar más que con los cantos del inquisidor*

---

[1] Pueden consultarse sobre este hecho las obras siguientes, además de la de Conde: *Histoire d'Espagne depuis les premiers temps jusqu'à nos jours*, par Romey, tom. III, cap. VII, pág. 180 y siguientes.— *Histoire d'Espagne depuis les premiers temps historiques*, etc., par R. Saint Hilaire, tom. II, pág. 151 y 52.— *The history of the Mohammedan dynasties in Spain*, by Al-Makkari, tom. II, pág. 58 hasta la 66.

[2] Este error se repite bastantes veces.

© Biblioteca Nacional de España

Cisneros, encargado de venir á purificarla, por medio del hierro y de las hogueras, de la presencia del culto de Mahoma.

Aquí no es posible contener nuestra justa indignacion al considerar la falta de respeto y la estúpida ligereza con que el Sr. Laforge habla, sin necesidad ninguna, del hombre eminente que tanto hizo por su iglesia y por su patria.

No son, por fortuna, de la misma opinion otros autores, extranjeros tambien como el Sr. Laforge; pero que no se asemejan á él en la falta de conocimientos y de estudio.

C. de Sainte-Foi dice [1]: «Ximenez pareció grande en una época en donde todo era »grande en España, los hombres y las cosas. Y entre todos estos personajes ilustres que »contribuyeron á la gloria de su país, y cuyos nombres ha conservado la historia, supo »él distinguirse todavía.»

Raumer dice [2]: «Cisneros es el único que haya sido admirado de sus contemporá»neos, como hombre de Estado, guerrero, sábio y santo á la vez.»

«Los Reyes Católicos, dice el doctor Hefelé, se aprovecharon de su permanencia en »Granada, al fin del otoño de 1499, para desarrollar el bien material del país, y para »favorecer la mision entre los moros. Trajeron á Granada para esto á Ximenez y se dió »á luz, sin duda por su consejo, el edicto de 31 de Octubre de 1499, alabado por el »mismo Llorente á causa de su moderacion. Segun esta ley, era prohibido á los moros »desheredar á sus hijos cristianos, á causa de su conversion; y las doncellas moras con»vertidas debian ser dotadas con los bienes que la conquista de Granada habia propor»cionado al Estado. Se debian rescatar tambien con los mismos fondos los esclavos mo»ros convertidos.

»Ximenez invitó á los principales alfaquíes ó sacerdotes moros, y á los doctores á »frecuentes conferencias sobre la religion, buscando al mismo tiempo la manera de ga»nar sus corazones por la dulzura [3].»

Así hablan generalmente del cardenal Cisneros los autores que han consultado la historia; pero volvamos de nuevo al Sr. Laforge, que dice de este modo en la misma página que nos ocupa:

Pasemos en silencio los medios más ó menos convenientes que los cristianos emplean para ahogar el culto del profeta en los moros que se quedan en España. Más de una vez, los decretos crueles de los inquisidores arriesgaron, por la desesperacion á que redujeron á los infieles... el fruto de ocho siglos de luchas, etc.

Ahora vamos á suponer por un momento que lleva razon el Sr. Laforge: vamos á

---

[1] En el prefacio de la obra alemana sobre Cisneros, del doctor Hefelé.

[2] *Histoire d'Europe*, pág. 103.

[3] *Le cardinal Ximenès franciscain et la situation de l'église en Espagne à la fin du* XV *et au commencement du* XVI *siècle*, par le docteur Hefelé, Paris, 1856, pág. 68 y 69.

© Biblioteca Nacional de España

prescindir de la educacion y de las costumbres de aquellos tiempos, que tanto tenian que resentirse de la barbarie de la edad media; vamos á olvidar que los contendientes vengaban un agravio de siete siglos, y que eran personas de raza y de religion distintas.

Y una vez consentidas esas suposiciones, nosotros le preguntariamos al Sr. Laforge, si la invasion francesa de 1808 fué más humana, más evangélica, más civilizadora, y en una palabra, si deberia todo el mundo considerarla como modelo de conquistas.

Dejemos á un lado, por demasiado conocidos, los atropellos de vidas y haciendas causados por el ejército francés, y ya que el Sr. Laforge nos presenta la ocasion, séanos permitido discurrir un momento, sobre la suerte de algunas de nuestras obras de arte.

La techumbre de la torre de las Infantas en la Alhambra, y la de otra inmediata, árabe tambien, que se dice la Cautiva, eran de madera labrada con entalladuras y adornos de oro y colores, á semejanza de otras que se conservan de esa época. En tiempo de la invasion francesa, y mandando en Granada el general Sebastiani, un destacamento de tropas alojado en la Alhambra, derribó por completo ambas techumbres, con el fin de aprovecharlas en calentar los ranchos. Testigos existen todavía que presenciaron este hecho que ni la escasez de combustible podia justificar; porque con menos trabajo y más abundante tenian cuanta leña necesitaban en el mismo bosque de la Alhambra.

Soult, el mariscal artista, cometió en Sevilla otro atentado semejante con el retablo de la iglesia de San Alberto, obra del escultor Pedro Roldan. Fué derribado por tierra y gastado como leña cuando por órden del mariscal se convirtió el templo en una fábrica de cartuchos [1].

Pero en ninguna parte se presenciaron acaso escenas tan desagradables, como en el monasterio del Escorial; y debemos advertir que la persona más criminal en este sentido, fué el escritor de bellas artes Federico Quilliet [2].

Quilliet, especie de camaleon político, estuvo en el Escorial en el año de 1807; se hizo amigo de los monjes, y ellos tuvieron la atencion de mostrarle cuantas riquezas de todos géneros encerraba el monasterio. Hizo apuntamientos de todo, y dos años más tarde aparece con una Real órden del rey José comisionándolo para trasladar á Madrid las alhajas y objetos de arte que encontrase.

---

[1] Stirling menciona este suceso en su obra *Annals of the artists of Spain*, tom. III, pág. 1144.

[2] Quilliet es uno de los autores que dice el Sr. Laforge que le han servido de guia. Escribió una obra titulada *Dictionaire des peintres espagnols*, 1 vol., 8.º, Paris, 1816, y otra que publicó en Roma sobre los artistas italianos que en todos tiempos han venido á nuestra Península.

En ambas obras muestra Quilliet grandísimas pretensiones de erudicion; pero en ninguna tanto como en el prólogo de la primera; y puede decirse, que no hay en toda ella un solo texto que demuestre la verdad de semejantes pretensiones.

© Biblioteca Nacional de España

Se valió para desempeñar su encargo, de cuantos medios odiosos pudiera inventar una imaginacion extraviada. Hacinaba como objetos inmundos las mayores preciosidades: insultaba á cada momento á los monjes, y los amenazaba con pena de muerte si se desviaban de sus mandatos; ordenó que arrojasen por tierra las estátuas del retablo; quiso disparar tiros y cohetes para destruir los frescos de la escalera, y en suma, tales fuéron sus intenciones, que el mismo general francés que mandaba las fuerzas acantonadas en el sitio, tuvo que oponerse á semejantes atrocidades [1].

Estos y otros infinitos sucesos que pudiéramos citar, fuéron el fruto que sacaron nuestros monumentos de la invasion francesa. Nosotros abandonarémos la penosa tarea de seguir indicándolos para volver otra vez al libro del Sr. Laforge.

Nuevamente la emprende nuestro autor con la numismática, y siempre con la misma falta de acierto y de estudio que hemos censurado en las épocas anteriores.

Seria difícil, dice en la pág. 59, *precisar la forma, el valor y la materia de las monedas árabes de España, de las cuales se encuentran pocos rastros. Se sabe solamente que llevaban el año de la hegira, y en medio, una sentencia del Coran.*

De todas estas dificultades que encuentra el Sr. Laforge, ninguna hay tan peregrina como la de precisar la materia de las monedas arábigas; que no parece sino que ha sido muy grande la variedad de metales destinados en todos los tiempos á la acuñacion de la moneda.

En cuanto á las otras dudas que se le ocurren, podemos decirle que nuestro erudito orientalista D. José Antonio Conde publicó un trabajo, el mejor quizá de los que debemos á su pluma, sobre las monedas de los árabes españoles [2]. Allí se encuentra descrita y dibujada la forma de ellas, y hay además curiosas apuntaciones sobre su historia, su valor, y la lectura llena de variantes de una infinidad de ejemplares, con la indicacion de las que son de oro, de plata ó de cobre. En ninguna se lee, por supuesto, lo mismo que el Sr. Laforge opina que dicen.

Además del trabajo de Conde, que lo hemos citado por parecernos el más completo, hay otros anteriores y posteriores á él sobre numismática árabe [3]; y acerca de lo que indica el Sr. Laforge de ser tan escasas estas monedas, puede asegurarse que no tienen número las que existen en los gabinetes de Europa, públicos y de particulares, los cuales se enriquecen diariamente con las infinitas que á cada momento se encuentran en la

---

[1] Tomamos estas noticias del libro de D. José Quevedo, *Historia del Escorial*, Madrid, 1849, pág. 217 y siguientes. Tambien puede consultarse la obra del P. Damian Bermejo, *Descripcion artística del Real Monasterio*, Madrid, 1820, pág. 52, 75, 366, 371.

[2] Forma parte del tomo v de las *Memorias de la Real Academia de la Historia.*

[3] *De numis arabico-hispanicis regiae scientiarum gottigensis.*— Marsden, *Numismata orientalia.* — *Monete cufiche dell, I. R. museo di Milano.* -Lougpérier, *Sur les monnais des arabes d'Espagne*, programme.

© Biblioteca Nacional de España

Península [1]. En suma nosotros no tendriamos inconveniente en aventurar la idea de que se conservan hoy más monedas de los árabes de España, que de todos los monarcas cristianos que reinaron en Europa durante la edad media.

Vemos, pues, que el Sr. Laforge ha podido con poco trabajo dudar mucho menos de la existencia y condiciones de esas monedas, y ahora verémos que el autor continúa caminando por los mismos pasos en todo lo que nos dice acerca de la Alhambra.

La descripcion que hace del palacio de los reyes moros está tomada de una novela de Chateaubriand [2], cosa extraña cuando se pretende dar á conocer científicamente un monumento de tanta importancia para la historia del arte. Y esa falta de reflexion, le obliga á decir con su acostumbrada ligereza que el *jaspe*, el *lápiz-lázuli*, el *pórfido* y la *ágata*, se encuentran decorando el alcázar (pág. 54), precisamente cuando no se ven tales cosas, ni creemos que se hayan visto nunca, en semejante sitio.

Pero nada de lo que refiere acerca de la Alhambra, nos parece tan fuera de tino como la opinion que sostiene sobre las pinturas de la sala de Justicia. Solamente el que no las hubiera visto jamás, ni procurado estudiarlas, es el que puede comprenderlas de la manera que el Sr. Laforge; porque esos techos de la sala de Justicia están pintados sobre pieles, con adornos de oro en los fondos, muchas veces de resalto: distinguen á las figuras, además de los trajes, la suavidad y poca valentía de las sombras; no están pintados al oleo, y reunen finalmente todos los caractéres necesarios para señalarlos como anteriores al siglo xv, ó por lo menos como muy del principio de este siglo.

El Sr. Laforge dice sin embargo, despues de asentar observaciones curiosas, que: *evidentemente pertenecen á la época en que Cárlos V mandó hacer en la Alhambra reparaciones y trabajos considerables.*

No es posible una apreciacion más inoportuna, y aunque pudiéramos citar la opinion de muchos escritores, contraria siempre al Sr. Laforge, nos contentarémos con indicarle la obra francesa de Girault de Prangey [3], donde pudiera nuestro autor haber reformado sus juicios en esto y en todo lo que consigna sobre la Alhambra.

La Alhambra continúa asemejándose por desgracia á esos héroes *illacrymabiles* de que nos habla Horacio, que duermen oscurecidos por falta de un vate que los cante.

Pero dejemos descansar á la *media luna*, como diria el Sr. Laforge [4], para conti-

---

[1] En algunos sepulcros antiguos de Dinamarca, Rusia y otros pueblos del Norte, se encuentran tambien con frecuencia estas monedas, procedentes de las irrupciones de los normandos en nuestras costas.

[2] *El último abencerraje.*

[3] *Essai sur l'architecture des arabes et des maures d'Espagne*, Paris, 1841.

El arquitecto inglés Owen Jones copia estas pinturas en su obra sobre la Alhambra.

[4] El Sr. Laforge habla de la media luna siempre que puede, con referencia á los musulmanes de España. Error es este en que propios y extraños han incurrido repetidas veces, por más que la media luna no haya sido jamás distintivo de los árabes ni de los moros españoles.

© Biblioteca Nacional de España

nuar nuestras investigaciones sobre lo que manifiesta acerca del arte entre los cristianos.

La manera breve en demasía, con que el autor se ocupa de la época que comienza en Pelayo y concluye en los Reyes Católicos, hará tambien que no malgastemos el tiempo en impugnarla. La misma cantidad de lectura emplea en ella, poco más ó menos, que en la época arábiga, sin tener en cuenta que el arte no estuvo reducido en los reinos cristianos exclusivamente á la esfera de la arquitectura.

Desde esta parte del libro hasta la conclusion, puede decirse que el trabajo del señor Laforge consiste únicamente en un inventario de sucesos históricos y artísticos, amalgamados con otras muchas cosas, que el autor quiere consignar en su deseo de hacer más completa y acabada la obra.

Entre los datos históricos, nos encontramos, el de que D. Fernando V no es hijo del rey de Aragon. *Siguieron peleando los moros*, dice, *hasta el momento en que Fernando, hijo de D. Juan II, rey de Leon y de Castilla, ayudado de su esposa Isabel, pone fin en* 1496 *al poder mahometano en España, por la toma de Granada último baluarte de la media luna.*

Despues de este párrafo, viene un capítulo que se titula : « Estado de la España católica bajo sus propios soberanos hasta 1496 », y dentro de él hallamos dos opiniones que, además de ser ridículas, se encuentran en contradiccion la una con la otra.

Las letras y las ciencias, dice, *eran cultivadas con gran cuidado por los iberos. La poesía, la astronomía, la historia, la física y la medicina brillaban con grande esplendor en el antiguo reino de Pelayo, mientras que el resto de Europa no tenia aún ninguna nocion de nada de esto* (pág. 83).

Nosotros deberiamos agradecer al Sr. Laforge la atencion de colocarnos á esa altura científica y literaria, sintiendo sólo que los hechos desmientan lo que asegura con tanta formalidad.

En cambio de una laudatoria tan inoportuna como poco comun, dice nuestro autor lo siguiente :

El código de las leyes cristianas era muy simple. Se limitaba á algunas ordenanzas reales expedidas con arreglo á la justicia más ordinaria y más natural (pág. 82).

Lástima grande es que el Sr. Laforge no conozca, ni aún sospeche siquiera, la existencia del Fuero Juzgo, ni la de nuestros fueros municipales y nobiliarios, ni la inmensa coleccion legislativa del Rey Sábio, ni las disposiciones de las Córtes, ni otras muchas cosas pertenecientes al derecho de la edad media; porque si el Sr. Laforge conociera todo esto, contando con su buen deseo, es seguro que nos dedicaria un capítulo digno de fama eterna, en vez de contentarse con esas mezquinas palabras tan agenas de sentido y de crítica.

Para demostrar más todavía, dado que sea posible, la falta de solidez que tienen las ideas del autor, vamos á copiar ahora dos opiniones suyas sobre la arquitectura ogival.

En la pág. 65, dice: *Pero no es á los árabes á quien debe atribuirse la aplicacion de ella*

© Biblioteca Nacional de España

(la ogiva), *porque no se encuentran en los monumentos de España ni de África atribuidos á estos pueblos, ninguna señal ni ninguna idea de la bóveda ogival.*

En la pág. 98, dice: *Una indicacion que no se escapará á la arqueología, porque es uno de los puntos en que se diferencia la arquitectura de España de la de otros países, consiste en que el arco ogival se encuentra ya empleado aquí. ¡Qué cosa más natural, despues de todo, puesto que los árabes lo habian introducido tan temprano!*

No nos detendrémos en esta concordancia tan discorde, y pasarémos en seguida á la época del renacimiento; aunque no sin consignar antes lo que ha entendido el Sr. Laforge del artista Ferran Gonzalez.

En el sepulcro que hay en Toledo del obispo D. Pedro Tenorio, que falleció en 1399, se lee esta inscripcion: «Feran Gonzalez pintor: e: entallador» [1].

El Sr. Laforge aplica al artista la fecha de la muerte del obispo, y lo hace grabador en madera sin comprender el absurdo.

Dice así: *Ferran Gonzalez, hábil grabador en madera, moria en* 1399.

Hemos llegado ya á los tiempos del renacimiento.

El autor comienza con una ojeada histórica que comprende toda la dominacion de la casa de Austria, y en seguida se ocupa de las artes y de los artistas.

Su afan inmoderado de hablar de todo, como hemos apuntado ya, y sus deseos de incluir á todo el mundo dentro de su libro, hace que las ideas se aglomeren y caminen sin direccion cómoda, al mismo tiempo que reduce la posibilidad de hablar detenidamente de una infinidad de cosas que han menester de cierto espacio para presentarlas y que se comprendan.

Todas estas causas reunidas son motivo para que no abandonemos el sistema de pequeños ataques, en lugar de reunir nuestras fuerzas, como quisiéramos, y acabar de una vez tan molesta série de impugnaciones.

Señalado este defecto capital, vamos á seguir con el análisis del libro.

Principia el Sr. Laforge quitando cuatro hijos á los Reyes Católicos [2]. *Fernando é Isabel*, dice, *no habian tenido por fruto de su union más que una hija llamada Juana, que fué dada en casamiento al archiduque Felipe* (pág. 129).

Sigue nuestro autor trazando la historia de los reyes de la casa de Austria, y habla, aunque incidentalmente, del pintor Velazquez, como si perteneciera á la época de Felipe II [3]. Una vez terminada esta reseña histórica, donde hay mucha Inquisicion y mu-

---

[1] Cean, *Dicc.*

[2] Doña Isabel, D. Juan, D.ª María y D.ª Catalina. Flores, *Mem. de las Reinas Cath.*, tom. II.

[3] Felipe II murió en Setiembre de 1598 y Velazquez nació en Junio de 1599.

Más adelante procura el autor deshacer este yerro, pero á pesar de todo equivoca la fecha del nacimiento de Velazquez.

© Biblioteca Nacional de España

cho rio enrojecido con la sangre de los moros, entra el Sr. Laforge á ocuparse exclusivamente de la parte artística.

No sabemos por qué razon empieza con los pintores del siglo xv, en vez de haberse ocupado de ellos en el lugar oportuno; pero, sea cualquiera su intencion, es lo cierto que en ellos principia el inventario de los artistas.

Al llegar al maestro Jorge Inglés, dice: *que pintó el retablo mayor de Granada por órden del marqués de Santillana* (pág. 144), y no es posible que sucediera semejante cosa, ni que existiera semejante altar mayor, porque este maestro y este marqués vivieron en los tiempos que Granada permanecia aún bajo el poder de los moros.

El error consiste, en que los autores de donde copia el Sr. Laforge, no han sabido interpretar las palabras de Cean Bermudez acerca de este pintor.

Cean, dice, que el primer marqués de Santillana, «estando en la tala de Granada, »dispuso en su codicilo, que otorgó en Jaen en 5 de Junio de 1455, que este profesor »pintase el retablo mayor y colaterales de la iglesia del hospital de Buitrago, etc.,» y seguramente han confundido sin crítica ninguna estas frases, resultando la equivocacion apadrinada por el Sr. Laforge [1].

Como prueba de la exagerada velocidad con que el autor describe este período tan extenso en asunto, presentarémos ahora alguna muestra de los trozos que dedica á Velazquez y á Murillo.

La descripcion de los cuadros de Velazquez, comienza así: *Valenciennes conserva de él la mujer que dice la buena ventura; Dresde, el conde Olivares; Lóndres, Felipe IV y su mujer Cristina; La Haya, el retrato de Cárlos Baltasar, hijo de Felipe IV, á la edad de doce años*, etc. (pág. 193). Y de esta manera continúa sin detenerse en la descripcion minuciosa de ningun cuadro, ni en formular un juicio crítico que dé á conocer una sola de las obras que lo merecen [2].

---

[1] No deja de ser curiosa la manera que tienen los autores franceses de interpretar estas palabras de Cean Bermudez.

F. Quilliet dice: « Estando en Granada el célebre marqués de Santillana, ordenó en 5 de Junio de 1455, que este »profesor pintase el retablo mayor y las partes laterales de la iglesia del hospital de Buitrago, etc.» *Dict. des peintres*, pág. 163.

No comprendió Quilliet la imposibilidad de que el Marqués diese semejante órden estando en una ciudad enemiga.

Siret dice: Inglés (el maestro Jorge), 1455, pintor inglés que florecia en Granada. Agrupaba con inteligencia. *Dict. des peintres*. Bruxelles, 1848, pág. 283 — Stirling copia sin errores las palabras de Cean, *Annals of the artists*, pág. 81; pero el Sr. Laforge no ha consultado esta obra la más completa de todas las extranjeras.

[2] A pesar de que son pocas las palabras que hemos copiado referentes á Velazquez, no dejan de ofrecer motivos de censura.

Dice que en Lóndres se conserva el retrato de Felipe IV y de su mujer Cristina, y jamás ha tenido este rey

© Biblioteca Nacional de España

Hablando de Murillo, dice: *Sevilla conserva de este gran maestro un San Felipe en éxtasis, una Anunciacion, un San Antonio de Padua y otros muchos; Nantes, un tocador de viola, una jóven que tiene un libro de oraciones; Paris, un mendigo jóven, un santo en éxtasis, una Concepcion, una Santa familia y algunos otros, etc.,* (pág. 258). Y sigue lo mismo que antes, señalando obras á manera de lista, sin que jamás puedan las personas deseosas de aprender, sacar ningun género de enseñanza con la lectura de unos textos tan descarnados.

Fuera asunto de nunca acabar, si tomásemos por nuestra cuenta la empresa de ofrecer de esta manera los trozos que en nuestro juicio son censurables, por hallarlos faltos de verdad ó faltos de la debida y natural extension.

Apuntados los errores que anteceden, como los mayores que hemos encontrado en esta época, continúa hasta los Borbones sin presentar grandes ocasiones para detenerse en su impugnacion, por causa de la brevedad con que la describe.

Todo el estudio y todos los materiales que el Sr. Laforge ha tenido presentes para escribir sobre la pintura de ese brillante período se reducen, poco más ó menos, al *Diccionario* de Siret, al *Catálogo* del Real Museo de Madrid y al de la Exposicion de Manchester comentado por Burger. Con estos datos, y con alguna que otra idea tomada de Viardot, emprende el Sr. Laforge la obra de dar á conocer al mundo los pintores de nuestra patria.

Luego que el Sr. Laforge termina el bosquejo histórico de la casa de Austria y da cuenta de los artistas que existieron en el siglo XVI, reanuda el hilo de los sucesos políticos con el advenimiento de los Borbones, y llega con su relato hasta los tiempos del rey D. Fernando VII.

No sabemos tampoco por qué razon se ocupa despues de esto de los artistas anteriores á los Reyes Católicos y de los posteriores al siglo XVI, haciendo una distincion inútil para este siglo, que interrumpe la misma série metódica que el autor tiene la costumbre de seguir. Habla en seguida de la pintura sobre vidrio, y despues dedica un capítulo á los armeros y espaderos toledanos, y otro á los objetos de la cerámica antigua española.

No se contenta ahora nuestro autor con escribir de la manera rápida que hemos censurado antes, sino que es mayor todavía en esta especie de segunda parte, la aglomeracion de nombres y el extractar de opiniones sacadas del *Diccionario* de Siret [1]. Nos-

---

una mujer de semejante nombre. Además de esto, no dice que en Lóndres se hallen otros cuadros de Velazquez, cuando sabemos que hay veintiocho, sin contar los de otros puntos de Inglaterra.

En la galería real de la Haya hay tambien tres cuadros, y ninguno es el citado por el Sr. Laforge.

[1] «Nosotros podriamos terminar aquí, dice el Sr. Laforge en la pág. 287, la série de pintores españoles del si»glo XVII, sin temor de privar á los aficionados á documentos de las notas que pueden serles de gran utilidad.

»Pero nuestro deseo de instruir sin molestar, nos pone todavía en el caso de referir algunos detalles que nos »proporcionan Siret y Quilliet en sus diccionarios, etc.»

© Biblioteca Nacional de España

otros dejarémos ya de seguirle en su paso gimnástico, como él mismo dice, á través de estos períodos del arte. No seria, además, provechoso nuestro sistema; porque el prurito de corregirlo todo, aún los errores de menos trascendencia, es posible que nos extraviase tambien, haciendo el trabajo más penoso y de mayores dimensiones que aquellas que desde un principio nos habiamos propuesto. Por estas razones, vamos á dar muy pronto nuestra tarea por terminada.

Hemos apuntado en juicio nuestro todos aquellos errores que hacen la obra del señor Laforge, inconveniente para que el público saque de ella enseñanza ninguna, demostrando una vez más la mala fortuna con que los escritores franceses han venido ocupándose de nuestras artes desde los tiempos del abate Dubos [1]. Y cuando estábamos cansados de oir negar la existencia de nuestra escuela y el mérito real é indisputable de nuestras obras y de nuestras galerías, aparece concediéndolo todo el libro del Sr. Laforge, y no hace otra cosa, sin embargo, que aumentar los extravíos.

Ni una idea, ni una palabra sola encontramos en todo el discurso de la obra que demuestre conocimiento profundo en la filosofía de las bellas artes. Ni un autor verídico, propio ó extraño, á quien el Sr. Laforge haya consultado para escribir su libro [2].

La Inquisicion es su eterna pesadilla en el órden de las ideas. Lucha sin conseguirlo por demostrar la influencia de esta institucion sobre la vida del espíritu, y al estrechar la posibilidad de que se reflejen en el arte los pensamientos genuinos de un pueblo sujeto á semejantes trabas, no tiene en cuenta el Sr. Laforge el hecho real é histórico de nuestro engrandecimiento artístico que destruye la pobreza de sus opiniones, y que él mismo levanta hasta las nubes sin acordarse siquiera de que se está contradiciendo [3].

Cita algunas veces la autoridad de Cean Bermudez, y dudamos nosotros con funda-

---

[1] El abate Dubos escribió una obra á principios del siglo pasado, *Reflexions critiques sur la poësie et sur la peinture*, y en ella dice que no ha existido en España un solo pintor de primera clase.

[2] El Sr. Laforge cita uno ó dos nombres de autores que son para nosotros de mucho respeto; pero no muestra indicios de haber leido, ni por consiguiente, de haberse aprovechado de sus obras.

[3] El escritor inglés Sr. Stirling, que no podrá tacharse de parcial en favor de la Inquisicion, comprende su influencia en las obras del arte, de la manera siguiente:

«La sobriedad y la pureza de imaginacion que distinguen á los pintores españoles, se atribuye principalmente á »la influencia restrictiva de la Inquisicion. Palomino cita un decreto de este tribunal, prohibiendo hacer ó exponer »pinturas deshonestas, bajo pena de excomunion, una multa de 1.500 ducados y un año de destierro. El Santo Ofi»cio señaló además inspectores, cuyo cargo consistia en cuidar que ninguna obra de este género se encontrase »expuesta á la vista en las iglesias ú otros lugares públicos. Pacheco, el pintor é historiador del arte, desempeñó »este cargo en Sevilla, y Palomino en Madrid. Pero las órdenes de la Inquisicion no pudieron ser observadas á la »letra, de otro modo muchos Amores y Gracias de la escuela italiana no hubieran permanecido hasta nuestros dias »en las paredes del Escorial.

»Otra causa de la severidad y de la decencia del arte español es, etc.»

Stirling, *Annals of the artists of Spain*, vol. 1, pág. 12.

© Biblioteca Nacional de España

mento que jamás haya tenido en sus manos semejante obra. En cambio, no conoce ninguna de tantas como hay interesantes de escritores españoles, ni menos las de Owen-Jones, Stirling, Girauld de Prangey, ni otras muchas extranjeras que hubiera podido consultar con notable ventaja.

Siret y Viardot son los héroes principales de su exigua y pretensiosa bibliografía.

Habla el Sr. Laforge de los fabricantes de hojas de espadas y de otros artífices, solamente para hacer mayor alarde de conocimientos, y quedan mientras tanto en un silencio condenable los grabadores, los bordadores de imaginería y los entalladores en hierro, plata y bronce, tan famosos en España y tan dignos de figurar en una obra que tiene tantas pretensiones de enciclopedia.

Y sin embargo de todo, no se termina en estas lamentables faltas el triste cuadro que venimos desarrollando: va más léjos todavía la temeraria empresa de nuestro autor.

El Sr. Laforge no ha visitado nuestra Península, no ha podido, como es consiguiente, estudiar nuestras galerías, ni conocer en todo lo que valen ninguna de las obras que se encuentran en España [1]. ¿Qué podrémos esperar de un autor que se ocupa de las bellas artes sin conocer su filosofía, que no ha consultado ni conoce los libros que pueden guiarle, y que no ha visto jamás las obras que han de servir de asunto para su trabajo?

No le faltan deseos al Sr. Laforge de figurar discretamente que ha venido á España, y aún de demostrar con cierta especie de arrogancia que todo lo ha visto, y que todos los estudios y casi todas las diligencias posibles han sido practicadas por él.

---

[1] El Sr. Laforge no declara terminantemente que haya viajado por España, lo cual bastaria para presumir que no lo ha hecho; pero hay además otras razones que, en nuestro juicio, no tienen réplica.

Despues de lo mal que explica las cosas de la Alhambra, repite por dos veces que el reino de Granada está en Aragon; cuya idea no es probable que se le ocurriese aun al viajero más vulgar.

Dice, hablando de Coello, que el cuadro de la *Santa Forma* se encuentra en Madrid, y como este cuadro ha permanecido siempre en la sacristía del Escorial, y no es de aquellos que pueden olvidarse fácilmente, es de suponer que no lo ha visto.

Confunde en varias ocasiones el Museo Nacional de Madrid con el Museo Real, y en la pág. 332 dice que este último se ha enriquecido con los cuadros procedentes de los conventos. Viardot consigna tambien en su libro esta equivocacion, y parece lo más natural que el Sr. Laforge no haya hecho otra cosa sino copiarla.

Pero lo que prueba más que nada su falta de conocimientos locales, es la descripcion que hace del viaje por España (pág. 352), tomada á la letra de Viardot, sin tener en cuenta las infinitas mejoras introducidas en la Península desde aquellos tiempos. *Si no fuera preciso*, dice, *marchar en caravana como á través de la Arabia... si se pudiese en fin recorrer toda la España por caminos y en un coche, sin sufrir el hambre y la sed*, etc.; cuyas frases son ridículas y cosa de risa en los tiempos presentes.

Hemos insistido sobre este particular, acaso más de lo necesario, porque en un periódico francés del año de 1859, *La Gazette des Beaux-arts*, núm. 2.° pág. 254, se hace el juicio crítico de la obra del Sr. Laforge, prodigándole bastantes elogios, y consignando la idea de que el autor habia recorrido poco antes la España en busca de datos para escribir su libro.

© Biblioteca Nacional de España

Nosotros copiarémos íntegro, sin otro comentario, el párrafo con que principia el Sr. Laforge el último capítulo de su obra, y así verémos justificada nuestra opinion; porque no séria fácil, además, inventar una conclusion que más dignamente coronase su libro.

Dice así: *Nosotros acabamos de recorrer, aun cuando sea al paso gimnástico, toda la España; y desde las columnas de Hércules hasta los Pirineos, desde el Océano al Mediterráneo, hemos excavado en todos los rincones buscando los objetos de arte que han arrojado allí con profusion los treinta y cuatro siglos que forman el armazon de su historia. Hemos revuelto los archivos y removido las cenizas de los diversos pueblos que la han ocupado; lo que nosotros hemos visto de tantas maravillas y lo que aún queda por ver, lo que hemos notado y lo que hemos pasado en silencio, formaria la materia de muchos volúmenes, tarea inmensa, muy superior á nuestras fuerzas. Séanos permitido solamente, al terminar este bosquejo, presentar algunas reflexiones que nos sugieren en favor de la España las indagaciones que tenemos hechas, reflexiones que al principio del libro estarian quizá mejor colocadas que al fin; pero que las hemos reservado con intencion: para juzgar bien, es preciso conocer.*

De esta manera desdichada que hemos visto, escribe el Sr. Laforge sobre las artes y los artistas de España, y aún cuando es presumible que el autor haya tenido por norte de su trabajo los mejores deseos de que salga bien, nosotros creemos que no se ha escrito nunca un libro peor de semejante asunto, ni con menos copia de conocimientos.

Parece imposible que un país tan ilustrado como la Francia, que tantos laureles consigue en las esferas del arte y de la ciencia, y que tanto trabaja en beneficio de la civilizacion, produzca en estos tiempos, eminentemente críticos, autores tan faltos de sentido y de estudio para hablar de nuestra patria. No parèce sino que hemos de estar condenados á que nunca se conozca en ese país el verdadero carácter de nuestras civilizaciones, como si nosotros no tuviésemos el mismo derecho que el resto de la humanidad á conseguir el puesto que nos corresponda en el terreno de la verdad y de la justicia.

J. F. Riaño.

© Biblioteca Nacional de España

DOS ESPUELAS DE ARTE ESPAÑOL.

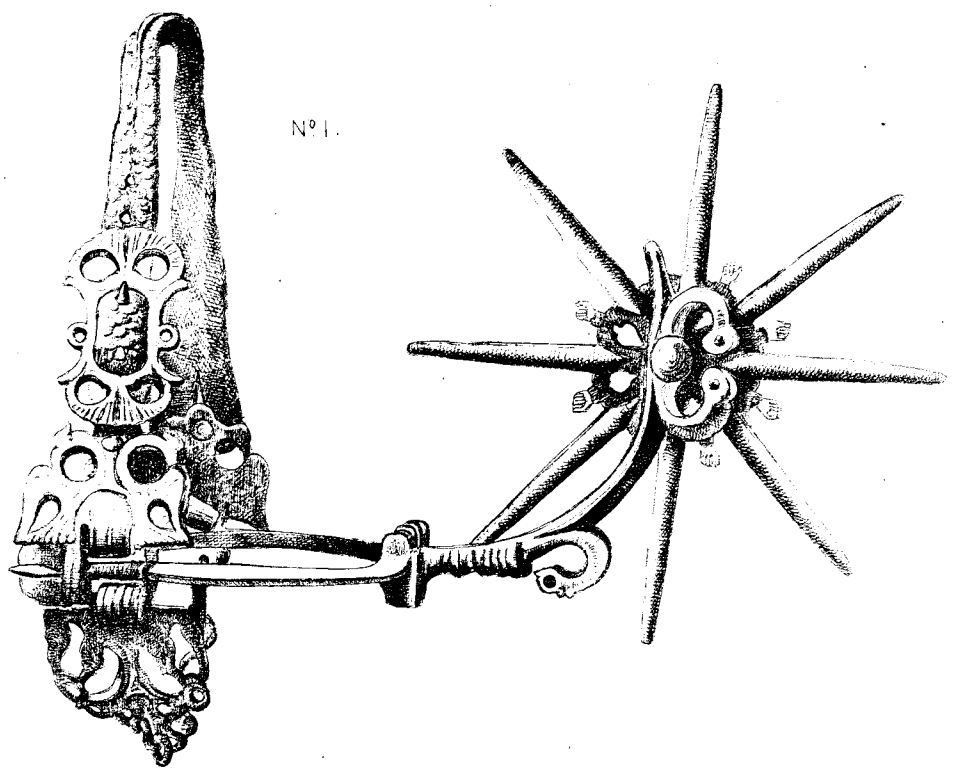
Los objetos que presentamos en la lámina correspondiente de nuestro número de hoy son notables por más de un concepto, dignos de figurar entre las obras bellas del género á que los mismos pertenecen, y aún por su historia y procedencia, segun las varias versiones que sobre esta se han hecho y los personajes á quienes se atribuyen.

La espuela de mayores dimensiones pertenece á las llamadas de guerra ó de torneo, y tiene un carácter tan marcado su trabajo, que revela exactamente la época á que pertenece, si bien la forma y tamaño no lo indican, produciendo la confusion. Consiste en un estrecho cerco ó herradura triangular y liso, adornado de un apoyo ó tope en su centro calado y seguidos sus filetes ligeramente de unas aristas: en los extremos de este cerco se sujetan unos broches ó hebillas de las que nos ocuparémos en adelante, por ser notables en atencion á su dibujo.

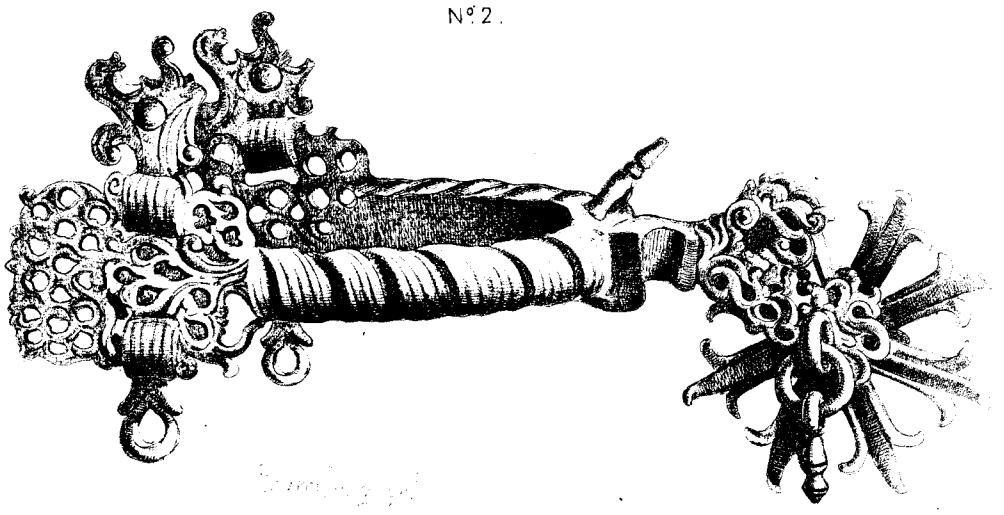
Un largo cuello de buen trabajo de lima, de elegantes proporciones, cuyo extremo superior remata en unas cabezas de águilas vueltas hácia abajo, intermediado con el

© Biblioteca Nacional de España

Nº 1.



Nº 2.



ESPUELAS ESPAÑOLAS

DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.

(DE LA COLECCION DEL Sr D. JOSÉ PEREZ DE GUZMAN

HEMEROTECA

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

mismo adorno, sujeta la rueda, estrella ó castigo que consiste en ocho puntas del tamaño próximamente de siete centímetros cada una; y el largo total del cuello es de trece centímetros. Se hallan intercaladas dichas puntas, por otras tantas manos perfectamente marcadas, y que representan aquella cerrados y reunidos todos sus dedos, ó lo que se llama en claro lenguaje puño: de la significacion de este emblema, si lo fuere, nada hemos podido averiguar, ¿y cómo? Puede creerse que fuera un capricho del que la mandara fabricar, ó del artífice, ó tal vez quiera representar la fortaleza reasumida en esta parte de la espuela; si otra cosa figura, es lo cierto que aparece tan oscura para nosotros, que en esto podemos sólo decir una verdad de *Pero Grullo*.

Es el tamaño total de la espuela de veintiseis centímetros, y el de las puntas ó castigo es tan colosal, sin duda para ejercer este sobre el caballo, cuando fuese resguardado con las mallas ó gualdrapas, ambas cosas usadas en combates y torneos. Por el trabajo, forma y más que todo dimensiones exageradas, puede muy bien creerse que pertenece á los arneses del tiempo de D. Juan II, pues para sospecharlo, basta estudiar aquellos trajes, armaduras, celadas y plumajes, y en todo ello se observará una exageracion que se acomoda perfectamente á la que ostenta la espuela de las manos.

Aquí terminarian las apreciaciones y fijariamos nuestra opinion, si no hubiéramos de describir los broches ó hebillas, y si por ellas no se viera algo que revela una época posterior. Representan un águila imperial de dos cabezas perfectamente trazada y hasta cincelada, si bien groseramente, queriendo imitar sus formas y plumaje, por lo que la han calificado algunos no sólo como perteneciente á la primera mitad del siglo XVI, sino hasta de la propiedad de nuestro rey Cárlos emperador de Alemania; cuyo aserto creemos infundado.

Las dichas águilas, como los detalles de la espuela, tienen un grabado que es la infancia del arte renacimiento ó más bien su concepcion, sin estar desprovisto de un amaneramiento gótico aun cuando no se observe la estrechez en las líneas, propia de aquel, en las formas de la reina de las aves que se quiere representar; pero es muy aventurado citar en la época que España tuvo por rey un César, la construccion de este objeto, por el solo hecho de tener águilas de dos cabezas. Lo es más aún atribuirlas á artífices extranjeros y señalar su fábrica en Alemania, donde este emblema es de antiguo más usado y más característico, pues de las indagaciones hechas en este punto, resulta que (y esto es bien sabido) la ciudad de Toledo desde el tiempo de Alfonso el Emperador, adoptó las águilas como divisa y armas, poniéndolas en todas partes; muchos son los linajes de España en cuyos blasones se ven asimismo águilas coronadas y en el nobiliario de Andalucía que escribió Argote de Molina, impreso en el año de 1588, en la página 304, se copia el escudo de los Monsalvez y Bolante «que es un águila volante negra, con dos cabezas coronadas, en campo verde con puntos de oro y una corona de lo mismo á los piés; y por orla ocho lirios de oro en campo azul». Este águila volante con

© Biblioteca Nacional de España

toda la divisa de este escudo, usaron por armas los caballeros del linaje de Bolante de la ciudad de Sevilla, siendo Juan Rui Bolante criado del rey D. Alonso el último, el primero de este apellido de quien se tiene noticias como consta por escrituras que están en el archivo de la Santa Iglesia de Sevilla. Tuvo dos hijos, el mayor, Gonzalo Rui de Bolante, limosnero mayor del rey D. Enrique el II y su alcaide de las Tarazanas de la ciudad de Sevilla, el hermano de Gonzalo, fué Pedro de Monsalve veinticuatro de Sevilla, que tambien es el primer caballero de este apellido [1].

En la crónica de D. Juan el II, cap. 37, hay noticia de Diego de Monsalve, que en la guerra que ocurrió el año 7.° de este reinado y conquista de Zara, llevó á su cargo hombres y material para este sitio. Sucedió en la casa, en tiempo de D. Enrique IV, Juan de Monsalve, su maestre-sala y su gran privado, que fué señor de la Huerta del Rey; fué este caballero muy estimado, gran cortesano, galan y enamorado, y de él hay particular memoria en el Cancionero general; su blason, el antes dicho.

Probado que de muy antiguo se usaron en España las águilas como blason de una ciudad y de un apellido noble, cae por tierra la razon de atribuir por el emblema que la espuela tiene, al siglo XVI su construccion, y menos á artífices alemanes, pues que ó bien pudo ser presente de la ciudad de Toledo á un caballero, ó bien pertenecer á los de la casa de Bolante y Monsalve que vivieron en los tiempos que hemos referido y de los que la espuela tiene algun carácter como hemos dicho. Recordamos tambien que Cárlos V dió al pueblo de Villanueva de la Jarosa, llamado vulgarmente Villanueva de Córdoba, por armas, las águilas imperiales; y tambien pudiera por esta circunstancia creerse pertenecer aquellas al siglo XVI y á un caballero de este pueblo. Son dos las circunstancias que hacen creer que perteneció á un noble de Andalucía, pues además de las águilas usadas por un linaje de Sevilla, fué hallada en la ciudad de Córdoba donde existia de tiempo inmemorial. Si sólo hubiéramos de atenernos á lo manifestado y por la forma del objeto que describimos señalarle época, probado queda que la de D. Juan II es la suya.

En los objetos de arte, sin embargo, preciso es, más que á su forma, mirar minuciosamente su trabajo, comparar los adelantos en artes mecánicas con el trabajo que se examina, y apreciar por cada uno de los golpes de lima ó de buril que se nos presentan á la vista, la intencion del artista, su educacion, su escuela y modelo que ha podido imitar. Esto, hecho con el trabajo de la espuela en cuestion, hallamos que la hebillla propiamente dicha, que sujeta la correa, está facetada de media caña con un trabajo análogo al que en el siglo XVI se usó en todos los objetos de hierro, y muy especialmente en los armarios ó muebles chapeados que muy de contínuo vemos. Las águilas tienen

---

[1] Nobiliario de Argote de Molina, pág. 103.

© Biblioteca Nacional de España

idéntico trabajo, y los filetes y facetas de lima que intermedian el cuello ó espigon, son en un todo parecidos á los adornos de hierro que se usaban en los muebles antes dichos, debidos á nuestros cerrajeros. Así, pues, este objeto es de arte puro español, labrado segun el gusto del siglo XVI, y las águilas son un adorno, que durante el entronamiento de la casa de Austria en nuestro país, se vulgarizó bastante [1], sino es ya que ellas significan haber pertenecido, como hemos dicho, á una familia cuyo blason las exigia, ó á un jefe de las gloriosas armas españolas en este siglo de preponderancia para nuestra nacion.

Nosotros no titubeamos en afirmar, pues, que este objeto pertenece á los tiempos del Emperador ó Felipe el II, rey de este nombre en Castilla; que no puede tomarse en cuenta la idea de haberse hecho en Alemania por la sola razon de tener las águilas, y que su trabajo es marcado y del tipo constante que se percibe en todas las obras españolas de esta clase en la época que señalamos; su trabajo, aunque no su forma, no nos hacen titubear un solo momento, y en la ciudad de Córdoba, donde por muchos años se ha guardado, y de donde vino á mi poder, no se tenia dato alguno de su procedencia, sabiendo sólo, que existió la compañera y que en la invasion de las tropas facciosas de Gomez en el año de 1836, fué arrebatada por la soldadesca en el saqueo que todas las casas principales de aquella ciudad sufrieron, sin que volviera, como es fácil comprender, á saberse el destino que tuvo.

Esta barbarie punible ha hecho que sólo quede una de las dos rarezas preciosas que acreditan el arte español.

La que presentamos, pertenece al pié izquierdo, como lo indica la situacion de los broches y hasta la correa, que se conserva original.

Es la otra espuela de trabajo más exquisito, de forma más corriente y de un primor

---

[1] Las águilas fuéron un adorno prodigado en la ornamentacion de los objetos del siglo XVI y XVII como han podido ver los aficionados en armería.

Yo poseo una daga que pertenece á esta época, precisamente, y en el guardamano adornado de una pieza sobrepuesta, calada y cincelada con primor, llena su centro una hermosa águila de dos cabezas y coronada. Tambien conservo un broquel pequeño que tiene igual adorno, y en este las dos cabezas de las águilas están sobremontadas de una corona, cuyo cerco es bastante ancho, rematando en puntas.

La rica armería del señor duque de Medinaceli guarda una espuela algo parecida á la nuestra por sus dimensiones, cuyos adornos son unas bellísimas espirales que ocupan el centro del cuello ó espigon, y el extremo superior de este; es un buen trabajo de forja, que sin duda alguna pertenece al siglo XVI. Los extremos del cerco ó cuello, forman tambien medias águilas, cuyas cabezas, vueltas una arriba y otra hácia abajo, forman el broche lugar de la correa.

Gran semejanza existe entre la espuela descrita y la que nosotros ponemos en este número; la estrella es del mismo dibujo y tamaño, y las indicadas águilas de igual trabajo, si bien más pequeñas que las nuestras: véase cómo era muy comun el adornar con ellas estos y otros objetos.

N. DEL A.

© Biblioteca Nacional de España

y un gusto que en pocos objetos se puede ver. El caprichoso y puro grabado hace resaltar más y más el trabajoso y precioso calado de que casi en su totalidad está cubierta, y bien puede decirse que aún hoy causára envidia este trabajo al más hábil y concienzudo artista; no tiene, es cierto, aquella grandiosidad de formas que la anterior, y por ello tal rareza y tal encanto; pero en cambio uno solo de sus detalles satisface más y nos dice tanto, que no puede menos de creerse una obra maestra del arte de cinceladura en esta clase de objetos y armas.

Su forma, si no ya su trabajo, acusa á primera vista su orígen puramente morisco, esto es, un reformado del árabe granadino, y se confirma mucho más esta conjetura cuanto más se la contempla. Es cierto que su adorno no tiene ningun átomo, ningun recuerdo de los yelmos que en nuestra armería se conservan, ni tampoco se parece á los de las armas de Boabdil, últimamente reproducidas por el arte español, pero tiene en cambio un sabor y una coquetería tan refinada la construccion de este objeto, que casi, casi, acusa la decadencia y la molicie de la raza musulmana de los reyes granadinos.

Esta fué por mucho tiempo nuestra opinion, y se corroboró al saber que existia una espuela igual que tenia su tradicion y su historia.

Nuestro distinguido amigo D. Aureliano Fernandez Guerra y Orbe, posee en efecto una que en 1834 fué regalada á su padre por la familia de D. Antonio García del Cid. Esta espuela se conservaba en Hisnajar, suponiendo que perteneció al caudillo árabe Ali-atar, alcaide del castillo de Loja por los años de 1483; y muerto aquel en la batalla que ganó el alcaide de los Donceles en el arroyo de Martin Gonzalez, vino á poder de los cristianos: algun capitan la trasmitió á su familia con el recuerdo de aquel glorioso hecho que dió tal renombre á D. Alonso de Cabrera y á las armas de los reyes D. Fernando y doña Isabel, y de padres á hijos se ha llamado espuela morisca ó moruna, sin pararse en el análisis de su trabajo, del que habria resultado el error que hoy pondrémos patente.

Con anhelo corrimos haciendo un cotejo entre ambas, y hemos notado diferencias muy marcadas; pues la rueda de la nuestra, como se puede observar en el dibujo adjunto, está formada por puntas de lises, en tanto que aquella es simplemente una estrella con señales inequívocas de haberle pertenecido siempre: es más estrecha la parte en que termina el cerco ó herradura por las puntas, y no tiene los mismos apoyos, topes ni botones. Hay además la apreciabilísima circunstancia de que ambas corresponden al pié izquierdo, como lo demuestra el clavete que pende del extremo del cuello y los broches, puesto que los de la parte de afuera son labrados y caprichosos, y lisos y sencillos los de adentro, lo cual no revela economía ni pobreza de ornamentacion, sino comodidad y precaucion para evitar que se agarren á las cinchas y aparejos del corcel. Véase, pues, cómo queda destruida la supuesta tradicion de la espuela del moro; por-

© Biblioteca Nacional de España

que no es fácil que tal objeto lo prodigara el artista, y porque se ve que han existido dos pares, si no completamente iguales, hechos por la misma mano, que copio exactamente, aunque no en su totalidad la forma, asimilando el cincelado relieve y calado.

Sin negar el adelanto de las artes y la capacidad de los artífices musulmanes y cristianos para hacer en el siglo xv un objeto tan perfecto y acabado como la espuela número 2, tenemos el convencimiento, que es posterior á esta época, y vamos á razonar en este punto.

Puede asimismo decírsenos, que será arte español de entonces, en que tanto predominaba como en las anteriores el gusto oriental en arneses y armas, sobre todo en los primeros, y esto fundarse en dos de las partes de dicha espuela: tiene en efecto la rueda de esta ocho puntas que son otras tantas medias lises y que separadamente pueden formar cuatro cruces de Calatrava, al modo y forma que en aquella época se hacian [1].

Tiene además el broche ó boton de la parte de afuera la figura de dos iniciales enlazadas, ó bien se ha querido hacer un dragon de raras formas: si lo primero no puede ser musulman, pues bien patentes están ambas letras Y. y C. españolas y de buen carácter; si lo segundo, la ley del Alcoran y las prácticas mahometanas impiden representar figuras humanas ni animales, por manera que con este dato, despues de los anteriores, queda probado no ser de fábrica árabe, por más que tenga algo de este gusto tan esparcido en Europa, como lo está siempre el de la nacion sábia que civiliza.

Evidentemente las cruces y el monograma han sido los datos más fehacientes del error en que se ha estado respecto á este objeto: ninguna de las dos cosas existen en la de nuestro amigo el Sr. Guerra; mas siendo análogo el trabajo de esta al de la nuestra, probado el orígen de una, el de la otra queda patente.

Al querer fijar la construccion de esta en el siglo xv, se debe lo primero analizar su trabajo y comparar si la manera de hacer, entonces usada, tiene analogía con el que se examina. Esto hecho, notarémos que, como en la espuela núm. 1, en la de que nos ocupamos, hay facetas, media caña y chaflanados, que son característicos de la época de los Felipes, cuyo trabajo se repite en todos los objetos chapeados de hierro que se ven en adornos de arcones y contadores, en mesas y hasta en botones ó clavos de sillas de cuero, entonces muy usadas y que se adornaban así.

Tiene además esta espuela una cinta embutida de metal que corre en espiral todo su cerco ó herradura, y marca perfectamente la época á que aludimos; este adorno, en el siglo xv, se habria colocado por dorado al pan, ó bien de otro modo; pero no por el

---

[1] Vénse en muchos pueblos de Andalucía en portadas de casas que pertenecieron á caballeros y á esta órden militar, cruces como la indicada; y en la Mancha recordamos haber visto, cerca de Manzanares, la reja de una ventana, cuyo remate es una cruz de las mismas proporciones que la formada por cuatro de las puntas de la espuela que describimos.

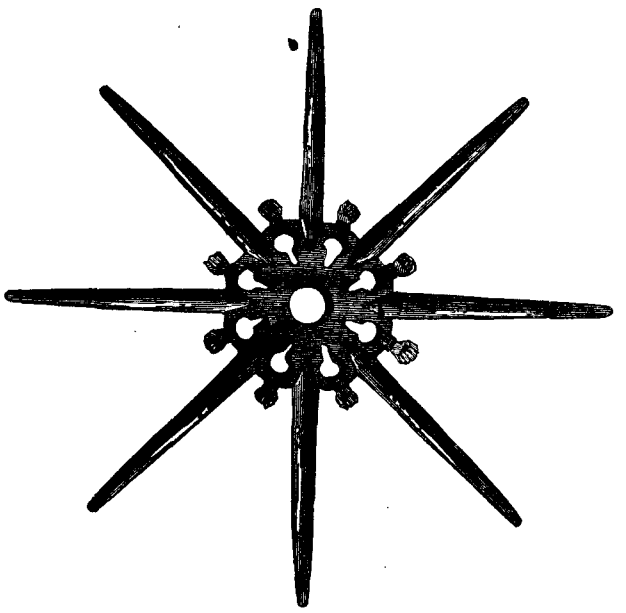
© Biblioteca Nacional de España

embutido que en platería se llama *ala de mosca,* sin duda porque la caja ó hendidura que se abre para recibir la barrita que ha de llenarla, tiene la forma de esta A, y que ensancha en tanto que se profundiza; ni esta manera de adornar es morisca ni de españoles antes del siglo XVII.

El espigon ó cuello de la espuela, formado en ángulo, se inclina hácia abajo, colocando la rueda ó castigo al modo que en otras espuelas que puedan verse en cuadros de este siglo.

Por la forma de este y por su trabajo pertenece á los buenos tiempos del grabado, y tiene el mérito de la pureza que dominaba en el siglo XVII. Es singular que ambas espuelas tengan en su forma un carácter poco análogo al tiempo en que fuéron construidas, pero es lo cierto que esta, como la otra, pertenecen al género llamado cerrajeril, señalando nosotros el reinado de Felipe III, el en que se llevó este objeto. La hechura del cerco ó herradura, está construido para armarse sobre bota chamberga, colocándose por debajo del tobillo y muy inmediato á él; esto y haber observado en retratos de esa época objetos parecidos, además del género de cinceladura y grabado, hacen que señalemos de este modo la época fija de su construccion y su uso.

José Perez de Guzman.



© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

E. ZANZA, Mte

Lit. de J. DONON. Madrid.

MATATIAS.

Estátua de Dn JOSÉ BELLVER, premiada con primera medalla,
en la Esposicion de 1862.

EL ARTE EN ESPAÑA.

© Biblioteca Nacional de España

LA ESCULTURA

EN LA ÚLTIMA EXPOSICION NACIONAL DE BELLAS ARTES.

El progreso y adelantamiento que en este segundo tercio del presente siglo está realizando el bello arte de la pintura, es cosa probada y demostrada por cuantos, ora en particular, ora de un modo general, han escrito sobre una ó todas las bellas artes: es, pues, un hecho patentizado por las obras que el arte ha producido, y confesado por las gentes ante los lienzos de todos géneros y condiciones que se han presentado en cada una de las Exposiciones últimamente celebradas. Partiendo de esta verdad, que admito como un hecho, y que por lo tanto seria tan inútil como ocioso tratar de demostrar, será forzoso reconocer que este renacimiento de la pintura entre nosotros, no es, nó puede ser, un hecho aislado sin causa conocida. Tanto del engrandecimiento político y material de nuestra patria, como del alto grado de cultura que fuera de ellas, en las naciones vecinas, alcanzan las artes todas, y del mayor y siempre creciente roce en que nos hallamos con aquellos países, merced á la facilidad con que hoy dia este roce se verifica, nacen el amor, la aficion, el gusto que lenta pero profundamente se va infiltrando en las clases todas de nuestra sociedad. Estas causas, unidas á otra no menos poderosa, cual es el celo con que los gobiernos han cuidado de plantear y proporcionar los medios de fomentar el cultivo de las artes, despertando la emulacion entre los artistas en los certámenes públicos, donde llama á todos ellos para que concurran cada dos años á luchar entre sí, noble y honrosamente, en las Exposiciones públicas de Bellas Artes, ofreciendo al mismo tiempo honrosos premios y lucrativas recompensas á todos aquellos cuyos trabajos sean dignos de ocupar un puesto en el Museo contemporáneo que se está formando, ó que indiquen por lo menos tales disposiciones de su autor, que permitan abrigar fundadas esperanzas de que llegará á ser en más maduros años un verdadero artista, contribuyen tambien poderosamente á la prosperidad del arte y al desarrollo y propagacion del gusto hácia las bellas artes de nuestra sociedad.

Pero todas estas causas no pueden producir un resultado incompleto, porque no van tampoco encaminadas al exclusivo desarrollo de una sola de las artes, sino al de todas en general, sin que por esto no acontezca que una sola de las bellas artes sea la que prospere y se desarrolle, mientras las otras hagan esfuerzos grandes, pero inútiles, para conseguir tambien igual grado de perfeccion.

En otra parte se han de ir á buscar las causas de este fenómeno que ahora estamos viendo verificarse entre nosotros.

© Biblioteca Nacional de España

Iguales son los medios de proteccion que el gobierno ofrece á las tres nobles artes: premios para todas en las Exposiciones, pensiones en el extranjero para las tres, cátedras y obras públicas por oposicion tanto para unas como para otras; y no obstante esta igualdad de medios, la pintura es el arte que más laureles se conquista, y la que raya á mayor altura que sus otras hermanas.

La índole de una sociedad determinada, ó de una civilizacion cualquiera, no admite ni proporciona los medios para que en ella se desarrolle, cuando no tenga en sí mismo los elementos y condiciones sociales y económicos precisos para vivir y armonizarse con su modo particular de ser. Del carácter especial de aquella sociedad y de los caractéres y elementos que constituyen á cada una de las artes, hemos de sacar las razones que existan para que una se desarrolle, prospere y perfeccione, mientras las otras se esfuercen en vano para conseguir igual desarrollo, idéntica prosperidad. la misma perfeccion.

C mo es nuestro objeto ocuparnos especial, aunque rápidamente, del espectáculo que ha ofrecido la escultura en la última Exposicion Nacional de Bellas Artes, á ella nos concretarémos, y dejando para otra ocasion ó para otras plumas, apreciar el de las demás artes, deberémos manifestar que no es ciertamente á propósito para que este arte prospere la condicion de nuestra sociedad actual. Se ha dicho por los más autorizados críticos, y creen cuantos lo han leido, que el fervor religioso es el mayor de todos los móviles que pueden hacer progresar á las artes, y se ha dicho tambien, y no es menos cierto, que cada religion tiene por su esencia misma un arte que la manifieste de manera más genuina que las otras. Continuando estas mismas consideraciones, repetirémos aquí, que la India y el Egipto tuvieron en la arquitectura principalmente, y en la escultura en segundo término, la manifestacion artística de su religion; que la Grecia la tuvo primeramente en la escultura, y secundariamente en la arquitectura y la pintura; y añadirémos que la Europa cristiana, la Europa civilizada, la consignó en la arquitectura y en la pintura, reuniendo la manifestacion artística expresada en la escultura, muy inferior grado de belleza. Tales apreciaciones nos permiten observar, y deducir de la observacion que naturalmente habia de suceder, que no siendo la idea cristiana adoradora de la forma, mal puede ser la escultura su arte genuina. Reveladora del espíritu, libertadora del alma humana, redentora del hombre; la religion de Jesucristo ha de tener forzosamente por artes suyas aquellas en que la forma sea menos concreta, menos material, si puede así decirse. La arquitectura, que en su más sublime acepcion puede suponerse como la más menos material de las artes, si consideramos en ella, no la materia, sino únicamente la línea que esta materia forma, línea que nada de lo existente en la naturaleza reproduce, línea que puede muy bien en acaloradas ó pretenciosas imaginaciones querer representar este ó aquel sér del reino vegetal ó animal, pero que aún cuando así fuera, esta representacion está tan desfigurada, de tal manera traducida, que sólo con un poderoso esfuerzo ó con una benévola condescendencia pueden concederse tales representaciones; la arquitectura puede y ha podido ser expresion genuina de la religion del Crucificado. Esta, para quien la belleza del espíritu es la principal sino la única de las bellezas, mal puede hallar en la escultura reproduccion concreta de la forma humana desnuda ó vestida, su arte por excelencia.

Y siendo esto así, ¿ha de ser religiosa la escultura en nuestros dias y en nuestra sociedad? Lo seria indudablemente si el fervor religioso existiera; ¿pero dónde están, cuáles son los templos que hoy se edifican? Lo ignoramos por completo, mientras que sabemos perfectamente que en todas las provincias de la monarquía, casi pudiéramos decir que en todos los pueblos, hay templos ó conventos abandonados, arruinados ó en demolicion, y que el santo y laudabilísimo deseo y cuantos grandísimos y plausibles esfuerzos se han hecho recientemente por el trono y las más elevadas clases de nuestra sociedad, para construir en Madrid una catedral digna de la córte de la nacion *Católica*, necesaria para el número de sus habitantes y para el decoro y ornato de la villa, han sido completamente inútiles, de todo punto infructuosos. Hecho es este tan elocuente, que basta por sí solo para demostrar hasta evidentemente, que hoy la escultura no puede ser eminentemente religiosa.

¿Ha de vivir la escultura del recuerdo de lo que fué, ha de volver otra vez á ser arte pagano? Para que tal aconteciese, necesario seria que los escultores profesasen el politeismo, y semejante absurdo es irrealizable; tan irrealizable, como que los escultores cristianos pudieran crear divinidades mitológicas, más bellas, más caracterizadas que las que crearon los artistas del pueblo que fundó una órden religiosa para cuidar de la conservacion de una estátua hecha por el divino artista que modeló el Júpiter Olímpico y la Minerva protectora de Aténas.

Será, por lo tanto, forzoso que la escultura busque su fuerza vital por otro camino, ya que el fervor religioso no

© Biblioteca Nacional de España

B. ZARZA, lit.º

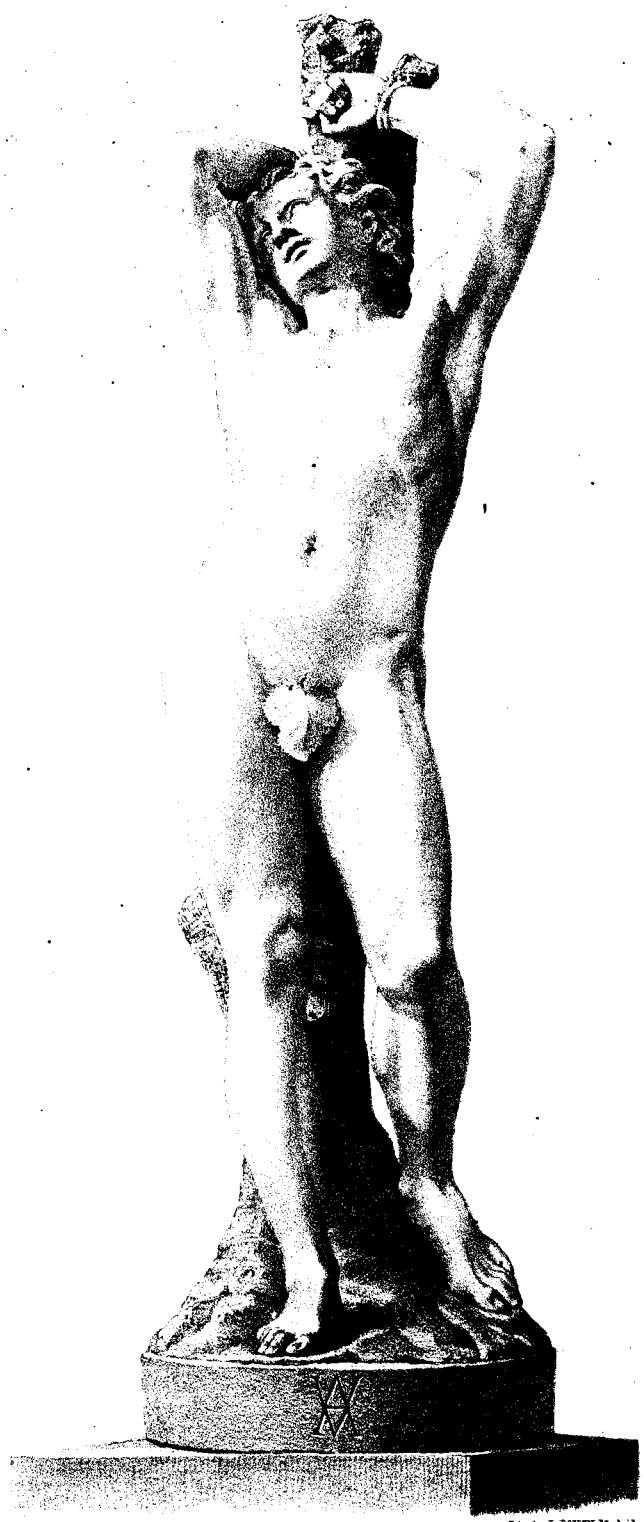
Lit. de J. DONON. Madrid.

LA TRAGEDIA.

Estatua de D. VENANCIO VALLMITJANA, premiada con segunda medalla en la Exposicion de 1862.

HEMEROTECA

© Biblioteca Nacional de España



E. ZARZA, lith.º

Lit.de J.DONON.Madrid.

S.N SEBASTIAN.

Estátua de D.r AGAPITO VALLMITJANA, premiada con tercera medalla, en la Exposicion de 1862.

© Biblioteca Nacional de España

es hoy bastante fuerte para prestarla todo el poderoso móvil que en otros tiempos la ofrecia. Quizá no deje de ser uno de los motivos que más influencias tienen en el desarrollo de un arte, las condiciones económicas de ella misma, principalmente si se considera que la época actual, despojándose de la idea que la dominaba en los últimos siglos, cuide más que otras de la prosperidad y engrandecimiento de sus bienes materiales, crea que bastan los sacrificios en el órden moral para la salvacion de las almas, y por ende juzgue innecesarios ó no indispensables los sacrificios de sus intereses materiales, ofrecidos espontáneamente para la propagacion y esplendor del culto. Demostrado por cuanto acabamos de decir que la escultura no puede ser en nuestros dias primordialmente religiosa, por carecer nuestra sociedad de los medios que para ello son verdaderamente necesarios; así como que tampoco puede vivir este arte al calor único del recuerdo de la escultura griega, porque no es la forma exclusivamente lo que hoy se exige á la escultura, y porque es imposible que se reproduzca la forma de la misma manera que lo hacian los griegos, que abrigaban creencias tan distintas á las nuestras, resultará que deberá buscar la escultura su elemento vital en otra parte.

Cuanto hasta aquí llevamos expuesto sobre la escultura, pudiera igualmente decirse de la pintura, con la sola diferencia de que esta exige muchos menos sacrificios materiales. Así, vemos que la pintura se alimenta hoy dia de la historia y de las costumbres, sin que esto sea decir que no pueda tambien reproducir asuntos religiosos, pero notese que por cada una de las obras importantes de este género, creadas en el siglo presente, hay, á no dudarlo, diez de las de los llamados histórico y de *costumbres*, con la circunstancia de que, artísticamente consideradas, son bastante más bellas estas que las puramente religiosas. Y esto es muy natural que así suceda, porque de lo contrario se probaria que no es una verdad que las artes son el reflejo de las creencias y costumbres de los pueblos.

Si descendemos ahora á la apreciacion de los objetos de escultura que han figurado en la *última* Exposicion, y recordamos cada uno de ellos, encontrarémos que nada habia más débil, de menor inspiracion artística que las esculturas puramente de devocion. Habia sí esculturas cristianas, tales como la estátua de San Sebastian, de uno de los hermanos Vallmitjana, pero observándola detenidamente, bien claro se ve que el artista iba más en busca de la belleza y perfeccion de la forma que de la expresion del mártir cristiano.

Veíanse reproducidos todos los géneros, veíanse reflejados todos los estilos, veíanse inspirados los artistas por todas las escuelas; pero ningun estilo, ninguna escuela, ningun género podia envanecerse de estar brillantemente representado en aquel concurso de tan encontradas aspiraciones.

Laudables son los esfuerzos del jóven escultor catalan D. Venancio Vallmitjana en su estátua de *La tragedia*, para realizar la belleza griega, pero considerada bajo el punto de vista del arte clásico, mucho es lo que su obra deja que desear. Y sin embargo, sabiendo que Vallmitjana es hijo de sus estudios; que no ha tenido la dicha de estudiar en Italia el difícil arte á que se dedica, que al mismo tiempo que estudiaba tenia tambien que trabajar para no carecer de lo necesario, grande es el elogio que por su obra merece, y muchas son para tan escasos medios las bellezas de que ha conseguido revestir su estátua.

Empapado en la escuela del gran Miguel Angel, siguiendo el estilo atrevido y grandioso de tan sublime como peligroso maestro, presentó el Sr. D. José Bellver la estátua *Matathias*, atrevida en la actitud, grandiosa en los paños, enérgica en su conjunto, pero falta de la naturalidad, espontaneidad y vigor con que sabia animar sus obras aquel coloso del renacimiento.

La estátua de mármol que representaba una *india abrazando el Cristianismo*, original del pensionado en Roma, D. Juan Figueras y Vila, es obra que demuestra el sumo aprovechamiento y buen criterio con que el artista ha estudiado los buenos modelos del arte antiguo, y da esperanzas fundadísimas de lo que podemos esperar de él cuando modele otro asunto más importante, más sublime, más escultural.

El San Sebastian de D. Agapito Vallmitjana, prueba que este artista sabe copiar lo bello del modelo y producir un agradable conjunto, aun cuando por querer adelantar en su camino, en pos de la forma, se haya quedado algo rezagado en la expresion cristiana de aquel mártir.

Hijo tambien de sus estudios en Italia es el *Fauno* del Sr. Moratilla, estatuita graciosa, graciosísima pero nada más.

Mayor importancia hemos creido ver en el *Ganimedes*, en mármol, del Sr. Gonzalez y Fernandez, jóven pensio-

© Biblioteca Nacional de España

nado por S. A. R. el Sermo. Sr. Infante D. Sebastian. Con decir que está protegido por tan ilustre como ilustrado personaje, basta para saber que el jóven escultor debe de ser artista que prometa grandes esperanzas: que sobradamente conoce S. A, el talento de los jóvenes á quienes honra con su distincion.

Inspirados por el sentimiento histórico, y animados por el mismo móvil filosófico que los pintores, se han presentado tambien jóvenes escultores exponiendo estátuas de alguno de nuestros poetas, escritores y políticos de pasados y presentes tiempos. Allí Martinez de la Rosa; allí Feijó, obra llena de intencion y deseo; allí *Lope de Vega*, estátua seca y descarnada; allí San Fernando, D. Alonso el Sábio, el P. Mariana, Balmes, D.ª Mariana, Guzman el Bueno, Tucapel, etc., en todas las que debemos alabar el pensamiento de sus autores.

Tampoco faltaron bustos modelados con inspiracion y acierto, como el del malogrado Sr. Uría, por D. José Gragera, el de Linneo por el Sr. Baratta, y el del Sr. D. Fernando Fernandez de Velasco, por el Sr. Figueras.

Estas han sido las obras que los escultores españoles presentaron. Con imparcialidad, ó mejor dicho, juzgando con alguna severidad, el conjunto que estas obras producian no era grandemente consolador, bajo el punto de vista artístico, pero juzgando por comparacion, apreciando lo que la escultura ha sido en otras Exposiciones, ¿qué en otras? en todas las Exposiciones, el resultado de este juicio es tan consolador como lisongero.

Muertos ya Swanthaler y Rauch, no sabemos que ninguna nacion de Europa pueda presentar un escultor de gran talla. Si estó acontece hoy dia en las naciones donde la escultura es un arte que tanto se aprecia, que se aplica con tanta profusion en las construcciones, que engalana las plazas, los jardines, los paseos y los panteones, ¿qué de extraño tiene que aquí, entre nosotros, donde la escultura no cuenta aún con paladares bastante delicados para saborearla, ni con la práctica de aplicarla á las construcciones, ni con la costumbre de verla por todas partes reproducida suceda lo que sucede?

Resultado de las causas que expusimos al principio y del pequeño impulso hasta ahora dado oficial y particularmente á la escultura, es el estado en que hoy, entre nosotros, se encuentra este difícil arte. Tenemos respetable número de escultores, sobradamente hábiles para adornar y embellecer con sus obras los muchos sitios públicos que tanto á cielo raso como dentro de edificios los reclaman, y si hasta aquí no se ha cuidado de que haya estátuas monumentales y de adorno, muy pronto la abundancia de escultores que vamos teniendo, hará que tal cuidado se despierte, que quizá desaparezca la escasez de la demanda en presencia de las condiciones de la oferta, y así, ganarian los escultores honra y provecho, y esta coronada villa el embellecimiento que tanto necesita.

C. V.

© Biblioteca Nacional de España

LAOCOONTE.

ESTUDIOS CRÍTICOS DE LOS LÍMITES DE LA PINTURA Y DE LA POESÍA, Y ALGUNAS LIGERAS EXPLICACIONES SOBRE VARIOS PUNTOS DE LA HISTORIA DEL ARTE ANTIGUO,

POR LESSING.

1766.

TRADUCIDO DIRECTAMENTE DEL ALEMAN.

—Este precioso estudio crítico del Arte antiguo, que Lessing escribió precisamente en los momentos en que Winkelmann publicaba sus magníficas obras sobre el mismo asunto, contribuyó muchísimo á desterrar el ridículo neo-clasicismo que entonces reinaba en Francia, anatematizando la transformacion que se hacia por los escritores franceses del arte griego y romano, vistiendo á Apolo con peluca empolvada, y á Diana con erizon. Despliega en él Lessing su gracia y buen humor, su claro talento y su vasta erudicion, haciendo tales apreciaciones y consideraciones de las obras del arte griego y romano, que este trabajo ha llegado á ser considerado en toda la Alemania como verdaderamente clásico.

La grande importancia de este estudio, que no ha sido traducido jamás al castellano, que nosotros sepamos, y que hasta en lengua francesa escasea bastante (cosa natural atendida la manera con que trata el gusto artístico de los franceses), nos ha decidido á publicarle, pues aunque ni es de orígen español ni del arte español se ocupa, es grandísima su importancia, y tan acertados los juicios que sobre el arte griego en él se hacen, que puede considerarse por esta circunstancia como un trabajo clásico y por lo tanto muy interesante para todo artista ó aficionado.—

PRIMERA PARTE.

Υλη και τροποις μιμσεηως διαφεροοσι.
PLUTARCO.

PRÓLOGO.

Hombre de exquisito sentimiento, á quien la pintura y la poesía debieron causar igual impresion, fué el primero que halló las relaciones que entre ambas artes existen. Las dos, se dijo, nos representan cosas ausentes, dándonos lo aparente como real; las dos nos engañan y nos deleitan engañándonos.

© Biblioteca Nacional de España

Otro, que despues procuró darse cuenta de la razon de este deleite, descubrió que en ambas tiene el mismo orígen. La belleza, cuya idea se forma primeramente por medio de los objetos materiales, tiene reglas generales que pueden aplicarse á muchas cosas, tales como acciones, pensamientos y formas.

Y otro más, que reflexionó sobre el valor y la division de estas reglas generales, notó que unas son más propias para la pintura y otras para la poesía, resultando de esta observacion que las reglas de esta pueden ilustrar tanto las de aquella, como estas á las otras por medio de explicaciones y de ejemplos.

De estos tres hombres el primero fué el aficionado á las artes; el segundo, el filósofo; el tercero, el crítico.

Los dos primeros no era fácil que se equivocaran en sus sentimientos y deducciones; pero no así el crítico, porque, fundándose la verdad de sus observaciones en la justa aplicacion de los sentimientos y de las conclusiones al caso particular, seria muy extraño que, contándose un solo crítico juicioso por cada cincuenta desautorizados ó livianos, se haya hecho siempre esta aplicacion con la escrupulosidad necesaria para mantener en fiel la balanza entre las dos artes.

Si Apeles y Protógenes, en sus obras perdidas, por desgracia, sobre la pintura confirmaron é ilustraron las reglas de esta por las ya establecidas de la poesía, es de creer que lo harian con aquella misma circunspeccion y exactitud con que vemos á Aristóteles, á Ciceron, á Horacio y á Quintiliano, aplicar en sus obras los principios y experiencia de la pintura á la elocuencia y á la poesía.

Los antiguos tienen el privilegio de ser justos en todo.

Pero hemos creido los modernos aventajarlos en muchos puntos y abandonando las seguras sendas que ellos nos marcaron, y hemos abierto grandes arrecifes, y nos acontece que los caminos más cortos y seguros se nos convierten á veces en veredas tortuosas y casi intransitables.

La brillante antítesis del Voltaire griego, que dice: «Que la pintura es una poesía muda, y la poesía una pintura hablada,» con dificultad podrá hallarse sostenida en libro alguno. Esta es una de las muchas ideas de Simonides, cuya verdad es tan clara que no se necesita reparar en lo vago y falso que contiene. Aún, sin embargo de esto, no pasó sin ser notada de los griegos. Limitándose la sentencia de Simonides á la impresion que causan las dos artes, declararon los griegos, que, á pesar de la semejanza completa de su impresion, son, sin embargo, diferentes las dos artes, tanto en los objetos que imitan, como en la manera de imitarlos Υλη και τροποις μιμησεως. Y como si tal diferencia no existiese, muchos críticos modernos han deducido de la concordancia de las dos artes las cosas más extrañas del mundo. Sujetan unas veces la poesía á los estrechos límites de la pintura; otras, hacen llenar cumplidamente á la pintura el vasto campo de la poesía; cuanto conviene á la una, ha de convenir tambien á la otra; todo

© Biblioteca Nacional de España

lo que gusta ó disgusta en la una, ha de agradar ó de desagradar en la otra. Poseidos de estas ideas emiten con aire magistral los juicios más absurdos; y si un poeta y un pintor tratan un mismo asunto, tachan de faltas las diferencias que existan entre las dos obras, culpando á la poesía ó á la pintura, segun cual sea el arte que prefieren.

Esta mal entendida crítica ha llegado á engañar á los entendimientos más claros, dando por resultado en la poesía el prurito de hacer larguísimas descripciones, y en la pintura la manía de las alegorías. Se quiso convertir la poesía en una pintura *parlante* sin conocer exactamente lo que la es dado y debe pintar; y la pintura en una poesía *muda* no comprendiendo hasta qué punto puede expresar ideas generales sin alejarse de su verdadero destino, y convertirse en una escritura arbitraria.

Consignar lo que hay de funesto en tan desacertado gusto y en tan infundados juicios, es el fin principal á que se encamina este trabajo.

Este estudio, hijo más de lo que he leido que de un desarrollo metódico de ciertos principios generales, debe su orígen á varias circunstancias. No es un libro; son los apuntes desordenados para escribirle. Y sin embargo, me lisonjea la esperanza de que no sean indignos de tomarse en consideracion. A los alemanes nos no faltan libros sistemáticos, porque para deducir con el mayor órden cuanto queramos de las significaciones de las palabras, somos los primeros del mundo.

Baumgarten confesó que debia al *Diccionario* de Gessner gran parte de los ejemplos de su Estética. Mis razonamientos no serán, tal vez, tan concluyentes como los de Baumgarten, pero los ejemplos que yo aduzca serán tomados de los mismos originales. Principiando por el Laocoonte, y refiriéndome muchas veces á él, me ha parecido conveniente dar su nombre por título á este estudio.

Algunas ligeras digresiones que haré para ocuparme de varios puntos de la historia del arte antiguo, contribuirán menos que Laocoonte á mi propósito, pues las incluyo aquí por falta de mejor lugar.

Debo advertir que bajo el nombre de la pintura, comprendo las artes plásticas en general, y que, además, no salgo garante de no incluir en la poesía á todas las demás artes cuya manifestacion es sucesiva.

© Biblioteca Nacional de España

I.

Supone Winkelmann que en la noble sencillez y en la plácida grandeza de las obras maestras de pintura y escultura del arte griego, consiste su principal y constante carácter [1]. «Así como lo profundo del mar, dice, permanece siempre tranquilo, por más que la superficie se agite y altere, de la misma manera en las estátuas griegas indica la expresion de todas las pasiones, la existencia de un alma grande y tranquila.»

«Este alma, que sufre inmensamente, está pintada en el rostro de Laocoonte; pero no es sólo en el rostro donde se expresa tamaño sufrimiento. El dolor que expresan todos los músculos y nervios de su cuerpo, dolor que creemos sentir nosotros mismos al contemplar las horribles contracciones que tan maravillosamente imita el vientre de la estátua, y que seguimos sintiendo sin necesidad de mirar el rostro ni otra parte del cuerpo del sacerdote griego, este dolor, digo, no indica ni en el rostro, ni en los extremos, ni en la posicion general de la estátua, que esta se halle poseida de la desesperacion ni poco ni mucho. No da un grito espontáneo, como el Laocoonte de Virgilio, sino un suspiro ansioso y oprimido, como el que describe Sadolet, y que tan en consonancia está con la posicion de los labios de la estátua. La grandeza del alma y el dolor físico están perfectamente equilibrados y distribuidos con igual intensidad en toda la figura. Padece Laocoonte, pero padece como el Philócletes de Sóphocles; su desgracia penetra hasta el fondo de nuestra alma, pero de tal manera, que desearíamos poderla soportar nosotros con el heroismo con que este gran hombre la soporta.»

«La expresion de tan grande alma excede con mucho á cuanto pudiera ofrecer la bella naturaleza. El artista tuvo forzosamente que sentir la magnitud de la idea que expresó en el mármol. Grecia reunió en una misma persona artistas y filósofos, y hubo más de un Metrodor en Grecia. Tendió la mano al arte la sabiduría, é inspiró á sus figuras más que almas vulgares... etc., etc., etc.»

---

[1] *De la imitacion de las obras griegas en la pintura y la escultura*, § 21 y 22.

© Biblioteca Nacional de España

Que en el rostro del Laocoonte no se expresa el dolor con la ira y la desesperacion que parece desprenderse del mismo dolor, observacion es tan justa como fundada. Tambien es innegable que un mal crítico diria que el artista no habia imitado bien la naturaleza, puesto que no se expresaba el verdadero efecto del dolor, que es precisamente en lo que más resalta el talento del artista.

Las razones en que se funda Winkelmann, y la generalidad de las reglas que deduce, son las causas que me hacen disentir de su opinion.

Confieso ingénuamente que la censura que de pasada fulmina contra Virgilio, me asustó, y no menos la comparacion que de él hace con Philócletes. Empiezo, pues, á apuntar mis pensamientos con el mismo órden con que se me fuéron ocurriendo.

Laocoonte padece como el Philócletes de Sóphocles: pero este ¿cómo padece? Es singular que los padecimientos de Philócletes nos hayan causado tan distintas impresiones: los lamentos, los gritos, las terrribles maldiciones que brotaban en todo el campamento é interrumpieron los sacrificios y todas las ceremonias sagradas, resonaron con no menor fuerza en la isla desierta, y fuéron la causa de que á ella le desterrasen. El poeta hizo que se oyeran en el teatro gritos de descontento, de miseria, de desesperacion.

Generalmente se ha creido que el tercer acto de esta tragedia es mucho más corto que los otros restantes. Deducen de esto los críticos [1] que los antiguos se cuidaron poco de dar igual extension á todos los actos de sus tragedias. Yo creo lo mismo, pero me fundo no en este sino en otro ejemplo mejor. Las exclamaciones tristes, los gemidos, los apartes ἀ, ἀ, que φευ, αταττται, ὠ, μοι, μοι! las líneas llenas de παπα, παπα, de que está plagado este acto, que tenian que recitarse con muy distinto valor del que para un discurso se necesita, le harian durar, en la imaginacion de los espectadores, casi tanto como los demás. Ha de parecer por lo tanto al lector mucho más corto que á los espectadores.

El grito es la expresion natural del dolor físico. No pocas veces caen al suelo gritando los guerreros heridos de Homero. Grandes gritos da Vénus [2] al sentirse ligeramente herida, y no se la ha imaginado así el poeta al pintar la diosa sensual, sino para hacer justicia á la naturaleza doliente: hasta el valiente Marte, al sentir la lanza de Diómedes, da él solo tantos y tan desaforados gritos, como si gritasen juntos y á la vez diez mil guerreros furiosos, y de tal modo, que ambos ejércitos se estremecen [3].

Por más que eleve Homero á sus héroes sobre la humana naturaleza, á ella los asemeja siempre que han de expresar el efecto que las ofensas y los dolores físicos les producen, sentimientos que manifiestan con gritos, lágrimas é invectivas. Los héroes del poeta griego son por sus acciones séres de una especie superior á la humana, por sus sentimientos verdaderos hombres.

Sé muy bien que los europeos modernos, más políticos y prudentes que los antiguos, sabemos dominarnos mejor. Las maneras hijas de una esmerada educacion, no nos permiten llorar ni dar gritos. El valor activo de la primera edad inculta, se ha trocado hoy en valor pasivo.

---

[1] Brumoy Thert des Grœs., tom. II, pág. 89.

[2] Η δε μεγα ιαχουσα *Iliad.*, E. v. 343.

[3] *Iliad.*, v. 859.

© Biblioteca Nacional de España

Nuestros antepasados, sin embargo, fuéron más grandes que nosotros en uno y otro valor: pero eran bárbaros. Sufrir con impasible tranquilidad toda clase de dolor; aguardar sin pestañear el golpe mortal; morir riéndose al sentir la picadura de la víbora; arrepentirse sin derramar una lágrima, y no llorar por la pérdida del mejor amigo, rasgos son del antiguo valor del Norte [1]. Palnatoko prohibió en una ley especial nombrar la palabra temor á sus Jomsburgen.

No así los griegos. Sentian y temian, demostraban sus dolores y sus penas, no se avergonzaban de ninguna de las debilidades humanas, pero no debian detenerles en el camino del honor, ni oponerse al cumplimiento de su deber. Lo que entre aquellos era efecto de la ferocidad y de la barbarie, era entre los griegos hijo de sus principios. En estos el heroismo se asemeja á las chispas que el pedernal oculta en sí mismo, mientras una fuerza exterior no venga á producirlas, y que ni le hacen perder su trasparencia, ni su frialdad. Entre los bárbaros el heroismo fué una llama devoradora que ardia siempre consumiendo ó por lo menos manchando, cuantas buenas cualidades les adornaban. Homero hace que los troyanos entren en combate con salvaje gritería, y que los griegos marchen con tranquila resolucion. De esto dicen, con mucha razon sus comentadores, que, así, pintó el poeta bárbaros á los unos y civilizados á los otros. Me extraña que no hayan notado en otro pasaje tan característico contraste [2]. Acábase de estipular un armisticio entre ambos ejércitos, los dos se ocupan en quemar sus muertos, y los dos lloran con llanto abrasador δακρυα Θερμα Χεοντες; pero Príamo prohibe llorar á los suyos ουδ' εἰα κλαιεειυ Πριαμος μεγας. Mr. Dacier dice que tal prohibicion era para que no se enterneciesen demasiado y fueran al dia siguiente al combate con menos valor. Muy bien; pero pregunto yo ahora; ¿por qué es Príamo, solo, el que teme?; ¿por qué Agamenon no prohibe tambien llorar á los griegos? La intencion del poeta es algo más profunda: nos enseña que sólo el griego culto puede al mismo tiempo llorar y ser valiente, mientras que los bárbaros troyanos no pueden ser valientes sin sofocar todos los sentimientos humanos: Νεμεσσωμαι γε μεν ούδεν κλαιειν [3], pone en boca del prudente hijo del sábio Nestor, en otro pasaje.

Es cosa particular que de las pocas tragedias de la antigüedad que conocemos, sólo haya dos en que el dolor físico no sea la menor parte de las desgracias que caen sobre el héroe. Son estas Polícletes y Hércules moribundo. Á este último tambien le hace el pòeta lamentarse, quejarse, llorar y gritar. Gracias á nuestros vecinos los franceses, maestros de la cortesía, serian en la escena personajes ridículos Hércules y Philócletes gritando y lamentándose [4]. Verdad es que uno de sus poetas se ha atrevido á hacer un Philócletes. ¿Pero ha hecho el verdadero Polícletes?

¡Ojalá que la fortuna nos hubiera conservado el Laocoonte de Sóphocles! De las ligeras indicaciones que de esta tragedia hacen algunos gramáticos, no puede inferirse cómo trató el poeta este personaje; pero yo creo firmemente, que no le presentaria más estóico que á Hércules y á Polícletes. Lo que es estóico no conviene al teatro; nuestra compasion es siempre

---

[1] Th. Bartolinus *De causis contemptæ á Danis adhuc gentilibus mortis*, cap. I.

[2] *Iliad.* II, v. 421.

[3] *Odisea*, Δ 195.

[4] Chataubrun.

© Biblioteca Nacional de España

proporcionada al dolor que vemos en el sujeto que padece y que nos interesa. Si vemos en la escena sufrir con grandeza de alma al estóico, indudablemente nos admira, pero esta admiracion es un sentimiento frio, porque la falta de pasion excluye todo el efecto que nos produce el fuego de las pasiones.

Es llegado el momento de consignar lo que yo deduzco. Si, sobre todo, segun el parecer de los antiguos griegos, es cierto que los gritos hijos del dolor material, pueden avenirse con la grandeza de alma, el expresar este alma grande no puede haber impedido al escultor representar á su estátua gritando, y por lo tanto otra será la razon que le hizo apartarse de su rival el poeta, que tan decidido espíritu muestra en que Laocoonte exhale lastimeros gritos.

II.

Sea fábula ó historia que el amor ha inspirado los primeros ensayos á las nobles artes; es lo cierto que nunca ha dejado de guiar la mano de los grandes maestros. Si ahora consideramos á la pintura como al arte que nos representa objetos sobre una superficie, el sábio griego la dió ya límites mucho más estrechos y la concretó únicamente á la imitacion de objetos bellos. El artista griego únicamente representó lo bello; la belleza ordinaria, la de las clases inferiores, sólo fué para él argumento casual, y si se sirvió de ella, no fué más que como ejercicio ó pasatiempo. La belleza del objeto que queria representar en su obra, habia de encantar por sí mismo, porque era el artista demasiado grande para exigir de los espectadores que se contentasen con el gusto frio que nace de la perfecta semejanza y con el juicio favorable de la excelencia de la ejecucion: nada amaba más, ni nada le parecia más noble á aquel artista privilegiado, que el fin del arte.

«¿Quién querrá pintarte, si nadie quiere verte?» [1] dijo un epigramista griego de un hombre muy deforme. Cualquier artista de ahora diria: «seas lo deforme que quieras, yo te pintaré; aunque pintado nadie te vea con gusto, con gusto verán mi cuadro; no porque te represente á tí, sino porque verán una prueba de mi arte, que sabe reproducir tu monstruosidad con tanta perfeccion.»

Con efecto, el deseo de lucir esta funesta habilidad, que la categoría de los objetos representados no puede ennoblecer, es muy natural para que no haya existido entre los griegos un Pauson y un Pyreico. Pero si estos existieron, fuéron juzgados con la severidad más imparcial. Pauson, que ni siquiera logró copiar lo bello de la naturaleza vulgar, y cuyo mal gusto le llevaba hasta complacerse en representar lo más feo y deforme del cuerpo humano [2], vivió

---

[1] Antiochus. (*Antholog.*, l. II, cap. 4.) Harduin, sobre Plinio (l. XXXV, Set. 5, pág. 698), atribuye este epigrama á un tal Piso, pero no se encuentra ninguno de este nombre entre todos los epigramistas griegos.

[2] Por esto recomendaba Aristóteles que no se enseñasen sus cuadros á los jóvenes, para que conservasen cuanto posible fuera puramente en la imaginacion el espectáculo de lo feo. (*Polit.*, l. VIII, cap. V, pág. 526, edito coring.) Boden quiere leer en este pasaje Pausanias en vez de Pauson, siendo cosa sabida que este pintó figuras indecentes. (*De Umbra poetica*, Comment. I, pág. 13.) Como si se tuviese que aprender de un legislador que á los

© Biblioteca Nacional de España

en la más despreciable pobreza [1]. Y Pyreico, que pintó barberías, sucios lupanares, burros y yerbas de cocina con toda la paciencia y aplicacion de un artista holandés, cual si tales cosas tuviesen grandísimo encanto en la naturaleza ó no fuesen nada frecuentes, y aun cuando el rico lascivo pagase sus obras á peso de oro, queriendo dar importancia á obras completamente nulas, no obstante recibió de su época el nombre Rhyparographo, *pintor de suciedades* [2].

Llegó hasta creerse necesario contener por medio de las leyes al artista dentro de sus límites verdaderos. Ejemplo bien conocido de esto es la ley que ordenaba á los thebanos que representasen los objetos más bellos de lo que en sí fuesen, y que castigaba con grandes multas al que aumentaba la fealdad. Y no se crea, como [3] Junius, que esta ley habia sido escrita para los malos artistas solamente, sino que llega hasta condenar á los Ghezzis de entonces, reprendiendo el indigno artificio empleado para conseguir la semejanza exagerando las partes feas del original, ó sea la caricatura.

Este mismo espíritu de lo bello dictaba tambien la ley de los... helladónicos. Se erigia una estátua á todo vencedor olímpico, y hasta se erigia una... Ikonica [4] al tres veces vencedor. Se llegó hasta querer prohibir que se hiciesen tantísimos retratos adocenados, fundándose en que aun cuando el retrato admite el ideal, es preciso, sin embargo, que prevalezca la semejanza, porque el retrato propiamente tal, debe ser el ideal de cierto y determinado sujeto y no el del hombre en general.

Siempre nos produce compasiva hilaridad la suposicion de que los artistas antiguos estuviesen sujetos á las leyes civiles; pero no siempre nos asiste la razon al reirnos. Siendo la verdad el fin de las ciencias, cosa es indudable que estas no deben estar oprimidas por las leyes. La ciencia es necesaria para el alma, y es tiranía inconcebible crear obstáculos que impidan satisfacer la necesidad esencial que siente el alma de buscar la verdad. Pero el fin de las artes es el placer, y este no es, como la verdad, completamente necesario; por consiguiente el legislador puede tener el derecho de marcar los géneros de placer y la extension que han de tener los que admite.

Las artes plásticas, sobre todo, además de la verdadera influencia que ejercen sobre el carácter nacional, pueden llegar hasta producir efectos tales que exijan la atencion del legislador. Hombres bellos servian de modelos y contribuian á que los artistas produjeran estátuas bellas, y de esta manera influian estas en los hombres, llegando el estado, en cierto modo, á

---

jóvenes debia ahuyentárseles de tales estímulos de placer. Con sólo comparar el pasaje conocido (cap. II, del *Art. poético*) bastaria para abandonar su conjetura. Hay comentadores (G. Khun, *Var. hist.*, l. IV, cap. 3) que buscan la diferencia de que Aristóteles habla en este pasaje de Polignoto que pintó dioses y héroes, Dionisio hombres y Pauson animales. Todos pintaron figuras humanas, y que Pauson pintase un caballo una sola vez, no prueba que fuese pintor de animales, como le cree M. Boden. Su importancia en el arte la conquistaron por la belleza con que caracterizaron las figuras humanas, y la razon de que Dyonisius pintase únicamente hombres y se le llamara *antropógrafo*, es quizá el haber imitado la naturaleza con demasiada esclavitud, sin conseguir elevarse hasta el ideal, sin lo que, pintar dioses y héroes, seria considerado como un crímen religioso.

[1] Aristoph. Plut., v. 602 et Acharneus, v. 854.

[2] Plin., l. XXX, Sect. 37. Edit. Hard.

[3] De *Pictura vet.*, l. II, cap. IV, § 1.°

[4] Plin., l. XXXIV, Set. 9.

© Biblioteca Nacional de España

deber hombres hermosos á las bellas estátuas. Entre nosotros parece ser cierto que la tierna imaginacion de las que van á ser madres por primera vez, ocasiona luego el nacimiento de un mónstruo; y si bajo este punto de vista examinamos algunas historias antiguas que se consideran como fábulas, no deben parecernos faltas de alguna verdad. Con serpientes soñaban durante su preñez las madres de Aristomenes, de Aristodamas, de Alejandro el Grande, de Scipion, de Augusto y de Galerio.—La serpiente fué un símbolo de la divinidad [1] y raras veces deja de hallarse acompañando las más bellas estátuas de Baco, de Apolo, de Mercurio y de Hércules.—Aquellas buenas madres se recreaban, durante el dia, contemplando las estátuas del dios, y en la confusion del sueño veian tomar movimiento y vida á la imágen del animal. No dudo de la verdad del sueño, pero rechazo la interpretacion que le dieron el orgullo de los hijos y la arrogancia de sus aduladores. Debia pues fundarse en alguna razon que la fantasía adúltera soñase con una serpiente. Pero me aparto de mi propósito de averiguar cómo la belleza fué entre los antiguos griegos la ley suprema de las artes plásticas. Con tal suposicion se deduce necesariamente que todo cuanto puede ser del dominio de las artes plásticas, si no concuerda con la belleza, debe ceder ante ella, y si se concierta con ella, debe por lo menos subordinarsele.

Examinemos lo que en las estátuas se expresa. Hay pasiones y grados de pasiones que se manifiestan por medio de las más feas contracciones del rostro, y que llegan hasta hacer que tome el cuerpo ridículas y violentas posturas que le hacen perder todas las líneas bellas que le adornan en unas posiciones más tranquilas. Los artistas griegos ó se abstenian completamente de expresar estas pasiones, ó grados de pasion, ó si las representaban eran en menor grado, para que fuesen susceptibles de cierta belleza. Ni la rabia ni la desesperacion llegaron á deshonrar sus obras, y hasta me atrevo á sostener que nunca representaron una furia [2].

Dulcificaron la ira hasta convertirla en severidad. Hizo el poeta lanzar rayos á Júpiter ira-

---

[1] Nos engañamos grandemente al tomar como signo distintivo de una deidad de la medicina á la serpiente. Justinus Martyr (*Apolog. II*, pág. 55. Edit. Silburg) dice expresamente: παρα παντι των νομιξομενων παρ ὑμιν δειων ὀφις συμβολον μεγα και μυστηριον ἀνκγραφεται; y muy fácil nos seria citar larga série de monumentos en los que la serpiente acompaña á dioses que nada tienen que ver con la ciencia de restablecer la salud.

[2] Véanse todas las obras artísticas mencionadas por Plinio, Pausanias y otros; véanse las estátuas, bajo-relieves y cuadros que hoy conocemos, y no encontrarémos una furia, fuera de aquellas figuras que más pertenecen al lenguaje figurado que al arte, como se ven, sobre todo, en las monedas. Pero como Spense debia de haberlas encontrado, hubiera hecho mucho mejor en describirlas en las monedas (*Seguini Numis.*, pág. 178, *Spanhem. de Prast. Nums.*, Dissert. XXIII, pág. 639. *Les Cesars de Julien*, par Spanheim, pág. 38) que en una ú otra obra y con tan chistosa idea. Dice en su *Polymetis* (Dial. XVI, pág. 272): «Aunque hay muy pocas furias en las obras de los antiguos artistas, sin embargo, existe una historia en la que generalmente se encuentran. Es esta la muerte de Meleagro, en cuyos bajo-relieves se las ve inducir á Althea á arrojar al fuego la fatal antorcha de que dependia la vida de su único hijo; venganza que ni una mujer hubiera llevado á cabo á no ser inducida por el demonio. En uno de estos bajo-relieves, en el de Bellosi, se ven dos mujeres que están con Althea cerca del altar, las que segun todas las apariencias deben de ser las furias, porque únicamente las furias podian querer asistir á tal escena. Si no son bastante horribles para representársenos tales como son, culpa será sin duda de la copia. Pero lo más particular de esta obra es el disco redondo que en la parte inferior y hácia el centro del relieve se encuentra, en el que se ve claramente la cabeza de una furia. Quizá sea esta, aquella á quien se dirigia Althea en sus súplicas cada vez que cometia una mala accion, como tuvo que suceder en estos momentos de la obra de que hablamos.» Con tantas vueltas y revueltas, se puede ir á cualquier parte. ¿Quién, dice Spense, sino las furias hubieran querido asis-

© Biblioteca Nacional de España

cundo, y el artista al dios severo. La afliccion se templó hasta en tristeza. Cuando no pudo verificarse esta templanza, cuando la tristeza tuvo forzosamente que humillar y desfigurar el sujeto... ¿qué hizo Timanthes entonces? Conocemos su cuadro que representa el sacrificio de Iphygenia. Se ve en los rostros de cuantos asisten al sacrificio el grado de tristeza que á cada cual conviene, pero el padre de Iphygenia, que debia sentir el más vivo é intenso dolor, oculta el rostro con sus manos. Mucho y bueno se ha escrito sobre esto. Se ha supuesto que [1], despues de haber agotado Timanthes cuantas representaciones de la tristeza podia imaginar, y desesperanzando de encontrar una mejor y más digna, se decidió por cubrirle el rostro. Se ha dicho tambien [2] que es imposible representarle en semejante caso el dolor paternal. Yo por mi parte, no veo en ello ni la impotencia del arte, ni la del artista. Al llevar la pasion hasta el último grado, se hacen más expresivas las facciones que las representan, y resultando más determinadas, nada más fácil para el arte que expresarlas. Pero Timanthes supo muy bien los límites que á su arte habian señalado las Gracias, y sabia que el dolor natural de Agamenon se manifiesta por medio de convulsiones y ademanes nada bellos por cierto. Realizó la mayor avenencia posible entre la belleza y la dignidad. Bien hubiera querido evitar lo feo, ó templarlo; pero, como la composicion no le permitia ni lo uno ni lo otro, ¿pudo hacer más que encubrirlo? Lo que no se atrevió á pintar lo dejó adivinar, y en una palabra, el cubrir el rostro de Agamenon fué un sacrificio que hizo el artista á la belleza, ejemplo que enseña á no traspasar, por la expresion de los sentimientos, los límites de lo bello, y á someterlo todo á la belleza, que es la primera ley del arte.

---

tir á semejante escena? Y yo le contesto: las criadas de Althea que tenian que encender y alimentar el fuego. Ovidio dice (*Metam.*, VIII, v. 460, 461).

Protulit hunc (Stipite) *genitrix, tædasque in fragmina possi*
Imperat, et positis inimicos admovet ignes.

Ambas figuras tenian teas efectivamente, y á una de ellas se veia que acababa de romper la suya. En el disco no veo tampoco la representacion de una furia: veo únicamente una cabeza que expresa un dolor violento, quizá la del mismo Meleagro (*Metam.*, I, c. v. 515).

Inscius atque absens flamma Maleagros in illa
Uritur: et cacis torreri viscera sentit
Iquibus: et magnos superat virtute dolores.

Hasta le era necesario al artista, para que le sirviese de transicion al siguiente asunto en que representa la muerte de Meleagro. Las que Spense toma por furias, Montfaucon (*Antiq. exple.*, tom. I, pág. 162), las declara parcas, estando conforme en que la cabeza del disco es de una furia. El mismo Beliori (*Admiran.*, fáb. 77), da por incierto que sean furias ó parcas, ó indica bastante claro que no son ni lo uno ni lo otro. Tambien Montfaucon debiera haber sido más explícito en su explicacion, y no llamar Atalanta á la mujer que en el relieve se apoya en el codo, junto al lecho, sino Casandra, que es la que volviendo las espaldas á la cama está en triste apostura colocada. El artista la coloca de esta manera y está muy acertado en hacerla dar la espalda á la familia, porque sólo era la querida y no la esposa de Meleandro, y su dolor, por una desgracia de que ella misma era la causa, naturalmente debia de desagradar mucho á la familia.

[1] Plinius, l. XXXV, Sect. 35. *Cum mœstos pinxisset omnes, præcipui patruum, et tristitœi omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum, velacit quem digne non poterat ostendere.*

[2] *Summi mœriris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est.* Valerius Maximus, l. VIII, cap. 11.

© Biblioteca Nacional de España

Y si ahora se aplica este principio al Laocoonte, hallarémos la razon que vamos buscando. El maestro quiso representar el mayor grado posible de belleza en las circunstancias dadas del dolor corporal. Como éste, en los momentos de mayor intensidad, no embellece, no puede avenirse con la representacion de la belleza, y fué necesario disminuirle templando los gritos hasta convertirlos en suspiros, no porque los gritos fueran propios de un alma innoble y pequeña, sino porque desfiguran y afean grandemente al rostro que los da. Supongamos á Laocoonte con la boca abierta, dejémosle gritar, y verémos que si antes era una estátua que inspiraba compasion, porque mostraba belleza y dolor al mismo tiempo, ahora es tan fea y detestable que apartamos los ojos de ella, porque el aspecto del dolor nos desagrada, sin que la belleza del objeto que sufre, baste para hacer cambiar este disgusto en dulce sentimiento misericordioso. La grande abertura de la boca (sin que necesitemos descender á considerar de cuán violento y desagradable modo se cambian y contraen las demás partes del rostro) en la pintura es un borron y en la escultura un agujero, que forzosamente ha de hacer la impresion más detestable. Bien poco gusto mostró Montfaucon al suponer que representaba á Júpiter pronunciando oráculos, una cabeza del antiguo que halló poblada de gran barba y con la boca abierta [1]. ¿Tiene que gritar un dios para indicar lo porvenir? ¿Las líneas agradables de la boca harian sospechoso su vaticinio? No puede creerse que Ajax gritase, en el supuesto cuadro de Timanthes, como indica Valerius [2]. Artistas de tiempos mucho peores del ya perdido arte, no representan dando gritos, con la boca abierta, ni aún á los bárbaros más salvajes, aunque bajo la espada del vencedor se apodere de ellos el miedo y el espanto [3].

Pero tambien es cierto que en muchas obras del arte griego, se ve disminuir el dolor físico hasta un grado ínfimo de sentimiento. El Hércules con el traje emponzoñado, debido á la mano de un antiguo y desconocido maestro, no era como el de Sóphocles que daba tales gritos y con tantísima fuerza que llegaron á resonar en las rocas de Loeris y en los promontorios de Euboca. Era más apuesto que salvaje [4]. El Philócletes de Pitágoras Leontinus parecia que comunicaba su dolor á cuantos le contemplaban, y con seguridad puede afirmarse que cualquier gesto desagradable hubiera bastado para destruir tan mágico efecto. Por si se me pregunta de dónde saco que este artista haya hecho una estátua de Philócletes, diré que de un pasaje de Plinio, que cualquiera persona hubiera podido corregir, pues ¡tan manifiesta y clara está su mutilacion ó falsificacion [5]!

---

[1] *Antiquis expl.*, tom. I, pág. 50.

[2] Así califica los grados de tristeza que expresaba Timauttom. = *Calchautem tristem, mœestum Ulyssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum.* = Ajax gritando seria por fuerza una figura fea, y como ni Ciceron ni Quintiliano en sus descripciones de este cuadro le mencionan, hay bastante razon con esto para suponer que Valerius quiso enriquecer el cuadro poniendo tal cosa de su cosecha.

[3] Bellorii admiranda. Tal. 11 y 12.

[4] Plinius, l. XXXIV, Set. 19.

[5] *Eumdem* (es decir Myro, se lee en Plinius, l. XXXIV, Sect. 19), *vicit et Pythagoras Leontinus, qui fecit stadiodromon: Astylon, qui Olimpiœ ostenditur: et Libyn fuerunt tenentem tabulam, eodem loco, et mala tenentem nudum. Syracussis autem claudicantem: cujus hulceriis dolorem sentire etiam spectantes videntur.* ¿Reflexionando sobre estas últimas palabras, no se comprende que se refieran á una persona conocida por tener una úlcera gangrenosa? *Cujus ulceris*, etc. ¿Y este *cujus* se referirá á *claudicantem* y este á *puerum* que está todavía más léjos?

© Biblioteca Nacional de España

III.

Como acabamos de decir, se han marcado al arte en los tiempos modernos límites mucho más extensos. Se dice ahora que su imitacion comprende toda la naturaleza visible, de la que lo bello es solamente una pequeña parte; dícese tambien que verdad y expresion son sus primeras leyes, y que así como la misma naturaleza sacrifica siempre lo bello en aras de más altas miras, así el arte debe sacrificarla tambien á su destino general, y no representarla en nada más que en cuanto lo permita la sociedad y la expresion; y últimamente, que el arte, representado con verdad y expresion, haga bellos los objetos más feos de la naturaleza.

Si dejamos por un momento de ocuparnos de aquilatar el valor de estas ideas, ¿no hallarémos otras que, independientemente de ellas, nos digan por qué tiene el artista que moderar la expresion y no hacerla llegar al último grado de la accion?

Creo que la circunstancia de que los límites materiales del arte reducen cada imitacion á la representacion de un solo momento, puede conducirnos á encontrar ideas de aquel género.

Si de la siempre varia naturaleza no puede el artista tomar más que un solo momento, el pintor no puede tomar este más que bajo un solo punto de vista; y si hace sus obras, no únicamente para ser vistas, sino tambien para ser estudiadas por mucho tiempo y repetidas veces, será muy cierto que este único momento y este único punto de vista deberán escogerse lo más ventajosamente posible. Pero sólo es muy ventajoso lo que deja en libertad el vuelo de la imaginacion. Cuanto más estudiemos, tanto más debe obligarnos lo que agrande nuestro pensamiento; cuanto más este se agrande, tanto más nos debemos figurar que vemos. En todo el tiempo que dura un afecto, una pasion, no hay momento en que más se halle esta ventaja que aquel en que la pasion llega á su último grado. Nada hay que pueda superarle, y por lo tanto, mostrar á nuestra vista el momento supremo, es atar las alas á la fantasía y obligarla, no pudiendo ir nada más allá de lo que la ofrece la impresion sensible, á recordar imágenes más débiles que la fuercen á mirar con ánsia, como su límite, la visible plenitud de la expresion. Ahora bien, si Laocoonte suspira, nuestra imaginacion puede oirle gritar; pero si Laocoonte grita, no podemos aumentar ni disminuir la idea sin figurárnosla en un estado menos doloroso, y por consiguiente menos digno de compasion. Nuestra imaginacion, ó ha de oirle gemir, ó ha de figurársele muerto.

Aún hay más. Si á este único momento imprime el arte una duracion inalterable, no debe expresar nada que pueda imaginarse transitorio. Todos los hechos cuya esencia consista, segun nuestro modo de pensar, en su súbita aparicion y desaparicion, existiendo como tales tan sólo un momento, reciben, en la duracion que les da el arte, un aspecto anti-natural que cada

---

Nadie era más conocido por la tal úlcera que el infeliz Philócletes. Por esto sustituyo el *claudicantem* con *Polichetem*, ó sostengo que la palabra ha sido cambiada por esta de igual sonido, debiendo leerse *Philócletem claudicantem*. Sóphocles le hace ζιβον κατ' ἀναγκαν ἑρπειν y debió causar su cojera el que podria andar con el pié enfermo.

© Biblioteca Nacional de España

vez que volvemos á verle hace que disminuya la primera impresion que recibimos, hasta acabar por causarnos fastidio ó miedo. *La Metterie,* que se retrató hecho un segundo Demócrito, se rie únicamente las primeras veces que se le ve; seguidle viendo, y el filósofo se tornará insípido, y su risa se convertirá en estupidez. Otro tanto sucede con los gritos; el dolor intenso que los produce, ó cesa pronto, ó acaba con quien le padece, y aunque el que grite sea el hombre más constante y pertinaz imaginable, jamás gritará siempre; y como por la circunstancia particular del arte, el grito aparece contínuo por medio de la imitacion, convertiránse sus gritos ó en flaqueza mujeril, ó en insufrible puerilidad. Esto, por lo menos, debió querer evitar el artista del Laocoonte, aún cuando los gritos no hubiesen perjudicado á la expresion de la belleza, y aunque le hubiera sido permitido expresar el sentimiento sin belleza.

Parece que Timomacho, entre los pintores antiguos, preferia los asuntos que representaran los últimos grados de una pasion. Cuadros muy célebres fuéron su Ajax furioso y su Medea infanticida; pero por las descripciones que de ellos han llegado hasta nosotros, vemos que este artista sabia muy bien unir aquel momento en que el espectador no ve lo último, con el que no suponemos tan necesariamente transitorio, y cuya prolongacion por el arte nos desagradaria. Así es que no pintó á Medea en el acto de asesinar á sus hijos, sino algunos momentos antes, aquel en que aún luchan en ella el amor maternal y los celos. Estudiemos el resultado de esta lucha. Temblamos al figurarnos ver á la cruel Medea, y nuestra imaginacion seguramente va más allá de cuanto pudiera representarnos el pintor en tan terrible momento. Tal es la causa de que no nos ofenda la indecision de Medea prolongada por el arte, sino que por el contrario, desearíamos que efectivamente se petrificase, que jamás se decidiera la lucha de sus pasiones, ó que dudara por lo menos hasta que el tiempo y la reflexion apagaran su desesperacion dando la victoria á sus sentimientos de madre. Esta sábia eleccion de momento valió á Timomacho grandes, frecuentes y justas alabanzas, colocándole muy por encima de otro pintor, para nosotros desconocido, que cometió la imprudencia de representar á Medea en el último momento de su arrebato, dando con esto tal duracion á un momento que pasa con tanta rapidez, que subleva á toda naturaleza. Por esto dice con sumo talento el poeta que le reprende: «¿Estás siempre sedienta de la sangre de tus hijos? ¿Hay siempre un nuevo Jason, siempre una nueva Creusa que sin cesar te irritan? Al diablo tú y tu cuadro,» añade el poeta enojado con el artista [1] *(a)*.

---

[1] Philippus, *Anthol.*, l. IV, cap. IX. ep. 10.

(a) Timomaco Bizantino floreció en tiempo de César. Se sabe que pintó las siguientes obras. Ayax, Orestes, Iphigenia, una que llama Plinio *Cognatio nobilium,* los Paliatos y la Medea que no terminó.

El poeta Ausonio hizo este epígrama á propósito del cuadro de Medea.

In mediam Timomachi
Medeam vellet cum pingere Timomachi meus
Volventem in natos crudum animo fecinus,
Humanem exhausit rerum in diversa laborem,
Pingeret affectum matris ut ambiguum
Ira subest lachrimis miseratio non caret ira,

© Biblioteca Nacional de España

Del Ajax furioso de Timomacho puede juzgarse por lo que de él dice Philostrato [1]. No aparece Ajax furioso, entre los rebaños, encadenando y matando bueyes y carneros, que hombres se le imaginan, sino sentado y exánime despues de tan locas hazañas, y preocupado con la idea de suicidarse. Tal es, en verdad, el Ajax furioso, no porque esté iracundo, sino porque se ve que lo ha estado, deduciéndose así lo mejor posible la intensidad de su ira, por la expresion de la vergüenza desesperada que le produjo el hecho que acababa de realizar. Se sabe lo que ha sido el huracan por los despojos y cadáveres que arroja á la playa.

IV.

Reflexionando sobre las razones indicadas, que han debido obligar al artista á moderar la expresion del dolor físico, hallo que todas nacen de la índole del arte mismo y de sus necesarios límites y exigencias; no es de suponer, por lo tanto, que estos puedan aplicarse á la poesía.

Sin ocuparnos ahora de averiguar hasta qué punto pueda el poeta pintar la belleza corporal, no cabe duda de que, siéndole lícito disponer de inmenso número de perfecciones, el cuerpo humano (velo visible bajo el cual la perfeccion se torna en belleza), podrá ser uno de los medios menos eficaces para que el poeta haga que nos interesen sus personajes. Se ve que muchas veces descuida y no echa mano de este medio, y que descuidándole completamente y habiendo conseguido que su héroe nos sea simpático, nos preocupen tanto sus nobles cualidades, que ni siquiera pensemos en sus formas físicas, ó que si pensamos en ellas, nos cautiven tanto que le supongamos de bella figura, ó por lo menos de regular presencia. Lo que menos supone, entre todo lo que debe tomar en consideracion el poeta, es el efecto que producirian los rasgos con que caracteriza á sus personajes, si fuese posible verlos. En el Laocoonte de Virgilio, ¿á quién se le ha de ocurrir la idea de que se necesita una boca muy grande para gritar, y que esta boca sea muy fea? Basta con que, *clamores horrendos ad sidera tollit*, sea un grandioso hecho para nuestros oídos. Ningun grande efecto daria el poeta á quien obligara á hacer de esto un hermoso cuadro.

Luego nada hay que obligue al poeta á concentrar su cuadro en un solo momento. Tomando las descripciones desde su orígen, si así lo quiere, las conduce á su fin pasando por todas las variaciones posibles. Estas variaciones, que al pintor ó al escultor costaria cada una de por sí, una obra entera y particular, son para el poeta una pincelada; y si esta, considerada por sí

Alterutrum videas ut fit in alterutro
Cunctantem satis est, indigna est sanguine mater,
Naturum tua non dextera Timomache.

(N. del T.)

[1] *Vita Apoll.*, l. II, cap. XXII.

Ατει γαρ διψας βρεφεον ἡ τις Ιησων'
Νευτερος, Γλαυκη τιςπαλι ισο προφασις;
Ερρε και εν κηρῳ παιδοκτονε

© Biblioteca Nacional de España

aisladamente, llegara á ofender la imaginacion del lector, ó ya se halla preparado de antemano, ó ya se templa y llega á dulcificarse tanto por lo que despues acontece, que se pierde la impresion que aislada causaria, resultando así que las relaciones del poeta hacen un excelente efecto. Si es una verdad que no es digno de un hombre gritar al sentir un agudo dolor, ¿qué mal puede causar á nuestra opinion esta falta pasajera de quien ya nos ha cautivado con sus otras virtudes? El Laocoonte de Virgilio grita, pero este sacerdote gritando, es precisamente el mismo que ya conocemos y amamos por ser el más tierno de los padres y el más prudente de los patriotas. Esos gritos no son hijos de su carácter, sino del sufrimiento intolerable que le agobia; nada más nos indican, y el poeta pudo representarnos tales sufrimientos sólo por los gritos.

¿Ahora, quién podrá censurar al poeta? ¿Habrá quien no confiese que si el artista no debió representar á Laocoonte gritando, el poeta debió hacerle gritar?

Pero aquí Virgilio es un poeta que cuenta. ¿Podrá igualmente justificarse al poeta dramático? La tranquila relacion de los gritos produce muy distinta impresion de la que produciria escuchar los mismos gritos. El drama, que está destinado para que el actor haga de él una pintura viva, tendria tal vez por esta misma causa, que atenerse más á las leyes de la pintura material. En el drama, no tan sólo creemos ver y oir gritar á Philócleto, sino que le oimos realmente. Cuanto más consiga el autor imitar la naturaleza, tanto más ofenderá nuestros oídos y nuestros ojos, y no cabe duda de que así acontezca al oir tan fuertes y estrepitosas muestras de dolor. No es además, en general, el dolor físico capaz por sí solo de excitar la compasion que otros males nos inspiran, pues como el dolor no es visible, no le es dado á nuestra imaginacion apreciarle lo bastante para que nos pueda producir un sentimiento análogo.

Quizá por esto podamos acusar á Sóphocles de haber faltado al decoro, aunque no arbitrariamente sino fundado en la esencia misma del sentimiento, al hacer gemir y llorar, gritar y bramar á Philócleto y á Hércules. Los que en la escena rodean á estos personajes, no pueden interesarse tanto por los padecimientos agenos cuanto parece lo exigen tan tremendos arrebatos; á nosotros, espectadores, nos parecen frios, y sin embargo no podemos menos de tomar como medida para nuestra compasion la que expresen aquellos que les rodean. Añádese á esto que el arte, si es que puede, difícilmente representará el dolor físico con toda perfeccion: ¿quién sabe si los poetas no merecen más alabanza que vituperio por haber sabido evitar este grande escollo, ó por lo menos salvarlo con talento y parsimonia? ¿Cuántas cosas hay que pareciendo imposibles teóricamente, ha llegado el genio á probar lo contrario por medio de los hechos? Aun cuando todas estas consideraciones no carecen de fundamento, siempre será Philócleto una de las obras maestras del arte, puesto que, por una parte no alcanzan propiamente á Sóphocles estas consideraciones, y por otra parte el poeta, despreciándolas, ha conseguido pintar bellezas que jamás hubiera soñado el crítico timorato. Vamos á demostrar esto más claramente en los siguientes ejemplos:

1.° ¡Cuán admirablemente ha sabido el poeta robustecer y agigantar la idea del dolor físico! Elogio este asunto precisamente porque se reunen en él ventajosísimas circunstancias, y porque estas mismas deben considerarse como dependientes de la eleccion del poeta. Escogió el poeta una herida y no una enfermedad interna, porque más idea se puede dar de aquella que de esta, por más dolorosa que esta sea. El fuego interno que devoró á Meleager al ser sacrificado por su madre durante el fatal arrebato de su hermana, haria mucho menos efecto en la escena que una

© Biblioteca Nacional de España

herida. Esta herida fué un castigo del cielo. Un veneno sobrenatural la excitaba continuamente, produciendo fuertes y dolorosos ataques que tenian cierta duracion y despues de la cual quedaba postrado el paciente y sumido en un sueño que le aletargaba, para que tomase de este modo la agobiada naturaleza nuevas fuerzas y comenzase otra vez á padecer el mismo sufrimiento. Chataubrun pretende que fué herido por una flecha cualquiera de un troyano. ¿Qué de extraordinario puede prometerse de tan comun acontecimiento? Estando todos expuestos á tales heridas, ¿á qué suponer que sólo para Philócleto tuviesen tan funestas consecuencias? Un veneno, que siendo natural haga sentir su efecto tan intensamente por espacio de nueve años sin llegar á ocasionar la muerte, supera por lo inverosímil á todos los hechos fabulosos á que dió lugar, segun el poeta griego.

2.° Creyó, y muy bien, el poeta, que por grandísimos y terribles que representara los dolores de su héroe, no llegaria á excitar lo bastante la compasion. Y así fué que los unió á otros males que, considerados por sí mismos, eran capaces de conmover grandemente, y por medio de tal union tomaron aquellos dolores la misma melancólica apariencia que les comunicaron los dolores físicos. Eran aquellas desgracias la privacion completa de sociedad humana, el hambre, y cuantos males acarrea la vida de un hombre sobre un suelo estéril y solitario[1]. Figurémonos á un hombre en tales circunstancias, y supongámosle salud completa, fuerza y habilidad, y tendrémos

---

[1] Al considerar el coro la desgracia de Philócleto, en este caso, parece inspirado por su soledad desesperada. En cada palabra se oye el grito amante de la sociedad; sobre este pasaje, que pongo á continuacion, tengo más dudas. V. 201 ó 205.

Winsheims en su traduccion, dice:

Ventis expositus et pedibus captus
Nullum cohabitatorem
Nec vicinum ullum saltem habens apud quem gemitan mvtuum
Pravemque ad cruentum
Ederet

Diferénciase de esta la traduccion de J. Johnson sólo en las palabras:

Ubi ipse ventis orat expositus, firmum gradum non habens,
Nec quemquam indigenarum,
Nec malum vicium, apud quem ploraret
Vehementer edacem
Sanguineum morbum, mutuo gemitu.

Podria creerse que habia cambiado estas palabras segun la traduccion en verso de Thomas Naogeorgus. Pues este (cuya obra es muy rara y el mismo Fabricio la conoció sólo por el catálogo Operin), se expresa así:

Ubi expositus fuit,
Ventes ipse, gradum firmum haud habens,
Nec quemquam indigenam, nec vel malum
Vicinum, aploraret apud quem
Vehementer edacem atque cruentum
Morbum mutuo.

Si estas traducciones son exactas, el coro dice cuanto se puede decir en elogio de la sociedad humana. El desgraciado no tiene compañero alguno, no conoce vecino cariñoso, demasiado dichoso seria si tuviese uno aunque fuera

© Biblioteca Nacional de España

un Robinson Crousœ que no nos moverá á compasion, aunque su suerte nos importe porque rara vez estamos tan satisfechos de la sociedad humana que deje de parecernos muy atractiva la tranquilidad que fuera de ella se goza, sobre todo guiándonos la esperanza que á cada individuo lisonjea de llegar poco á poco á no necesitar de nadie. Por el contrario, figuraos un hombre padeciendo la más dolorosa é incurable enfermedad, pero que se halle rodeado de numerosos y complacientes amigos que le cuiden, sin carecer absolutamente de nada, que le alivien su pena cuanto sus fuerzas lo permitan y ante quienes pueda exhalar sus quejas y gemidos; indudablemente tendrémos compasion de él, pero esta compasion no durará mucho tiempo, porque al fin encogerémos los hombros y aconsejarémos al enfermo que tenga paciencia. Pero si se reunen ambas desgracias, si está solo y no puede con su cuerpo, si nadie le socorre en su enfermedad, si no puede socorrerse á sí mismo y sus lamentos los lleva el viento sin que haya una alma donde puedan resonar, en tal caso, verémos que sobre el infeliz han caido todas las desgracias juntas que pueden mortificar al hombre, y el más ligero

---

malo. En tal caso, Thomson se hubiera acordado de este pasaje al hacer decir á Melisendro que tambien fué abandonado en una isla de bandidos:

Cast ou the wildest of the Cyclad isle;
Vhere never humen foot hat marked the shore
These Ruffians lest me yet believe me, Arcas.
Such is it rootet love we vear mankind
All ruffians as they were, Y never heard
A sound so dismal as their parting oars.

Tambien hubiera él preferido una sociedad de bandidos á carecer completamente de toda compañía. ¡Grande y excelente rasgo! si fuera cierto que Sóphocles habia dicho tal cosa; pero yo debo confesar, aún á pesar mio, que no la hallo en Sóphocles, á no ser que prefiera ver con los ojos del antiguo escocés en vez de verlo con los mios la parafrasis que hace de las palabras del poeta.

Los ya citados traductores le siguieron igualmente que Brunnois y nuestro traductor aleman. Aquel dice: *Sans societé, même importune,* y este: *Privado de toda compañia, hasta de la más importuna.* Las razones que me obligan á separarme de ellos son estas: primera, que es evidente que si κακογειτονα debiera separarse de τιν' εγχωφων y formar un miembro aparte, debiera repetirse ουδε delante de κακογειτονα. Pero no siendo así, claro es que κοκογειτονα pertenece á τινα, y que la coma despues de εγχωφων debe suprimirse. Esta ha sido introducida en la traduccion, pues noto que en efecto algunas no las tienen (v. g. la de Wettemberg de 1585 en 8.°, que no conoció Fabricio), y la ponen como es justo, despues de κοκογειτουα. Segundo, aquel mal vecino de quien podemos esperar ζονον άντυτοπον, ἀμοιβαιον, como dice el escolástico. Llorar con uno no es propio de un enemigo sino de un amigo. En resúmen, no se comprendió bien la palabra κακογειτονα; se la supuso compuesta del adjetivo κακος, siéndolo del sustantivo το κακορ, diciendo por lo tanto mal vecino en vez de decir vecino del mal. Por vecino del mal comprende el poeta el que tiene la misma desgracia que su vecino ó que participa de los males de aquel, de manera que todas estas palabras ὀυδ ἐχων τιν' ἐγωρων κακογτονα deben traducirse solamente *neque quemquam indigenarum mali socium habens.* El nuevo traductor inglés de Sóphocles, Thomas Granklin, ha debido ser del mismo modo de pensar, pues que ve al mal vecino en κακογειτων y lo traduce *fellow-mourner:*

Ex posid to the inclement skies.
Deserted aud forlo ud he lyes
No friend uor fellw-mourner there,
To sooth his sorrow, and divide his care.

© Biblioteca Nacional de España

pensamiento que nos suponga en su lugar, nos llenará el corazon de horror y espanto. Verémos la desesperacion bajo la más aterradora de sus formas, y como no podrémos encontrar mayor comparacion, ninguna habrá que penetre más en nuestra alma que aquella que reuna ideas todas de desgracia desesperada. De este linaje es la que hácia Philócleto sentimos; y la sentimos mayormente en el momento en que le vemos privado de su arco, única cosa que podria conservarle su miserable vida. ¡Ay del francés que no tuvo ni espíritu para comprender esto, ni corazon para sentirlo! Pero peor aún seria que lo hubiese tenido, porque en este caso fué bastante pequeño al sacrificarlo todo al miserable gusto de su nacion. Chataubrun hace que su Philócleto tenga compañeros: hace llegar una princesa, hija única, á la isla desierta, y que no llegue sola, sino con su aya, personaje que nos hace dudar si le hizo más falta á la princesa que al poeta. Renunció todo el partido que pudo sacar del arco, pero en cambio quiso sacarle de unos lindos ojos. Es verdad tambien que el arco y las flechas hubieran parecido á la heróica sociedad francesa cosa de broma, mientras que no hay en el universo cosa más grata y séria que la cólera de unos hermosos ojos. El griego nos atormenta con la terrible idea de que, el sin ventura Philócleto, va á quedarse sin el arco en la isla desierta, y forzado á perecer de la manera más miserable. El francés se abre mejor camino para penetrar de lleno en nuestro corazon, porque, caso terrible, nos hace temer que el hijo de Aquiles tenga que marcharse de la isla sin su princesa..... Por esto dijeron los críticos franceses que habia triunfado de los antiguos, llegando uno hasta proponer que se llamase á la obra de Chataubrun *Le Difficulté vaincue* [1].

3.° Despues del efecto del conjunto, considérense una por una las escenas en que Philócleto no es el enfermo abandonado, sino que ya con esperanzas de abandonar muy pronto aquel desconsolador desierto y volver á su reino, queda reducida su desgracia al dolor de la herida. Gime, grita y se halla expuesto á terribles convulsiones. Hé aquí á lo que principalmente puede dirigirse la buena educacion ofendida. Quien por esta clama es un inglés, hombre de quien no podemos temer falsa delicadeza, y quien apoya, como ya hemos dicho, su objecion en una razon muy atendible. Todos los sentimientos y las pasiones todas, dice, poco simpáticas á los hombres, llegan á hacerse indecorosas si se expresan con gran vigor [2]. *Por esta razon nada hay más indecoroso é indigno de un hombre, que llorar y gritar, y no poder soportar con paciencia el dolor más violento. Cuando creemos recibir nosotros los golpes que él recibe en un brazo ó una pierna, nos estremecemos y retiramos los nuestros, y al oir caer el golpe sobre otro lo sentimos tan bien como el que lo recibe, por decirlo así. No obstante, es muy cierto que el mal que sentimos no es muy considerable; si pues el que lo recibió exhala lastimeros ayes, no dejarémos de despreciarle aunque no nos hallemos en el caso de quejarnos tanto como él.* Nada hay que engañe nuestro juicio para regir nuestros sentimientos como las leyes generales. Es tan sutil y complicada la contextura de estas leyes, que ni la más prudente especulacion consigue hallar el cabo de la madeja; pero aún lográndolo ¿qué utilidad ofrece? No hay en la naturaleza ningun sentimiento puro en sí mismo; con cada uno nacen al mismo tiempo otros mil, de los cuales el menor cambia el sentimiento prin-

---

[1] *Mercure de France*, Abril, 1755, pág. 177.

[2] *The Theory of Moral Sentiments*, by Adam Smith, part. 1.ª, Sect. 2.ª, cap. I, pág. 41, Lóndres, 1761.

© Biblioteca Nacional de España

cipal, de manera que aparecen excepciones sobre excepciones que limitan la ley que se juzga general por una pura experiencia que en pocos casos es valedera. Que despreciamos al que oimos dar grandes gritos á causa de un dolor físico, dice el inglés; pero añado yo, no siempre ni por la primera vez que lo oimos; no, si vemos que el que sufre hace todo cuanto puede por disimular su dolor; no, si por su carácter le tenemos por hombre de fibra, todavía menos si á pesar de sus sufrimientos le vemos dar pruebas de constancia, si vemos que el dolor no le obliga nada más que á dar gritos, si observamos que prefiere padecer largo tiempo á modificar en lo más mínimo su modo de pensar, pudiendo con tal cambio lograr el fin de su dolencia. Todo esto lo hallamos en Philócleto. La grandeza moral consistia entre los antiguos griegos tanto en el amor invariable hácia sus amigos como en el odio más inextinguible hácia sus enemigos. Esta grandeza la conserva Philócleto en todos sus sufrimientos. El dolor no le secó los ojos hasta el punto de privarle verter lágrimas por la suerte de sus antiguos amigos: el dolor no fué bastante para que deseara ahuyentarle perdonando á sus enemigos, sirviendo así á sus miras interesadas. ¿Y á este hombre de roca debieron haber despreciado los atenienses porque las olas que no pudieron derribarle lograran conmoverle?

Confieso que me gusta muy poco la filosofía de Ciceron, y mucho menos la que manifiesta en el libro segundo de sus *Questiones tusculanæ*, hablando del modo de soportar el dolor físico. Se creeria que quiso representar á un gladiador, ¡tanto es lo que clama contra la expresion externa del dolor! Sólo en tal manifestacion parécele hallar la impaciencia, sin reflexionar que muchas veces no es, ni con mucho, espontánea, porque el valor verdadero sólo puede mostrarse en las acciones espontáneas. Sólo oye gritar al Philócleto de Sóphocles, y olvida completamente su constante conducta, porque de no ser así, ¿de dónde habia de sacar la oracion para su salida retórica contra los poetas? *Han de enternecernos, porque ponen en escena lamentándose á los hombres más valientes.* Tienen que hacerlos lamentarse, porque un teatro no es un circo. Al gladiador condenado ó comprado le competia hacerlo todo y sufrirlo todo con decoro; era preciso que no se oyera ni un grito doloroso, que no se viese ni la más ligera convulsion. Sus heridas primero y su muerte despues, debian divertir al espectador. Su arte era aprender á ocultar todos los sentimientos, porque la menor expresion de ellos podria inspirar la compasion, y esta, llegando á ser excitada muchas veces, quizá hubiera acabado pronto con estos espectáculos de fria crueldad. Lo que en estos no debia excitarse es precisamente el único fin de la escena trágica, fin que exige una conducta contraria á la del circo. Sus héroes deben enseñar á sentir, á expresar sus dolores y dejar obrar en sí á la naturaleza. Ostentando enseñanza y violencia, dejan frio nuestro corazon, porque gladiadores con coturnos no podrán á lo sumo más que ser admirados. Tal denominacion merecen todos los personajes de las que se llaman tragedias de Séneca; y estoy bien convencido de que los juegos gladiatorios han sido la causa principal de que los romanos se quedasen en sus tragedias muy por bajo de lo mediano. El público aprendió á desconocer toda naturalidad en los sangrientos anfiteatros, sitio donde tal vez pudo un Ctesias estudiar su arte, pero jamás un Sóphocles. El talento más trágico, acostumbrado á estas escenas de muerte, debia forzosamente acabar en un estilo relumbrante y fanfarron.—Como tales baladronadas no llegan á inspirar verdadero valor, los lamentos de Philócleto no pueden afeminar á quienes los escuchan. Tales lamentos son propios del hombre, pero sus acciones lo son de un héroe. Ambas cosas constituyen el héroe humano que no es ni afeminado ni bárbaro, sino que ya parece ser lo uno ya lo otro, segun lo exigen unas veces la

© Biblioteca Nacional de España

naturaleza y otras su carácter y su deber: es, en fin, cuanto puede producir el talento é imitar el arte.

4.° Sóphocles, no solamente procuró evitar que recayese el desprecio sobre su sensible Philócletes, sino que preveyó prudentemente cuanto pudiera desprenderse de observaciones como la del inglés, que pudiesen luego serle echadas en rostro. Aunque no despreciamos siempre al que se queja, es innegable que no tenemos de él toda la compasion que sus gritos exigen. ¿Cómo deben conducirse los que rodean á Philócleto cuando grita? ¿Tienen que fingirse fuertemente conmovidos? Esto seria contra naturaleza. ¿Deben mostrarse tan frios y perplejos como realmente sucede en tales casos? Esto producirá muy desagradable impresion en los espectadores. Y ambas cosas las ha previsto Sóphocles; porque los demás personajes tienen tambien su interés en lo que allí pasa, y la impresion que les hacen los gritos, no es la sola cosa que les preocupa: así es que el espectador no se fija grandemente en la desproporcion que existe entre la compasion que muestran y los gritos que dan, sino que más bien repara en el cambio que se forma ó debiera formarse en las intenciones ó proyectos propios de los que le rodean por su poca ó mucha compasion. Neptolomeo y el coro engañan al infortunado Philócleto, reconocen á cuánta desesperacion le conduce la impostura, ven con sus propios ojos uno de aquellos horribles ataques, y si tal espectáculo no puede inspirarles grandes simpatías hácia el paciente, puede no obstante obligarles á respetar tanta desgracia y no desear aumentarla con la traicion. Esto es lo que el espectador aguarda y lo que realiza el generoso Neptolomeo. Si Philócleto hubiera dominado sus padecimientos, Neptolomeo se habria mantenido en su impostura. Philócleto, á quien su dolor hace incapaz de todo disimulo, por más preciso que le sea para que sus futuros compañeros de viaje no se arrepientan demasiado pronto de la promesa que le han hecho de llevarle consigo, Philócleto, que se deja llevar por su naturaleza, hace que Neptolomeo vuelva á la suya propia. Este rasgo es excelente, y lo es mucho más por efectuarse á causa de sus humanitarios sentimientos.

El francés, valiéndose otra vez de los bellos ojos, los hace causa de este rasgo [1]. Pero no quiero pensar más en esta parodia.

Tambien en los Trachiniai usó Sóphocles el mismo artificio de unir á la composicion producida por los gritos ocasionados por el dolor físico, otro efecto en quienes los oian. El dolor de Hércules no es un dolor que le agobia, antes por el contrario, le conduce hasta la desesperacion, no haciéndole anhelar otra cosa más que la venganza. Durante este momento de rabia fué cuando agarró á Lidras y le tiró contra la roca. Como el coro se compone de mujeres, es más natural y fácil que de ellas se apoderase el miedo y el espanto. Con esto y con la esperanza de que venga un dios en su socorro, ó de que sucumba Hércules, consigue Sóphocles una situacion de verdadero interés, á la cual la compasion sólo presta un ligero matiz. Luego que los oráculos deciden el éxito, se tranquiliza Hércules, y la admiracion que causa su última decision, reemplaza á todos los demás sentimientos. Tampoco debemos olvidarnos, al comparar á Hércules con Philócleto, ambos pacientes, que aquel es un semi-dios y este solamente un hombre. El hombre nunca se avergüenza de sus quejas, pero el semi-dios se avergüenza de

---

[1] Act. II, Ex. III.

© Biblioteca Nacional de España

que su parte mortal haya dominado hasta tal punto á su parte inmortal que le haya obligado á llorar como á una niña [1]. Los modernos no creemos en semi-dioses, pero nuestro menor héroe tiene que sentir y obrar entre nosotros como un semi-dios.

Que el actor pueda ó no imitar con perfeccion los gritos y las convulsiones, hijos ambos del dolor físico, no me atrevo ni á negarlo ni á afirmarlo. Si yo viera que nuestros cómicos no los podian imitar, tendria que saber antes de negarlo si un Garrick [2] los imitaba bien, y si este tampoco lo conseguia, yo, sin embargo, me permitiria colocar la *excenopoia* y la declamacion de los antiguos muy por encima de la nuestra, y tanto, que creo que ahora no tenemos idea alguna de su sublimidad.

V.

Hay conocedores estudiosos del arte antiguo que dicen ser el grupo de Laocoonte obra de artistas griegos del tiempo de los emperadores, porque le creen inspirado por el Laocoonte de Virgilio. Entre otros muchos de los antiguos sábios que así han opinado, basta citar á Bartolomé Marliani, y entre los modernos á Montfaucon. Debieron encontrar indudablemente entre la obra artística y la descripcion del poeta tan singular conformidad, que les pareciera imposible que uno y otro coincidieran casualmente en unos mismos detalles, que, sin embargo, no desprende de ninguna manera de la misma naturaleza del asunto. Suponen estos críticos que los honores de la invencion y la prioridad de la idea, hay más probabilidades para concedérsela al poeta que al artista. Pero puede muy bien ser otra cosa distinta, porque quizá el poeta imitara tan poco al artista, como este á aquel, pudiendo muy bien suceder que ambos bebiesen en las mismas fuentes. Segun Macrobius, estas fuentes serian quizá Pisander; porque conociéndose las obras de este poeta griego, todo el mundo sabia, *pueris decantata*, que Virgilio no sólo le habia imitado, sino que hasta habia traducido fielmente en su segundo libro la toma y destruccion de Ilion. Si pues Pisander fué el predecesor de Virgilio en la historia de Laocoonte, no necesitaron los artistas inspirarse en la obra del poeta latino. Véase cómo no tiene fundamento alguno la opinion emitida acerca del siglo en que debió hacerse el grupo de Laocoonte.

A pesar de esto, si yo me encontrara en la necesidad de tener que sostener la opinion de Marliani y Montfaucon, les prestaria la siguiente salida. Las poesías de Pisander se han perdido, y por lo tanto no puede saberse con seguridad cómo referia la historia de Laocoonte, sin embargo de que es muy probable que la relatase con los mismos rasgos de que aún se ven vestigios en los autores griegos. No están estos conformes con la descripcion de Virgilio, porque debió refundir completamente y á su gusto la version griega. La historia de las desgracias de Laocoonte es de su propia invencion, y por consiguiente si los artistas que ejecutaron el grupo concuerdan con Virgilio en sus ideas, vivieron entonces ó despues y se inspiraron en su creacion.

---

[1] *Trag.*, ver. 1038-89.

[2] Célebre actor aleman. (*N. del T.*)

© Biblioteca Nacional de España

Verdad es tambien que Quinto Calaber atribuye á Laocoonte la misma sospecha que le atribuye Virgilio sobre el caballo de madera; pero la cólera de Minerva, que Laocoonte atrae sobre sí por aquella sospecha, se manifiesta de bien distinta manera.—Tiembla la tierra bajo el troyano que da el aviso, se apoderan de él el horror y el espanto, abrasan sus ojos horribles dolores, estallan sus sienes, brama de ira, y queda ciego. Y como no deje de aconsejar la quema del caballo de madera, manda Minerva dos terribles mónstruos para que exterminen, solamente á los hijos de Laocoonte. En vano estos tienden los brazos suplicantes hácia su padre, que, ya ciego, no puede socorrerlos: las serpientes los despedazan y desaparecen luego debajo de la tierra.—No atacaron, pues, las serpientes á Laocoonte: y que esta circunstancia se encuentre no sólo en Quinto Calaber, sino que haya sido generalmente creida, pruébalo un pasaje de Lycophron, en que llama infanticidas á las serpientes.

Pero si esto era generalmente admitido entre los griegos, paréceme que apenas se atreverian á apartarse de esta creencia los artistas, sobre todo del mismo modo que se apartó de ella el poeta romano, á no haberle conocido y tenido el expreso encargo de seguirle. Creo pues, que deberá insistirse sobre este punto si se quiere defender á Marliani y Montfaucon. Virgilio es el primero y único [1] que hace morir por las serpientes al padre y á los hijos. Los es-

---

[1] Recuerdo que puede citarse uno de los cuadros que explica Eumolpius á Petron como contrario á esta opinion. Representaban la destruccion de Troya y principalmente la historia de Laocoonte, con la misma perfeccion con que la cuenta Virgilio; y como estuvieron estos cuadros en la galería de Nápoles, en la que habia tambien otros antiguos de Zeuxis, Protogmes y Apelles, podria suponerse tambien que este fuese un cuadro griego antiguo. Permítaseme, sin embargo, que no considere como historiador á un poeta novelista. Estos cuadros, este Eumolpius y esta galería, sólo existieron en la fantasía de Petronius. Nada prueba más claramente que todo es ficcion, que la imitacion casi escolar de la descripcion de Virgilio. Comparémoslos. Los rasgos principales son los mismos en ambos pasajes, y muchas cosas están expresadas con las mismas palabras. Pero dejemos estas nimiedades que saltan á los ojos, cuando tenemos otros indicios más sutiles, pero no menos seguros. Si el iniciador es un hombre que tiene confianza en sí mismo, raras veces imita sin añadir algo de su cosecha; y si segun su opinion añade bellezas, tiene de la zorra lo bastante para borrar las huellas que pudieran indicar de donde viene. Este deseo de embellecer y el prurito de parecer original, hace que sus bellezas no sean más que exageraciones y sutilezas poco naturales, y así pasa el imitador de lo grande á lo inmenso, de lo maravilloso á lo imposible. Los hijos de Laocoonte ligados por las serpientes, son para Virgilio un accesorio que acentúa con algunos toques soberbios, pero en lo que no se nota más que su desgracia é imposibilidad de salvarle. Pero el otro, Petronius, pinta con mayores detalles á los hijos, personajes de segundo órden, y hace de ellos dos almas generosas. ¿Quién puede esperar de dos niños tanta abnegacion? ¡Cuánto más conocedor de la naturaleza es el griego, que hizo olvidar el amor filial, tanto cuanto iba siendo mayor el deseo de conservacion! .

El imitador procura ocultarse con cierta regularidad, iluminando los pasajes de su invencion con clara luz y aumentando las sombras y disminuyendo los claros del original. Virgilio cuidó de pintar bien el tamaño de las serpientes, porque la verosimilitud de lo subsiguiente, depende del tamaño de aquellas, y el ruido que hacen no es más que un accesorio, encaminado á complementar la idea del tamaño de las serpientes. Petronius, por el contrario, haciendo de estas figuras accesorias las principales, pintó el ruido con todos los colores posibles, olvidándose tanto del tamaño, que es forzoso deducirle del ruido. Difícilmente puede creerse que habria gran ruido en este disparate si hubiese seguido su fantasía sin tener un modelo delante, y bien se ve que quiso imitarle de modo que nadie se lo conociera. Así como este son casi todos los pasajes, que recargados con pequeños rasgos, resultan falsos siempre en los grandes momentos, produciendo una mutacion malograda, tenga las bellezas que quiera y pueda ó no indicársele donde sigue al original.

© Biblioteca Nacional de España

cultores griegos hacen tambien lo mismo, aunque en su calidad de griegos no debieran hacerlo, y por consiguiente es muy probable que siguieran á Virgilio.

Comprendo perfectamente cuánto le falta á esta probabilidad para llegar á certidumbre histórica. Pero ya que no voy á deducir de ella ningun hecho histórico, creo que por lo menos puede pasar como hipótesis por la cual el crítico pueda formular sus juicios. Probado ó no probado que los escultores hayan seguido á Virgilio, lo supondré para ver de qué modo le siguieron, ya que dejo sentada mi opinion sobre los gritos. Quizá me lleve mi discurso á consideraciones no menos instructivas.

La idea de enlazar con las mortíferas serpientes en estrecho nudo al padre y á los hijos, es, á no dudarlo, una felicísima idea que revela una fantasía sumamente conocedora de lo pintoresco. ¿A quién pertenece? ¿Al poeta ó á los artistas? Montfaucon no la encuentra en el poeta, á mí me parece que Montfaucon no ha leido al poeta con toda la detencion debida.

.....Illi agnime verto
Laocoonte petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat, et miseros morsu desparcitur artus
Post ipsum auxiliis subeantem et tela forentem
Corripiunt, sperisque ligante ingentibus.....

Supone el poeta á las serpientes de extraordinaria largura. Han enlazado á los hijos y enlazan luego al padre que corre á socorrerlos—*corripiunt.*—Siendo, pues, tan largas las serpientes, no pudieron desligarse en un solo instante de los hijos, debiendo forzosamente haber un momento en que empezaran á arrollarse al cuerpo del padre sin haberse despegado de los hijos. Este instante, necesario en el cuadro poético, le hace notar el poeta, pero no es de bastante duracion para ser representado con más detalles. Donatus parece probar que los intérpretes de la antigüedad comprendieron perfectamente este momento. ¿Cómo habia de pasar sin ser notado por los artistas, cuya perspicacia descubre cuanto puede serles útil con tanta prontitud como claridad? El poeta hace que las vueltas con que las serpientes se anudan á Laocoonte, eviten sujetarle los brazos, para dar así completa libertad á las manos:

Ille simul manibus tendit divellere nudos.

En esto tenian que seguirle los artistas griegos. Nada hay que dé más vida á la expresion de las pasiones que el movimiento de las manos; el rostro más expresivo poco ó nada dice sin ellas. Los brazos de Laocoonte pegados al cuerpo por las vueltas de las serpientes, darian un carácter frio y de muerte á todo el grupo, y por eso los vemos, lo mismo en la figura principal que en las otras dos, quedar en toda libertad y rodear las serpientes aquellas partes donde más se hace sentir el dolor.

Los artistas sólo creyeron conveniente tomar del poeta el libre movimiento de los brazos relativamente á los lazos y nudos de las serpientes. Virgilio dice que estas rodearon dos veces el cuello y el cuerpo de Laocoonte y que levantaban las cabezas muy por encima de la del sacerdote.

Bis medium amplexi, sui collo quamea sirvum
Terga dati, superant rapiti et vervibus alfis.

Esta descripcion embarga nuestra mente; vénse comprimidas hasta el punto de estallar, las

© Biblioteca Nacional de España

partes más vitales del cuerpo humano, y encaminarse al rostro el virus venenoso. Los artistas no pudieron realizar esta descripcion, porque les era imposible mostrar en los rostros del padre y de los hijos los efectos del veneno y del dolor. Para que estos efectos se viesen, era necesario que las principales partes del cuerpo humano estuviesen completamente libres y desembarazadas, sin que las sujetara una presion exterior que pudiera atenuar ó cambiar los movimientos de los doloridos nervios y de los músculos contraidos. Si fuesen dobles los lazos de las serpientes, habrian cubierto los cuerpos y no se veria aquella dolorosa y tan expresiva contraccion del vientre. Lo que en tal caso podria verse de los cuerpos entre los lazos, ó encima y debajo de ellos, estaria desfigurado por la presion ó por la hinchazon causada, no por el dolor interno, sino por el peso y fuerza de las serpientes. Además, se perderia la forma piramidal del grupo, que tan agradable es á la vista, si fuesen varias las vueltas con que las serpientes se enroscaran al cuello, y aparecieran luego por encima sus afiladas cabezas, porque sobre tan informe masa habria formado desagradable contraste la anchura general del cuerpo humano, faltando á toda idea de proporcion y produciendo el conjunto un efecto chocante y ridículo. A pesar de todo ha habido dibujantes que han tenido la imprudencia de representar así este grupo. El resultado que han obtenido se ve con horror en un dibujo de Francisco Cleyn [1]. Los escultores antiguos comprendieron de una vez que este asunto necesitaba en su arte un cambio radical, y en vez de colocar las serpientes rodeando el cuello y el cuerpo, las colocaron rodeadas en las piernas y los piés, logrando de este modo, sin perjudicar la expresion, cubrir y apretar cuanto quisieren. De aquí surge tambien la imposibilidad de la huida de las víctimas, dando por resultado una especie de inmovilidad muy conveniente para hacer que aparezca duradero este momento naturalmente tan transitorio.

Ignoro cuál haya podido ser la causa de que los críticos guarden tan profundo silencio sobre la diferencia que se nota, y he indicado ya, entre el modo con que enlaza las serpientes el poeta y la manera con que las enlazan los artistas. Esta diferencia enaltece tanto á los artistas como otra que ahora diré y en la que todos reparan sin atreverse á encarecerla, aunque procuran excusarla.

(*Se continuará.*)

G. C. V.

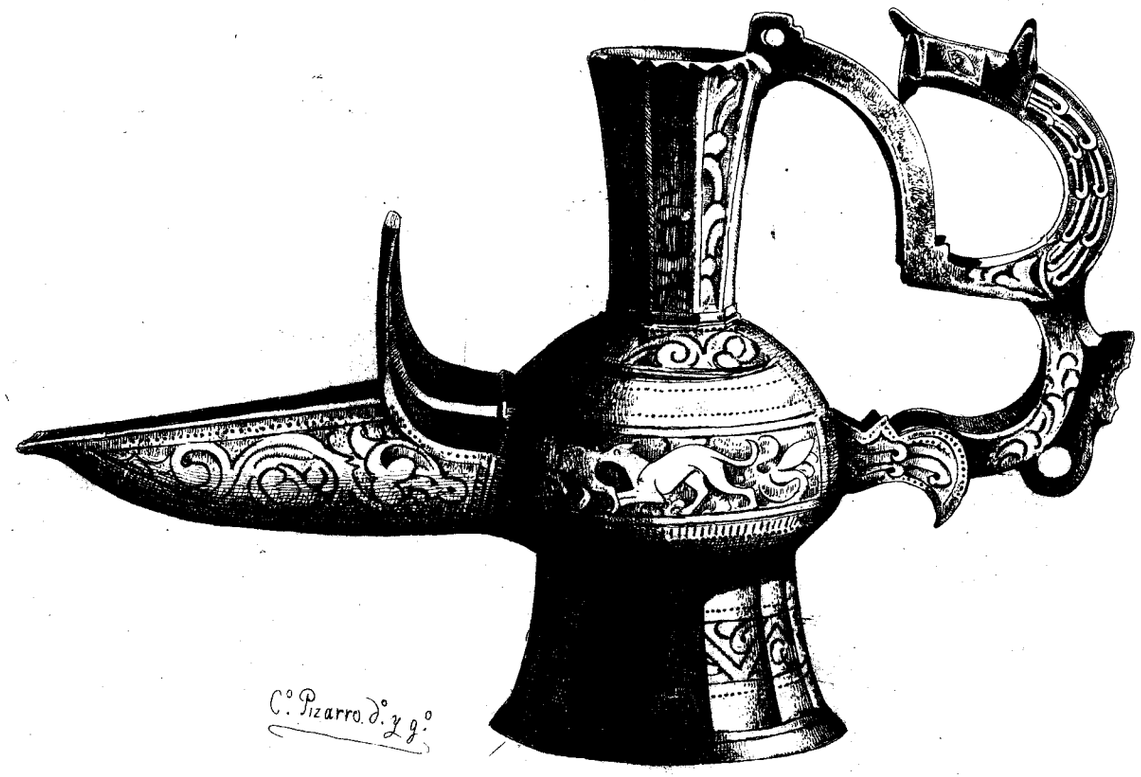
---

[1] En la magnífica edicion inglesa de Virgilio, de Drydon (Lóndres, 1697, in fólio). Sin embargo hace tambien este ceñir el vientre con una sola vuelta y muy poca parte del cuello. Si tan mediano artista merece una leccion, debe ser esta hacerle comprender que las láminas de un libro deben considerarse como meras aplicaciones y no como obras artísticas por sí solas.

© Biblioteca Nacional de España

HEMEROTECA NACIONAL

© Biblioteca Nacional de España



C.° Pizarro d.° y g.°

LAMPARA ARABE DE BRONCE

HALLADA EN CORDOVA.

(DE LA COLECCION DEL Sr D. JOSÉ PEREZ DE GUZMAN.)

© Biblioteca Nacional de España

LÁMPARA ÁRABE HALLADA EN CÓRDOBA.

El arte mahometano español, aunque compuesto desde un principio de elementos más nuevos y desconocidos de la antigüedad de lo que generalmente se supone, conservó, sin embargo, mucho tiempo, de igual manera que las demás artes contemporáneas, las tradiciones clásicas, hasta adquirir al cabo de lentas trasformaciones la originalidad posible.

Mas cuando fijas ya sus formas fundamentales, y enriquecido con nuevas galas, se aproximaba á su regeneracion postrera, en la cual habia de brillar con esplendor propio y libre de imitaciones y extraños influjos, viósele indeciso y vacilante fluctuar entre la originalidad que buscaba y los recuerdos antiguos de que no se atrevia á desprenderse, dejando conocer más que al principio, cuando francamente copiaba, la discordancia de los diversos elementos de que se valia, por más que los mezclase y confundiese en un mismo conjunto.

Este carácter vacilante y falto de unidad, propia de los períodos de transicion, se nota á primera vista en la curiosa lámpara que reproducimos, cuya procedencia, á la vez que las indicaciones artísticas que ofrecen su hechura y adorno son para nosotros prueba casi cierta de su orígen mahometano.

Su conjunto recuerda la forma romana, de la cual es sin duda una imitacion tradicional, aunque bastarda ya y degenerada. El influjo clásico debió ser mayor naturalmente en aquellos objetos que, siendo semejantes á los antiguos por razon de su desti-

© Biblioteca Nacional de España

no ó condiciones especiales, facilitaban la reproduccion más ó menos directa de los modelos conocidos.

Ignoramos cuándo dejaron de usar los moros las lámparas de mano de esta forma, ni si las hubo hasta sus últimos tiempos; pero es lo cierto que, desde el siglo XIII en adelante, usaron por lo general dos modelos principales algo parecidos á los velones y candiles de que aún se sirven en varios puntos de España, y en los cuales empleaban la riqueza y prolija variedad de adorno que distinguen el último período de sus artes.

Mas sobrepuestas á la traza romana, se ven en dicha lámpara formas accidentales puramente morunas. Toda ella, en primer lugar, tiende á la forma piramidal, en lo cual conviene con las de tiempos posteriores, y además descubre cierta semejanza con los jarrones de barro y porcelana arábigos, cosa que se notaria más claramente si se conservase entera la chapa, cuyo arranque se ve en el mechero, cosa que se encorvaba hácia arriba á manera de hoja puntiaguda hasta tocar al borde ó boca superior del recipiente, correspondiendo al asa que remata en el mismo borde por el lado opuesto.

Además, las dos pirámides truncadas, que unidas al receptáculo principal del vaso en posicion opuesta le sirven de pié y cuello, tienen los lados ligeramente curvos y con poquísima inclinacion; circunstancia comun á todos los objetos morunos de figura piramidal, y de que ofrece no pocos ejemplos la arquitectura andaluza en la forma de las impostas y escasos salientes que la decoran. Por otra parte, el cuello no se diferencia del que por lo regular se encuentra en los mencionados jarrones.

Las ondulaciones del asa, cuyo contorno es asimismo de gusto moruno, están dispuestas para mayor comodidad de la mano que hubiese de cogerla, formando en la parte inferior una argolla que no se conserva íntegra, á la cual debieron estar sin duda atadas las despabiladeras, y en la superior dos aletas agujereadas entre las cuales giraria el gozne de una tapadera que ha desaparecido. Tiene este asa una particularidad más curiosa, en la que se descubre el influjo de otro de los elementos que enriquecieron el arte mahometano: tal es la figura de bicha ó animal fantástico que como por accidente y sin alterar por esto en nada la hechura propia del accesorio trazó en ella el artista. La ejecucion no puede ser más bárbara y grosera: no es imitacion directa de nada, sino la simple indicacion de una cabeza, patas y cola, sobrepuesta á un asidero cualquiera. Los mechones de lana que hay grabados á buril á modo de adorno, nos recuerdan los que se ven esculpidos en los famosos leones de las dos fuentes de la Alhambra y casa de la moneda de Granada, en los cuales se nota la misma igualdad y falta de arte.

Esta grosera representacion valdria poco por sí, á no ir acompañada de otra que hay en la misma lámpara dibujada á buril en la zona ó faja central del adorno que cubre el vaso. Vénse en ella repetidos en los dos lados opuestos dos animales, un perro y una liebre, el primero de los cuales persigue al otro: aquí la imitacion es directa y correcta

© Biblioteca Nacional de España

por extremo, si se compara con otras obras morunas de igual clase, hasta tal punto, que no careceria de fundamento la opinion que en esta circunstancia se fundase para negar el orígen mahometano de la lámpara.

En cuanto á la existencia de representaciones semejantes en objetos puramente arábigos, no hay dificultad alguna, porque vulgar es hoy ya el saber cuán poco caso hicieron de la prohibicion alcoránica los mahometanos, donde quiera que brilló entre ellos la civilizacion. En otras causas que no en el precepto sagrado, debe buscarse la razon de haber vivido siempre en perpétua infancia, entre ellos las artes representativas, supuesto que en épocas de notorio fanatismo como aquellas en que era más poderoso el influjo africano en Granada, se adornaban los alcázares con pinturas y esculturas, y se decoraban de igual modo los muebles y las armas.

Para nosotros la duda pudiera consistir, como hemos indicado respecto del caso presente, en la perfeccion relativa del dibujo.

Conviene sin embargo recordar, que estos ensayos artísticos no fuéron nunca invencion espontánea de árabes ni africanos, sino obra de los persas, los cuales conservaron siempre la tradicion de su antigua escultura, cuyas creaciones, á falta de nueva inspiracion, reproducian de mil maneras y con habilidad harto desigual, como acontece cuando el arte carece de impulso propio, y no da ocasion más que á perfeccionamientos aislados, hijos del ingenio particular de tal ó cual artista. Las luchas de leones y de ciervos, la representacion de pavos reales, de avestruces y elefantes, todas las cuales fuéron un tiempo imágenes simbólicas de los antiguos cultos pérsicos, se generalizaron en los siglos medios, merced á la industria de Oriente que las empleaba en tapices, brocados y armas, y cundieron más aún entre los mahometanos, cuyas artes fuéron sin duda inspiradas, aunque hoy no podemos determinar hasta qué punto, por los artistas de Persia. Todo el mundo sabe que en Córdoba habia esculturas de bronce, y aún hoy se conserva una que figura un ciervo: en Sevilla y Toledo, si bien en monumentos mestizos, pero de mano mahometana, se ven pavos reales en las enjutas de algunos arcos. Además de los leones de bulto ya citados de Granada, hay un relieve, en donde se ven ciervos acometidos por leones, pájaros con las alas extendidas y otros animales difíciles de conocer: en el jarron que se conserva en la Alhambra, hay formados por el adorno dos ciervos ú otros animales parecidos: las empuñaduras de muchas espadas de aquel tiempo, tienen por remate de los gavilanes cabezas de elefante, y en algunas casas de Granada, hemos encontrado en las tallas de madera imitaciones de pájaros y serpientes.

Todo pues indica su orígen persa, por la clase de representacion, y singularmente las luchas de animales, que son el asunto más frecuentemente reproducido.

A la verdad, no hemos visto como en la lámpara de que se trata, ningun otro dibujo que represente un perro y una liebre, pero la colocacion de estos animales y la com-

© Biblioteca Nacional de España

posicion del adorno del fondo, sobre que resaltan, es conforme á las demás obras de que llevamos hecho mérito.

Mas aunque fuese mano extranjera, y no hay gran razon para afirmarlo, la que hubiese trazado aquel dibujo, la lámpara no dejaria por eso de ser obra verdaderamente arábiga, con la sola diferencia de tener un pormenor secundario, más correcto y acabado que otros de igual clase: en todo caso seria un objeto construido á la usanza mora y entre moros, y producto legítimo del gusto de estos y de las circunstancias en que hallaban sus artes, lo cual nos basta para justificar la calificacion que le hemos dado.

Respecto del adorno, encontramos algun recuerdo bizantino mezclado con las trazas y labores del último estilo mahometano. En suma, la transicion está marcada en esta interesante antigualla, de modo que bien pudiéramos suponerla de los últimos tiempos del segundo período artístico hispano-musulman; esto es, del siglo XII, si es que la poca delicadeza del buril, ó los destrozos del tiempo no nos equivocan, al descubrir rasgos y caractéres del último estilo, á vueltas del ornato marcadamente antiguo.

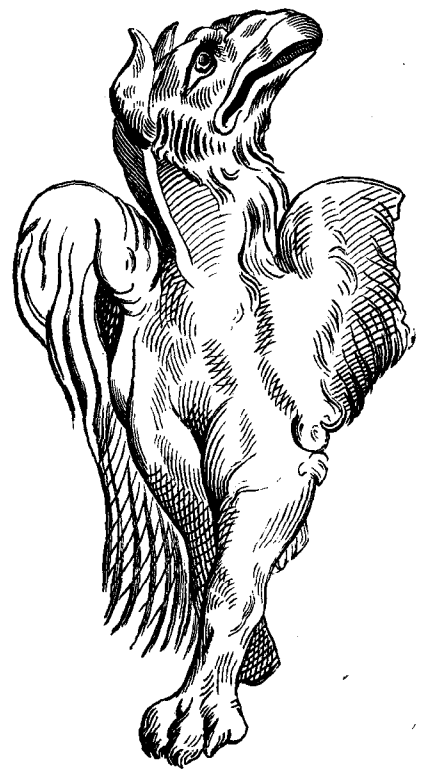
Esta clase de objetos menudos es hoy de sumo interés, porque son tan pocos los que se conservan de su tiempo, á excepcion de armas, libros y monedas, que si por ellos y sin ayuda de datos de otra especie, hubiéramos de juzgar de las costumbres islamitas, formariamos una idea incompleta por extremo.

Afortunadamente las excavaciones y reconocimientos de terrenos á que da lugar el sinnúmero de obras así públicas como particulares, emprendidas en nuestros dias, ocasiona frecuentes hallazgos, que irán llenando poco á poco los vacíos de este importante ramo de la arqueología española.

L. G. C.

© Biblioteca Nacional de España

ANTONIO Y FRANCISCO DE HOLANDA.



Detalle de un dibujo original de Francisco de Holanda.

Vamos á tratar, principalmente, de un artista español ó portugués, que tanto monta, dando á conocer algunas de sus obras. Este artista se llama Francisco de Holanda, y su importancia en la historia del arte español ha sido muy grande, tanto por sus obras escritas como por sus dibujos, iluminaciones y proyectos arquitectónicos.

La época en que vivió Francisco de Holanda, los viajes que por España, Francia é Italia hizo, su larga permanencia en Roma y estrecha amistad con Miguel Angel, circunstancias son de las que sacó no poco provecho para dar sumo interés á sus escritos y adquirir rara perfeccion en el dibujo.

Hombre exagerado y entusiasta, intransigente amador de las artes, tan ganoso de gloria como de dinero, más afecto á las gentes de alta y nobilísima alcurnia que á las de humilde condicion, de genio activo, amante del estudio, ligero en sus juicios, muy pagado de sus méritos y virtudes, despreciador, ó quizá envidioso del valor de las obras de sus compañeros y conciudadanos, eterno plañidor de sus desgracias, y tan incansable en el estudio como presuntuoso de su talento, presenta Francisco de Holanda un conjunto de buenas y malas cualidades, nada extrañas en los

© Biblioteca Nacional de España

artistas de aquellos y de todos los tiempos, que dan por resultado un carácter en que se cree descubrir su orígen holandés y su nacimiento en Portugal. Las ideas que vierte en sus escritos, los dibujos de su cartera y los hechos de su vida que él mismo nos refiere, prestan autoridad bastante para formar este juicio de su carácter, así como tambien para afirmar sus excelencias como iluminador, arquitecto, dibujante y sobre todo, como escritor erudito y amantísimo de las bellas artes.

ANTONIO DE HOLANDA.

I.

Portugal, como Castilla, contaba en el siglo xv con algunos pintores é iluminadores de gran valía; y si bien su menor importancia como reino, era causa de que no acudiesen de Italia y los Países-Bajos tantos artistas, ganosos de honra y principalmente de dineros, como acudian á Castilla y Aragon, debió, sin embargo Portugal, al casamiento de su infanta D.ª Isabel con Felipe el Bueno [1], que el primer pintor flamenco, Juan Van Eyck, ó segun otros Juan de Brujas, llegara á Lisboa en 1428, formando parte de la embajada que aquel duque de Borgoña enviaba al rey D. Juan I en demanda de la mano de D.ª Isabel, cuyo retrato debia hacer Van Eyck para enviarlo á su soberano protector. La permanencia de Van Eyck en Lisboa debió abrir nuevo camino á los pintores portugueses, y el casamiento de la dicha infanta unir á Portugal con Flándes y aumentar las relaciones entre ambos países.

---

[1] En 1428 Andrés de Thoulongeon, que habia sido tesorero de Juan *sin Miedo*, vino á España para conseguir la mano de Isabel de Aragon para su soberano Felipe el Bueno, duque de Borgoña, pero su mision no tuvo buen resultado. Pasó luego á Portugal, y desde allí escribió á su Señor tal descripcion de las prendas de la infanta D.ª Isabel, que Felipe deseó tenerla por esposa. Hue de Lannoy, señor de Saintes, y el Sr. Roubaix, ambos confidentes y amigos del duque de Borgoña, fuéron designados como embajadores para este objeto, acompañados de Juan Van Eyck, encargado de hacer el retrato de la infanta para enviarlo á Felipe. Se embarcó la embajada en Brujas, en 1428, y los temporales la obligaron á arribar á Sandwich, Plymouth y Falmouth, entrando felizmente en Castres el 18 de Diciembre. Comenzaron en Lisboa las negociaciones, y en breve alcanzaron un éxito lisongero. Van Eyck pintó *bien* y *al vivo* el retrato de la jóven Isabel, y lo manda á Brujas en el mes de Febrero próximo de 1429.

Terminada la mision, acompañó á los embajadores en su viaje á Galicia y Castilla, deteniéndose en la Alhambra de Granada, y siendo brillantemente recibidos en todos los países que visitaron.—*Les anciens peintres flamands* par J. A. Crovre y G. B. Cavalcaselle, pág. 52. t. I 1862. Bruxelles.—Existe tambien en Lisboa un manuscrito en español en el que se da cuenta de la estancia de Van Eyck en Lisboa y Granada.—Raczinski, *Les arts en Portugal.*

© Biblioteca Nacional de España

Partiendo de este primer tercio del siglo xv, en que aconteció la permanencia de Juan Van Eyck en Lisboa, comienza una série de iluminadores y pintores, extranjeros unos, portugueses otros, y oriundos los más de los Países-Bajos, que unidos á los que iban á estudiar á Italia, dieron orígen á la lucha de las influencias italiana y flamenca.

MICHAEL ANGELUS.

Nacque Michael Angelus negli Anni M.CCCCLXXiij Et sene passo di cotesta vita a xvij di febraio l' anno MDLXiij. Etati sue LXXXviiij.

En el largo reinado de D. Alfonso V, que abraza cerca de medio siglo, hallamos ya que en la servidumbre de este monarca existia la plaza de *iluminador*, pagada con largueza, para aquellos tiempos, y desempeñada por personas de alguna respetabilidad. Gonzalo Eanses, capellan del rey, era además su iluminador, y tenia á su servicio *un*

© Biblioteca Nacional de España

mozo para que le ayudase, tambien de nombramiento real, como lo atestigua la real cédula del año de 1455 nombrando iluminador á Vasco, en sustitucion del *mozo* que antes tenia Gonzalo Eanses [1].

En el siguiente reinado de D. Juan II, que termina en 1495, su cronista García de Recende *era muy buen pintor*, segun él mismo dice, y tambien asegura el mismo que el rey D. Juan amaba mucho la pintura y tenia gran sentimiento de no ser pintor, como lo era su cronista, á quien por ello admiraba, lo mismo que al emperador su primo Maximiliano [2].

Al finalizar el reinado de D. Juan II comienza para las artes portuguesas *la brillante época* [3] que alcanza su mayor desarrollo durante el reinado de D. Manuel, en la cual florecen eminentes pintores flamencos, holandeses y portugueses, tales como Cristóbal de Utrech, Oliverio de Gante, Antonio de Holanda,—padre de Francisco,—Francisco Enrique,—el *más hábil pintor de su tiempo* [4] que hizo venir de Flándes siete ú ocho pintores para que le ayudaran, y que murieron todos en la peste de Lisboa de 1518 [5], — antecediéndoles Martinos [6], del tiempo de D. Juan II [7], y Nuño Gonzalez [8], del reinado de D. Juan III.

Antonio de Holanda, siguiendo la general costumbre de su época, tomó su apellido del país de su nacimiento, pues segun autores [9] que han tratado de los artistas portu-

---

[1] Acte tiré des registres du livre XIII de la Chancillerie d'Alphonso V, pag. 179.

D. Alphonse à tous ceux qui la présente lettre verron, savoir faisons que, voulant faire grace et faveur à Vasco, serviteur de Louis Dantas, domestique de notre maison, nous avons pour agréable de le prendre maintenant à notre service comme enlumineur, en remplacement d'un serviteur (mozo), que nous avion place auprès Gonzalo Eanses, nos chapelain et enlumineur; parce qu'il nous plâit que ce valet remplace l'autre, et il nous plâit qu'il reçoive, à partir du 1.er Janvier, 2.400 reaux blancs de salaire par an, à raison de 200 reaux par mois, qui lui seront payes chaque anné, par quartier, à prélever sur les droits d'entreé de Lisbonne, ou sur d'autre revenus qui lui assurent un paiement regulier, etc., etc.: et pour sa sûreté nous lui livrons cette lettre patente, signée par nous, et les sceaux etant apposés. Donné en notre ville de Lisbonne, le 7 de Mars. Gonzalo Cardoro dressá cet acte l'an de Notre Seigneur 1455. Raczinski.—Para evitar el mal efecto que forzosamente habria de resultar de la traduccion de una traduccion, nos decidimos á insertar estas citas tal y como las tradujo del portugués el conde de Raczinski en su libro citado.

[2] Je dessinais tres fort bien, le roi amait beaucoup cela et mi employait toutjours. Souvent même, en sa présence, je fessais les dessins qu'il me conmendait, et comme j'avais beaucoup de gòut pour cette occupation, il me dit un jour devant beaucoup des personnes: que je devais en être fier parce qui c'etait un beau talent qu'él aurait bien desiré avoir: que son cousin l'empereur Maximilien etait grand dessinateur et etait bien aise de l'être.—*Chronique de D. Juan III*, cap. 281.

[3] Raczinsky, pág. 208.

[4] Peticion de Garci-Fernandez á D. Juan III.

[5] Peticion de Garci-Fernandez á D. Juan III.

[6] Antonio de Holanda, *Diálogos sobre la pintura.*

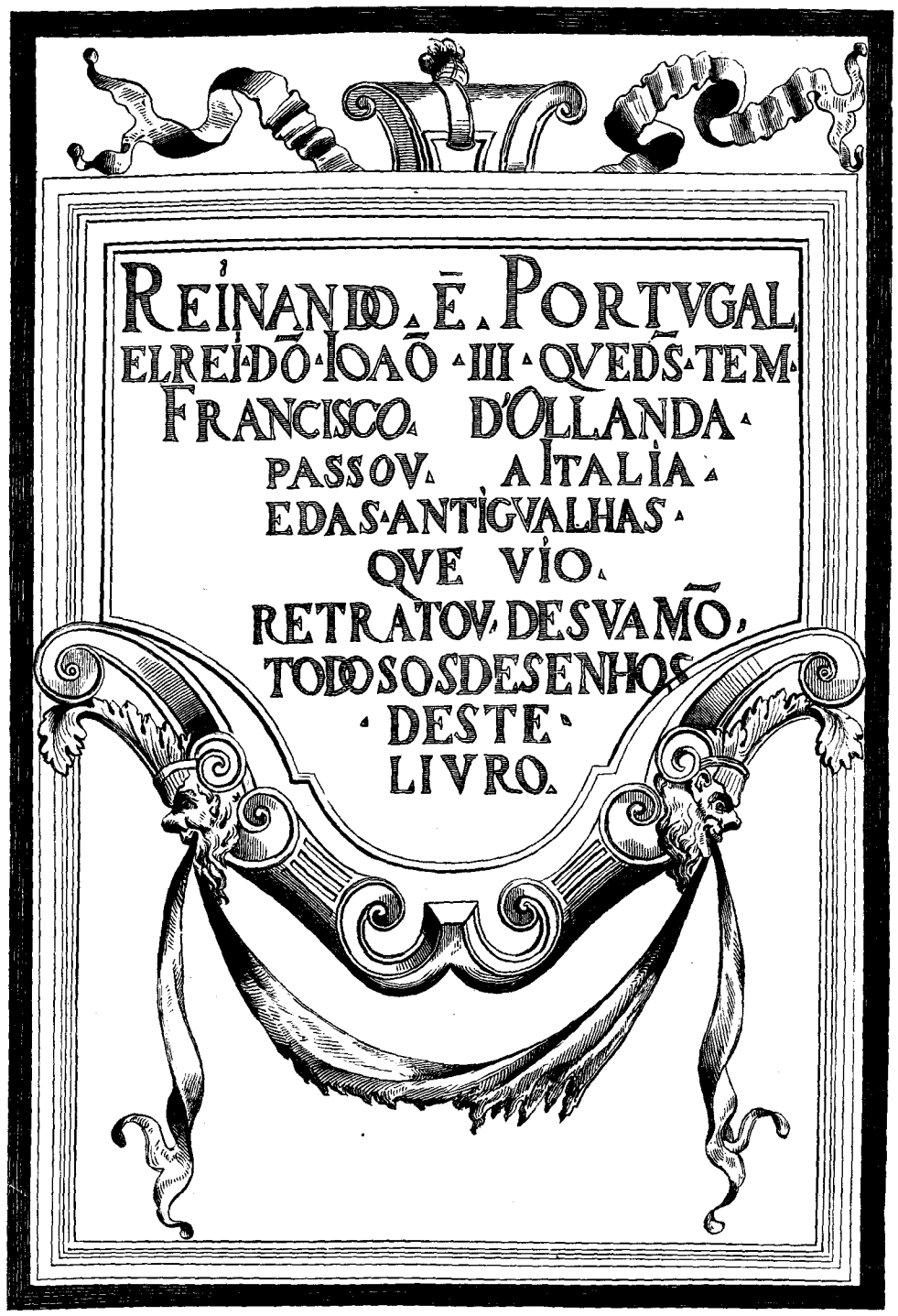
[7] Antonio de Holanda, *Diálogos sobre la pintura.*

[8] Antonio de Holanda, *Diálogos sobre la pintura.*

[9] Cirylo Volkmar Machado, y Raczinski.

© Biblioteca Nacional de España

gueses, y principalmente de cuanto se infiere de lo que dice su hijo Francisco, no debió nacer en Portugal. Su llegada á Lisboa debió ocurrir antes del año 1495, pues consta



que habia iluminado el libro de horas de la reina D.ª Leonor, esposa de D. Juan II [1], y antes otros muchos devocionarios y libros de coro que hizo por mandato del rey

[1] Francisco de Holanda. *Fábrica que fallece á cidade de Lisboa*, cap. III.

© Biblioteca Nacional de España

D. Manuel, que comenzó á reinar en 1495. La acogida que tuvo en Portugal Antonio debió serle muy grata, pues fué mucho lo que trabajó [1] en su arte de iluminar. Esto y más merecia el buen holandés por su rara habilidad, como iluminador [2], y por los notables descubrimientos que en este arte hizo, y que reportaron á Portugal la gloria de ser el primer país en que Holanda introdujo, antes que en otro, una manera suave de iluminar al claro oscuro, más perfecta que todas las conocidas hasta aquel entonces. Residió Antonio en Portugal, considerado ya como ciudadano portugués, al servicio del rey, y debió casarse con alguna portuguesa ya entrado el siglo XVI. En el año 1515 nació su hijo Francisco, regularmente en Lisboa, y como vivia en Portugal Antonio su padre, desde los tiempos del rey D. Juan II, veinte años antes del nacimiento de Francisco, no nos parece nada aventurada esta suposicion, mayormente si como creemos no tuvo más hijo que este.

Las relaciones de familia, tan estrechas por estos tiempos entre Portugal y Castilla, y tan crecientes siempre en todo el siglo XVI, unidas á la influencia inmensa que en toda Europa ejercia el rey de Castilla y Emperador de Alemania Cárlos V, por la larga y no interrumpida série de victorias que alcanzaban las armas españolas doquiera se presentaban y fuesen los que fuesen sus enemigos, causas poderosas eran para atraer hácia sí los hombres todos de indisputable valía, tanto en las armas como en las ciencias, las letras y las artes. Desde el momento en que Cárlos fué solemnemente coronado en Aquisgram y Colonia emperador de Alemania y rey de romanos, uniendo en su múltiple cetro el mayor de los poderes de Europa, comienzan á manifestarle su envidia y su rencor los papas y los reyes, el deseo de conquistar laureles los guerreros y marinos, su admiracion y su respeto, los sábios y los artistas. Pero cuando esta admiracion sube de punto, cuando es tan justa como grande su causa, es despues de la batalla de Pavía, cuando Cárlos ha vencido y tiene prisionero al temerario monarca que se cruzó en su camino, que ante él se presentaba como *roy chevalier*, y que despues de vencido, derrotado, preso y perdonado, conviértese en *lache et mechant* el caballero. Prisionero estuvo en Madrid el rey Francisco, cuando Cárlos, despues de visitarle en los momentos en que temia por la vida del vencido de Pavía, fijó su residencia en Toledo, punto desde donde podia atender fácilmente á las negociaciones que dieron por resultado la *concordia de Madrid* y la libertad del rey de Francia; y donde recibia solemne-

---

[1] *Mi padre y yo, creo que hemos servido bien al rey pintando imágenes* ... Francisco de Holanda. *Fábrica que fallece, etc.*, cap. IV.

[2] En una lista que Fernando de Holanda hace, al fin de la cuarta y última parte de sus diálogos, de los *Célebres pintores modernos llamados águilas*, al citar los *Célebres iluminadores de Europa*, dice: 1.° Antonio de Holanda mi padre, á quien podemos dar la palma por haber sido el primero que encontró *(trouva)* é hizo conocer en Portugal, una manera suave de pintar en negro y blanco *(en noir et blanc)* superior á todos los procedimientos conocidos en los demás paises del mundo.

© Biblioteca Nacional de España

mente, en el Alcázar en que *se sentia emperador,* las felicitaciones de reyes, las visitas de príncipes, tales como Margarita, y las protestas verbales de adhesion del valiente cuanto desgraciado y tristemente célebre condestable de Borbon. Desde el 23 de Setiembre de 1525, hasta los primeros dias del año próximo en que se firmó *la concordia de Madrid,* residió el emperador en su Alcázar de Toledo, y durante este tiempo, recibió al iluminador Antonio de Holanda, que atraido por el esplendor de la fama de Cárlos, llegó á él solicitando retratarle. Tan acertado estuvo en su obra, y tan á gusto de Cárlos hubo de hacerla, que diez años despues, en 1535, supo que á su hijo Francisco de Holanda decia el emperador en Barcelona: *que nadie, ni aun el mismo Ticiano, habia logrado retratarle tan bien como Antonio de Holanda en Toledo* [1].

Cuanto de Antonio de Holanda puede contarse relativamente á su vida, acabamos de consignarlo, y cuanto sobre sus obras pueda decirse, queda dicho tambien. De aquello ninguna duda podemos abrigar, pero en cuanto á todo lo que á esto último se refiere, ya es diferente. Las únicas fuentes conocidas y por todos seguidas, para aquilatar el mérito artístico y comprender la importancia que pudiera tener, igualmente que la influencia que pudo ejercer como hábil y aventajado iluminador, no son otras que las noticias dadas y los juicios formados sobre él por su hijo Francisco. Aun cuando supongamos que este, tan parcial en todos sus juicios, pudiera haberse despojado de su cariño de hijo, y vencido su carácter, trocándose de apasionado con los extraños, en justo, severo, ó por lo menos imparcial para con su padre y maestro, no es todo esto bastante para formar un juicio que forzosamente habria de ser aventurado, careciendo de la precisa condicion de haber visto y estudiado algunas de sus obras.

Que debió hacer muchas es indudable, puesto que vivia de su trabajo, y como iluminador era protegido de los reyes, hasta el punto de haber llegado á conseguir que su hijo Francisco entrase como artista al servicio del rey, disfrutando por este destino no escasa pension anual. Pero como no hemos visto ninguna, ni tampoco sabemos de autor que diga que las haya contemplado, ó hemos de abstenernos de aventurar especie alguna sobre ellas, dejando en suspenso el juicio, hasta que alguna llegue á nuestras manos, ó hemos de suponerle todo lo hábil é importante que su hijo nos le presenta. Entre ambos extremos, nos decidimos por el primero, sin que perdamos la esperanza de encontrar, ó de que por alguien se encuentren, algunos trabajos de nuestro iluminador; encuentro que no juzgamos imposible ni aún difícil, si se examinan los libros de horas iluminados que se conservan en las bibliotecas de Portugal, del tiempo del reinado de D. Juan II y de D. Juan III, porque siendo muchos los libros de este género que iluminó, y habiendo introducido Antonio de Holanda en Portugal la manera

---

[1] Francisco de Holanda. *Fábrica que fallece á cidade de Lisboa,* cap. VII.

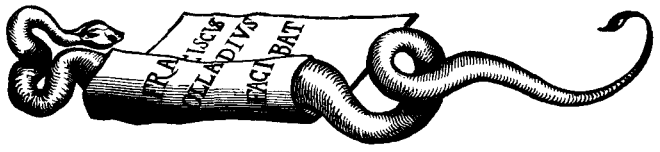
© Biblioteca Nacional de España

de iluminar al blanco y negro ó punteado, suyos serán indudablemente los dibujos que de este modo se encuentren hechos en los libros de aquella fecha.

Lo que queda fuera de toda duda es que en Portugal no se desdeñaba el arte, y que sus reyes cuidaban de difundirle y protegerle, acogiendo en su córte con benevolencia y esplendidez, á los artistas que, aunque extranjeros, tenian el talento de profesarlo y ejercerlo con verdadera habilidad. Así como tambien, no puede privarse á Antonio de Holanda de la gloria de haber sido padre y maestro de Francisco, quien le debió su educacion artística, tan completa y bien cimentada, que más que otra cosa alguna contribuyó á conquistarle el renombre que con tanta justicia goza, justicia que pretendemos demostrar.

GREGORIO CRUZADA VILLAAMIL.

(*La conclusion en el número próximo.*)



Firma de un dibujo original de Francisco de Holanda.

© Biblioteca Nacional de España

PROYECTO DE UN MONUMENTO

Á

CRISTÓBAL COLON.

Desde que principió á hablarse en España de levantar un monumento á Cristóbal Colon, he hecho ensayos para combinarlo; pero siempre se ha resistido mi imaginacion á colocarle en medio de una plaza, en una encrucijada, y sobre todo, léjos de la mar. Estamos en España, he dicho para mí, la antigua Hesperia, la tierra más occidental del antiguo mundo, la nacion situada á la puerta por donde los marinos de las edades antigua y media apenas se atrevian á salir al Océano, porque allí se elevaban las columnas de Hércules con el célebre mote: NON PLUS ULTRA. El genovés Cristóbal Colon, bajo el reinado de Isabel I, pasó aquella puerta, desmintió aquel mote; y auxiliado por los Reyes Católicos, descubrió en el otro hemisferio un nuevo continente.

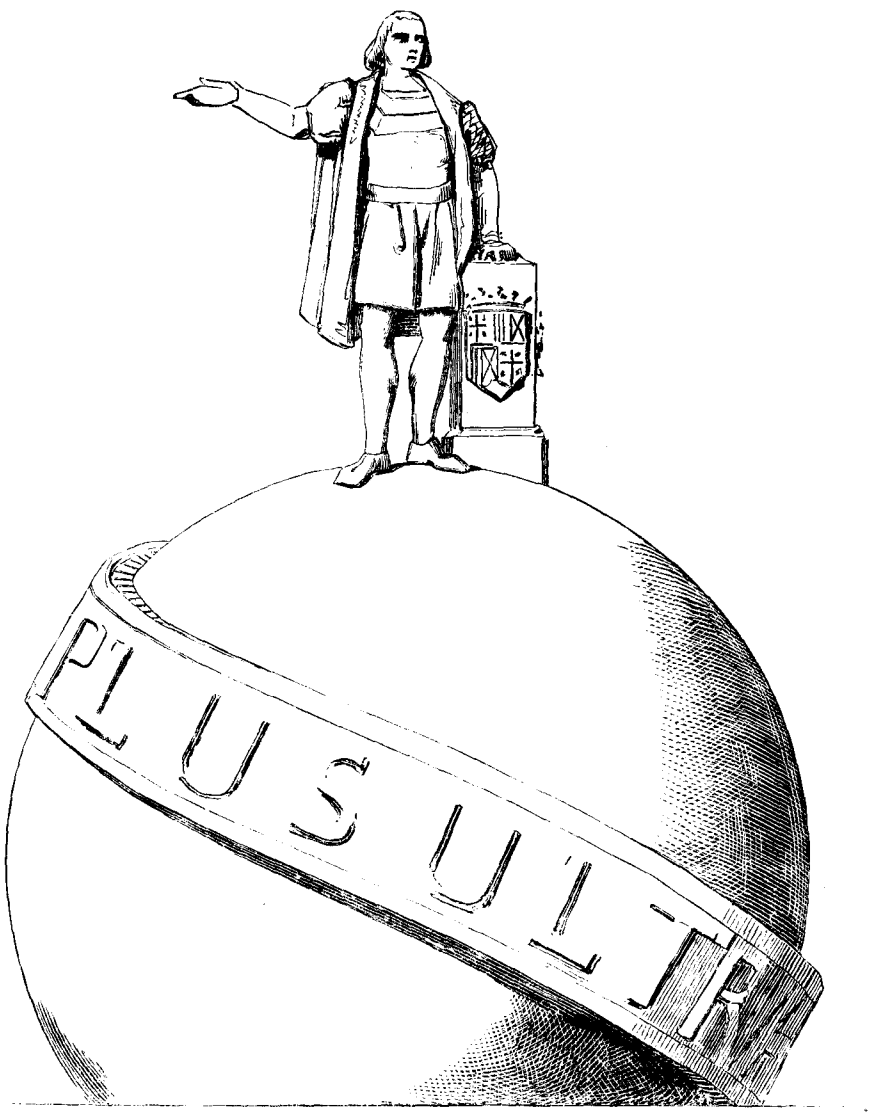
Pues en aquella misma puerta (quizá en la isla de Tarifa, ó saliendo de las mismas olas), es donde deberia levantarse la estátua del intrépido marino.

He creido que no convienen á semejante estátua dimensiones comunes, porque la idea del monumento decaeria. Por esto las he concebido colosales; y he dado al monumento cincuenta metros de altura.

© Biblioteca Nacional de España

La estátua y el pedestal en que se apoya, deberán ser de bronce, así como las letras de la faja que rodea el globo. Esta esfera puede ser de piedra natural ó artificial, etc., etc.

La cabeza de la estátua ha de ser un observatorio; sirviendo para llegar á aquel punto, una escalera ó rampa practicada en la parte exterior de la esfera, por encima de la faja que la rodea; yendo á parar al pié de la fachada posterior del pedestal; y siguiendo por el interior del mismo y del brazo izquierdo de la estátua.



La figura se apoya en el pedestal, teniendo este en su fachada anterior el escudo de armas de los Reyes Católicos; en la lateral los atributos de estos monarcas; y en la posterior la dedicatoria, fecha, etc., etc.

Con el ademan de la estátua se ha querido sancionar el significado del mote escrito en la faja que rodea la esfera.

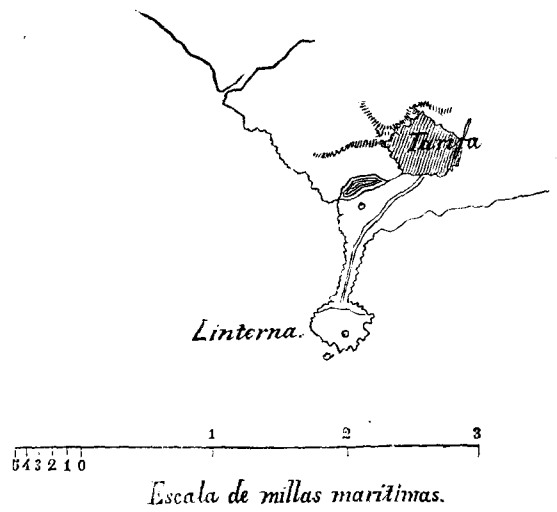
En cualquier otro punto que no sea el *estrecho de Colon* (ya no de *Gebal-Tarils*), el monumento carecerá de conveniencia de localidad: de menores dimensiones que las

© Biblioteca Nacional de España

propuestas, no será proporcionado á la grandeza de la empresa. Por último, es preciso que los navegantes al pasar el Estrecho, vean aquella mano, así de dia proyectándose por oscuro sobre el azul del cielo, como de noche presentándose en silueta sobre el cielo estrellado, diciéndole: **PODEIS IR MÁS ALLÁ.**

Se me alcanza muy bien que la realizacion de este proyecto ha de hallar contradicciones de toda clase y de todo género. Nada importa. Colon las halló para llevar á cabo la empresa; y la buena voluntad de la reina de Castilla Isabel I las venció todas. Si se presentaren á la realizacion de este proyecto para recordar semejante empresa, la buena voluntad de Isabel II podrá acallarlos para mayor gloria suya y de su reinado.

José de Manjarrés.



Escala de millas marítimas.

© Biblioteca Nacional de España

LAOCOONTE.

ESTUDIOS CRÍTICOS DE LOS LÍMITES DE LA PINTURA Y DE LA POESÍA, Y ALGUNAS LIGERAS EXPLICACIONES SOBRE VARIOS PUNTOS DE LA HISTORIA DEL ARTE ANTIGUO.

POR LESSING.

1766.

TRADUCIDO DIRECTAMENTE DEL ALEMAN (*a*).

El Laocoonte de Virgilio viste traje sacerdotal, y el de los escultores griegos ninguno. No falta quien cree absurdo representar desnudo á Laocoonte y sus hijos, siendo aquel un sacerdote, hijo de un rey, y hallándose en el acto de celebrar el sacrificio; ni tampoco quien á esto conteste con mucha gravedad, que efectivamente es una falta contra la costumbre, pero que es una falta imprescindible en atencion á la dificultad de vestir las figuras. La escultura, continúan, no puede imitar los paños; los grandes pliegues hacen mal efecto, y de los dos inconvenientes que se presentan es preferible faltar á la verdad, que dar motivo á las críticas que con justicia se lanzarian por la mala disposicion de los paños [1].

Si los artistas antiguos hubieran oido tales cosas, no sé lo que hubiesen contestado. No es posible rebajar más el arte. Suponiendo que la escultura pueda reproducir perfectamente todos los plegados tan bien como la pintura, ¿habria forzosamente de haberse representado á Laocoonte vestido? ¿No perderiamos nada con que así fuese? ¿Es acaso tan bello el traje, obra de manos esclavas, como el cuerpo humano obra de la eterna sabiduría? ¿Exige iguales facultades, tiene el mismo mérito, da el mismo honor representar lo uno que lo otro? ¿Se quiere producir una ilusion? ¿Será indiferente el modo que se emplee para producirla?

(*a*) Véase la página 108 de este mismo tomo.

[1] Así juzga el mismo de Peles en sus notas á Dufresnoi.

© Biblioteca Nacional de España

En la descripcion del poeta, los vestidos no son vestidos, nada cubren, son los ojos de la imaginacion quienes los ven. Esté ó no vestido el Laocoonte de Virgilio, sus dolores los vemos en todo su cuerpo con la misma intensidad. Para nuestra imaginacion la venda sacerdotal ciñe, pero no tapa, la frente de Laocoonte; y no sólo no nos estorba sino que nos sirve para dar mayor intensidad á la desgracia que sufre. Para nada le sirve su dignidad sacerdotal, pues hasta este emblema de autoridad y de respeto es empañado y profanado por el virus venenoso de las serpientes.

A este accidente debió renunciar el artista si no queria perjudicar el conjunto de su obra. Si únicamente hubiera representado á Laocoonte sin otra prenda que la cinta, habria debilitado grandemente su expresion, porque estaria oculta gran parte de la frente, y la frente es una parte del rostro de las susceptibles de mayor expresion; y así como en los gritos sacrificó la expresion á la belleza, en esto de los vestidos, sacrifica la realidad ó lo usual á la expresion. Lo usual además era cosa de muy poca monta entre los antiguos, pues comprendieron que el fin del arte no les enseñaba á valerse de ello, porque el fin del arte es la belleza. La necesidad ha inventado los vestidos, y ¿qué tiene que ver el arte con la necesidad? Confieso, sin embargo, que tambien puede haber belleza en los trajes, pero ¿qué vale comparada con la belleza de la forma humana? ¿Y si nos contentamos con lo menos, cómo alcanzar lo más? Me temo mucho que el artista que represente muy bien los trajes, tenga la misma habilidad para representar lo que estos cubren.

HEMEROTECA

VI.

Cuando supongo que los artistas han seguido al poeta, en nada desvirtuo el mérito de aquellos, antes por el contrario, aparecen más sábios por esta misma imitacion. Siguieron al poeta en algunos pequeños detalles, sin dejarse seducir por él. Seguian su modelo, pero al trasladarle de un arte á otro, hallaron sobradamente detalles en que poder ser originales, y la misma originalidad que muestran en lo que se separan del modelo, prueba que fuéron tan grandes en su arte como aquel en el suyo.

Supongamos ahora, por el contrario, que el poeta imitó á los artistas. No falta quien lo sostenga, pero no sé cuáles puedan ser las razones históricas en que se fundan. Hallaron, quienes así opinan, demasiado bello el grupo de Laocoonte, para que pueda suponerse hecho en tiempo tan próximo, y creyeron que debió haber sido ejecutado en la época más floreciente del arte griego.

Hemos visto ya, que por más excelente que sea la descripcion de Virgilio, tiene sin embargo accidentes bien distintos de los de la obra de los artistas, diferencia que consiste en la naturaleza misma de la escultura. Vemos, pues, desvirtuada la máxima que asegura que una buena descripcion poética debe producir un buen cuadro, y que el poeta hace una buena descripcion cuando el artista puede reproducirla en todas sus partes. Sin necesidad de acudir á un caso práctico, se duda de la verdad de tales máximas con sólo considerar la mayor extension de la esfera de la poesía, el campo inmenso que presta á la imaginacion, la espiritualidad de sus imágenes, que tan variadas como numerosas pueden coexistir unas al lado de otras sin des-

© Biblioteca Nacional de España

vanecerse ni desvirtuarse, tal y como sucederia á las cosas que representan dentro de los estrechos límites del espacio y del tiempo.

Si la parte mayor no cabe en la menor, esta sí cabe en aquella: es decir, que si todos los medios que el poeta emplea en sus descripciones no son á propósito ni producen buen efecto en la pintura y escultura, ¿será posible que los medios empleados por el artista produzcan buen resultado en la descripcion poética? Creemos que sí, porque lo bello de una obra artística no es más que el efecto producido por los sentidos en nuestra imaginacion, y por consiguiente aunque se nos represente el mismo cuadro por medio de unos ú otros signos arbitrarios ó naturales, siempre resultará el mismo agrado aunque sea en diferente escala.

Esto supuesto, confieso que me es más fácil comprender que Virgilio siguiese á los escultores, que estos á aquel, pero no dejo de explicarme perfectamente cómo los artistas han podido muy bien seguir al poeta, aunque si le hubieran seguido habrian sido los detalles copiados sumamente inconvenientes en la obra artística, así como de lo contrario no lo hubiesen sido en la obra del poeta. Mas, ¿por qué habia de apartarse el poeta de los artistas? ¿No hubiera hecho una descripcion bellísima del Laocoonte siguiendo fielmente en un todo el grupo de los escultores? Comprendo que el poeta abandonándose en alas de su fantasía pudo inspirarse en este ó aquel detalle, pero lo que no se me alcanza es la causa de por qué su razon creyó preciso variar los accidentes verdaderamente bellos que encontró en la obra de los artistas.

Se me figura que si Virgilio hubiera tenido delante de los ojos el grupo de Laocoonte, le habria sido más que difícil dejar de adivinar (por decirlo así) la union de las tres figuras en un solo nudo. Sumamente preocupada su vista habria de sentir una impresion demasiado desagradable para que no le hiciese efecto é impidieran que en su descripcion brillase tambien el mismo accidente. He dicho antes que este momento de union de Laocoonte y sus hijos, era sumamente rápido para que el poeta ampliara muchos detalles describiéndole, pero sin embargo, con una palabra más habria conseguido mayor expresion y hecho destacar más del fondo este momento. Cuanto ha descrito el artista sin esta palabra, no lo hubiera despreciado el poeta habiéndola visto en la obra del escultor.

Ya sabemos las poderosas razones que asistieron á los artistas para no expresar el sufrimiento de Laocoonte de manera que pareciese que gritaba desaforadamente. Si Virgilio hubiese contemplado la union del dolor y la belleza del grupo griego, que tan grandemente enternece, ¿hubiera podido prescindir de manera alguna de indicar el decoro varonil y la noble paciencia que de él resulta? ¿Nos espantaria bruscamente con los horribles gritos de su Laocoonte? Richarson dice que Virgilio hizo dar terribles gritos á su Laocoonte porque no queria excitar la compasion hácia la víctima, sino que su objeto era más bien producir espanto y horror en los troyanos. Sea así, aún cuando Richarson al opinar de este modo parece que olvida que el poeta no hace esta descripcion como autor, sino que la pone en boca de Eneas, quien la relata á Dido cuya compasion no pudo excitarse grandemente. Sin embargo, no son los gritos lo que más extrañan, sino la falta de gradacion para llegar al momento de exhalarlos; gradacion que debió ocasionar al poeta la contemplacion de la obra artística, si como suponemos, la hubiese tenido por modelo. Añade Richarson, que el único objeto de la historia de Laocoonte en el poema de Virgilio, es preparar la destruccion final, y que por consiguiente no queria distraer la atencion con la desgracia de un solo individuo, y sí guardar todo el efecto para la descripcion de aquella última y horrible noche. Pero tal punto de vista no puede existir. La muer-

© Biblioteca Nacional de España

te de Laocoonte y la destruccion de Troya, no son para el poeta cuadros simultáneos colocado el uno al lado del otro, ni forman ambos un todo posible de ser abarcado por nuestra vista en un solo momento : únicamente en el caso de no ser así, es cuando pudiera temerse que la muerte de Laocoonte nos arrebatara de tal modo, que palideciera el efecto de la ciudad destruida por las llamas. Ambas descripciones, se suceden, y no se comprende qué perjuicio pueda ocasionar que la primera nos haya enternecido muchísimo, á no ser que la segunda no tenga bastante interés para lograr conmovernos de nuevo.

Aún hubiera asistido al poeta menos razon para enroscar de otra manera las serpientes. En la obra de escultura quedan libres las manos y sujetos los piés de las víctimas. Tal disposicion agrada muchísimo á la vista, y no es menos viva la idea que nos deja grabada en nuestra imaginacion. Es tan clara y pura, que las palabras la indican casi con idéntica fuerza que los signos naturales.

. . . . . *mirat alter, et ipsum*
Locoonte petit, totumque infraque, supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu
. . . . . .
At serpens lepsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima modo.

Estos versos son de Sandolet, que si fuesen de Virgilio expresarian la situacion con mayor viveza, y, si la contemplacion de un modelo le hubiera inspirado, habria estado, por cierto, más feliz que en estos:

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, supereant capite et cervivibus altis.

Es muy cierto que estos rasgos arrebatan nuestra fantasía, pero es preciso que no se detenga y trate de allanar la situacion, que vea separadamente á Laocoonte y á las serpientes, que no intente figurarse detalladamente la figura que harian Laocoonte y las serpientes enlazadas. Si en tal cosa se empeñara nuestra fantasía, el cuadro de Virgilio principiará á desagradarnos, é indudablemente lo encontrariamos poco pintoresco.

Aun cuando no sean infelices las variaciones, que Virgilio ha introducido en su poema, distintas al grupo de los artistas, cuyo modelo se le achaca, habian de ser por lo menos muy arbitrarias. Se imita para hallar la semejanza, aun cuando se varíe más de lo conveniente. Puede decírseme que Virgilio no quiso imitar todo el grupo, pero sí algunos accidentes de él. Sea: ¿pero cuáles son estos accidentes? ¿En qué partes imitó al grupo que tan conformes están estos accidentes con la obra artística que parecen por ella sugeridos? El padre, los hijos y las serpientes son datos dados por la historia lo mismo al poeta que á los artistas. Fuera de lo histórico, no están conformes en nada más que en unir á los hijos y al padre en un solo nudo de serpientes. Esta idea surgió de ser una misma la desgracia que al padre y á los hijos alcanzaba. Parece ser que, como ya hemos dicho, el primero que se apartó de la tradicion fué Virgilio, porque de muy diferente manera lo describe la tradicion griega. Así, pues, si en lo tocante á este lazo ó nudo comun que une á las tres víctimas, hubo imitacion por uno ú otro, más natural parece que debió el escultor ser el que imitara que no el poeta. En todos los demás accidentes varian el poeta y el escultor con la sola diferencia de que, si el poeta es quien ha introducido las variantes, puede todavía existir el intento de imitar al poeta, viéndose obligado el artista por los medios y el

© Biblioteca Nacional de España

fin de la escultura á hacer las variaciones que vemos. Si, por el contrario, se supone que fué el poeta quien debió haber imitado al artista, las variaciones mismas prueban en contra de esta supuesta imitacion, y quienes á pesar de todo sostengan esto, no pueden pretender probar otra cosa sino que la obra artística es anterior á la poética.

VII.

Pretender que el artista imitó al poeta ó vice versa, puede significar, dos cosas : ó que uno hace de la obra del otro su único modelo siguiéndole fielmente, ó que representando ambos los mismos asuntos toma el uno del otro lo que más le conviene de la manera que aquel ha tenido de imitar.

En el primer extremo, Virgilio describiendo el escudo de Eneas, imita al artista que lo hizo. Es pues objeto de su imitacion la obra artística exclusivamente y no lo que en ella se imitó, pues aunque describe tambien lo que vemos representado, lo hace como parte del escudo, no como el objeto mismo solo y de por sí. Si por el contrario hubiera imitado Virgilio el grupo de Laocoonte, seria una imitacion conforme al segundo extremo que hemos dejado sentado, porque hubiera seguido el modelo del artista en todo lo que este hubiera esculpido, tomando de él solamente los rasgos que más le convinieran para su obra.

Del primer modo el poeta es original, del otro es un copiante. Aquel es una parte de la imitacion general que forma la esencia de su arte, trabajando con verdadero talento, bien sean su objeto obras de arte, ó bien la misma naturaleza. Este otro modo, por el contrario, le rebaja algun tanto, porque en vez de ser imitador de los objetos, lo es de las imitaciones de otros objetos y nos produce recuerdos frios de invenciones de otro genio, como si fuesen del suyo propio.

Sin embargo, si acontece con frecuencia que artistas y poetas tengan forzosamente que mirar bajo un mismo punto de vista asuntos que les sean comunes, es muy cierto que tendrán que convergir en muchos puntos sin que ni en unos ni en otros haya existido empeño alguno de imitarse. Puede esto muy bien dar márgen á que entre artistas y poetas contemporáneos acontezcan no pocas explicaciones recíprocas sobre cosas que ya no existen Y querer encontrar tales aplicaciones juzgando la casualidad como premeditado intento, y sobre todo, atribuir al poeta, en todas y cada una de las más insignificantes semejanzas, el hecho de haber recordado esta ó aquella estátua ó aquel cuadro, es verdaderamente prestarle un flaco servicio, no sólo á él, sino tambien al lector á quien se explica cada pasaje, con mucha claridad cuando Dios quiere, pero tambien con exquisita frialdad.

Tal es el fin y por consiguiente el defecto de una obra inglesa muy célebre. Spense escribió en Polymetes [1] con mucha erudicion clásica y con muy buenos conocimientos de las obras que nos quedan del arte antiguo. Con frecuencia ha conseguido su propósito de explicar por las obras artísticas las de los poetas romanos, como tambien sacar de los poetas datos para com-

---

[1] La primera edicion es de 1735 y la segunda de 1747. Tambien se han hecho varias ediciones del resúmen que de esta obra hizo Tendal.

© Biblioteca Nacional de España

prender algunas obras antiguas no explicadas hasta entonces. Pues bien, sin embargo de todo, creo que su libro ha de ser insoportable para todo lector de buen gusto.

Es muy natural que la descripcion del rayo alado en los escudos romanos que hace Valerius Flacus:

Nec primus radios, miles romano corusci
Fulminis et rutilas contes deffunderis alas,

se comprenda con mayor claridad viendo el mismo escudo esculpido en un monumento antiguo. Puede ser que los armeros griegos representaran en los escudos y cascos á Marte meciéndose en los aires, posicion en que Adisson creyó verle sobre Rhea en una moneda; y que Juvenal pensase en aquellos cascos y escudos al aludirle en una palabra que, hasta que Addison la explicó, ha sido un arcano para todos los comentadores. Y aún me parece, que el pasaje de Ovidio en que Cephalus cansado grita á las auras:

Aura. . . . . venias. . . . .
Meque juves, intresque sinus gratissima nostros!

da motivo á que Procris creyera que este aura fuese una competidora suya, me parece digo, que este pasaje se aclara mucho conociendo las obras artísticas en que los antiguos han personificado *las dulces auras* y adorado una especie de sílfides bajo el nombre de auras [1]. Confieso que al comparar Juvenal, á un necio de alta cuna con una columna de Hermes, difícilmente podria hallarse la semejanza sin conocer estas columnas, ni saber por lo tanto, que es un mal poste, que si bien tiene cabeza de dios, todo lo demás es tronco, pues que no viendo en él ni manos ni piés, lleva envuelta en sí la idea de la inactividad [2]. Explicaciones de este

---

[1] Y sin embargo, *non liquit*, dice Spense, «antes de conocer estas auras, estas ninphas del aire, no supe explicarme la historia de Cephalus y Procris en Ovidio. De ninguna manera pude comprender cómo Cephalus al exclamar *Aura venias*, por más que hubiese pronunciado estas palabras con aire cariñoso, pudo á Procris inspirar sospechas de que le fuese infiel. Como yo estaba acostumbrado á entender por *aura* el aire ó un céfiro agradable, me parecieron los celos de Procris más infundados de lo que suelen serlo los más infundados. Pero habiendo visto que *aura* puede significar una hermosa jóven, y tambien el aire, la cosa ya me pareció muy distinta y la historia tomó para mí un aspecto muy racional. No quiero retractarme de la aprobacion que he prestado á Spense por este descubrimiento de que tanto se vanagloria. Sin embargo, debo hacer notar que sin este descubrimiento el pasaje del poeta es muy natural y comprensible. Es menester no olvidar que *aura* era un nombre muy comun en las mujeres. Así se llama por ejemplo en Honius una ninfa de la córte de Diana, que, por haber dicho que poseia una belleza más varonil que la misma Diana, fué entregada, mientras dormia, en brazos de Baco para que castigase su atrevimiento.» *Juvenal* sátir. VIII, v. 52.

[2] Si hubiese tenido en consideracion Spense lo que dicen los autores griegos, tal vez ó sin tal vez se habria acordado de una antigua fábula de Esopo, que da mucho mejor que este pasaje de Juvenal, la aplicacion de un Hermes. Dice Esopo que Mercurio, queriendo saber la autoridad que gozaba entre los hombres, se fué de incógnito á casa de un escultor, y viendo la estátua de Júpiter preguntó al artista cuál era su precio.—Un dragma, le contestó. —Mercurio corrió ¿y esta Juno? siguió preguntando.—Casi lo mismo, le dijeron.—Entonces vió su propio retrato, y pensando en sí se dijo: yo soy el mensajero de los dioses, de mí dimana toda ganancia, por lo tanto los hombres deben apreciarme mucho más.—¿Por aquí este dios? dijo señalando con el dedo á su estátua. ¿Qué precio tiene?—¿Este? dijo el artista, oh! si V. me compra los otros dos se le daré de balde.—Mercurio se vió humillado, pero el escultor no lo comprendió, y por lo mismo, como no pudo tener el intento de ofender el amor propio del dios, lo que hizo fué buenamente fundarse en el valor de la estátua que menospreciaba hasta el punto de darla como

© Biblioteca Nacional de España

género no deben menospreciarse aunque no sean siempre necesarias ni suficientes. O el poeta miró la obra artística como cosa que existe por sí y no como la cosa imitada por él, ó artistas y poetas recibieron sus ideas del país en que vivian, siendo por consiguiente las mismas, y entonces venimos en conocimiento de la generalidad.

Pero si Tíbulo describe la figura de Apolo, tal y como se le apareció en sueños diciendo: *es el mancebo más hermoso, corona su sien el casto laurel, su rubia cabellera que flota alrededor de su torneado cuello, exhala tibios aromas, el brillante blanco y la encarnada púrpura se mezclan en todo su cuerpo como en la trasparente mejilla de la recien casada que llevan á su amante:*—¿por qué han de suponerse estos detalles copiados de cuadros célebres antiguos?

Quizá la *nova nupta verecundia notabilis* de Eschion haya estado en Roma y fuese copiada mil veces, pero ¿habrá por esto desaparecido del mundo el pudor de la prometida esposa? ¿Despues de verla el pintor, no podia ya verla ningun poeta más que en el cuadro del pintor? O si un poeta describe á Vulcano cansado y con el rostro tostado por las fraguas, ¿habrá tenido que aprender en el cuadro de un pintor que el trabajo cansa y el calor sofoca? O si Lucrecio nos presenta el cambio de las estaciones, y las hace pasar por el aire, seguidas de la córte de las personificaciones de sus efectos, y por la tierra por su órden natural, ¿no habia vivido Lucrecio un año entero para conocer él mismo los cambios de las estaciones, sin necesidad de haberlas visto, para saberlo, á todas ellas y á la procesion de estátuas que estos cambios representaban? O este *pontem indignatus aratis* de Virgilio[1], esta excelente pintura poética de un rio que saliendo de madre rompe el puente que le domina, ¿no pierde toda su belleza si con ella el poeta alude á una obra artística que realmente representó á este dios del rio rompiendo el puente? ¿Qué im-

---

de regalo. La mayor ó menor dignidad del dios no pudo influir en esta respuesta, porque el artista aprecia sus obras segun la habilidad, el cuidado y el trabajo que exigen, y no por la dignidad y el carácter de aquellos á quienes representan. La estátua de Mercurio exigiria menos habilidad, menos cuidado y menos trabajo que las de Júpiter y Juno, si costaba menos. Y así era efectivamente. Las estátuas de Júpiter y Juno representaban enteras las figuras de estos dioses, y la de Mercurio era sólo una mala columna coronada por su busto. No es pues extraño que ofreciera darla de balde. Mercurió consideró en esta fábula únicamente su propio mérito, que creyó importantísimo, y así fué su humillacion tan natural como merecida. Inútil será buscar el menor indicio de esta explicacion en los comentadores, traductores, é imitadores de las fábulas de Esopo, pero fácil me seria citar, si valiese la pena, gran número de los que comprendieron literalmente su fábula, ó mejor dicho, de los que no la comprendieron absolutamente. No han comprendido y aún han exagerado el disparate que encierra, suponiendo que todas las estátuas exigen la misma habilidad. Lo que podria sorprender en esta fábula, seria quizá el precio que pidió el artista por su Júpiter, cuando ni siquiera un alfarero haria una estátua por una dragma. Esto significa aquí un precio bajo en general.

[1] Spense juzga este pasaje uno de los más hermosos de todo el poema de Lucrecio. Por lo menos es uno de los que más cimentaron el nombre de Lucrecio como poeta. Pero bien mirado, es destruirle su fama por completo si se dice: *parece que toda esta descripcion fué tomada de una antigua procesion de las estaciones deificadas con su Norte.* ¿Y por qué? Porque dice el inglés, que entre los antiguos romanos eran muy frecuentes estas procesiones, como lo son aún hoy dia en ciertos países las procesiones que salen para honrar los santos, y porque además, todas las expresiones que usa convienen muy bien á una procesion. ¡Buenas razones! ¡Y cuánto podria decirse contra la última! Los adjetivos que une el poeta á las abstracciones personificadas, demuestran á las claras que ha sido el poeta quien los sugirió, y no el artista, porque este los habria caracterizado de diferente modo. Pero parece que Abrah. Preigen dió origen á la idea de la procesion que emite Spense. El poeta presenta las estaciones casi en procesion; bueno, pero es muy absurdo que lo haya aprendido de una procesion.

© Biblioteca Nacional de España

portan estas explicaciones, que en el pasaje más claro rebajan el nombre del poeta, para vislumbrar por ellas que ha plagiado á un artista?

Lástima grande que un libro tan útil como podria ser el *Polymeto* resulte tan fastidioso por el insípido capricho de atribuir á los poetas antiguos el conocimiento de la agena fantasía, en vez de la original, y que haya causado más perjuicios á los autores clásicos que las necias explicaciones de los más estúpidos parlanchines. Siento aún más que precediese á Spense el mismo Addisson, y que por el loable deseo de elevar el conocimiento de las obras artísticas antiguas, hasta el punto de querer explicar por ellas los poetas, distinguiese tan poco, los casos en que la imitacion del artista honra al poeta, de aquellos en que le rebaja [1].

VIII.

De la semejanza que existe entre la pintura y la poesía, deduce Spense ideas verdaderamente extraordinarias. Cree que ambas artes estaban tan íntimamente unidas entre los antiguos, que marchaban juntas siempre sin que el poeta perdiera de vista al pintor ni este á aquel. Esto hace creer que Spense no ha reflexionado que la poesía abraza muchísimo más que la pintura, y que dispone de medios, para representar la belleza, que no están al alcance de esta, y que muchas veces puede tener razones para preferir las bellezas no pintorescas á las que lo son. Este modo de pensar le pone en grandes apuros, siempre que encuentra alguna diferencia entre los antiguos poetas y artistas, y le arranca, para salir del aprieto, las salvedades más raras.

Los antiguos poetas representan generalmente á Baco con cuernos, y Spense dice que es muy singular que sean tan raras las estátuas que los tienen. Entre otras muchas causas, achaca este fenómeno á la ignorancia de los anticuarios y á la pequeñez de los cuernos, que él supone ocultos, la mayor parte de las veces, bajo las uvas y hojas de yedra que forman el constante adorno de este dios. Da vueltas y más revueltas alrededor de la verdadera causa, sin llegar á sospecharla. Los cuernecillos de Baco no eran naturales como los de los faunos y sátiros, eran un adorno de la frente que podia quitarse y ponerse [2].

. . . . . *Tibi, cum sine cornibus adstas*
Virginium caput est. . . . . . .

Dice Ovidio en la solemne invocacion á Baco.

Pudo muy bien presentarse Baco sin cuernos, y así lo haria sin duda alguna si quiso aparecer ostentando su virginal belleza; y así preferirian representarle los artistas que naturalmente habian de huir de copiar todo postizo de mal efecto, y como los cuernos que iban

---

[1] En diferentes pasajes de sus viajes y de su coloquio sobre monedas antiguas.

[2] El llamado Baco, en el jardin de Médicis en Roma, tiene cuernecillos que salen de la frente, pero hay conocedores que quieren que sea, por esta razon, un fauno. Ciertamente los cuernos afean la fisonomía, y sólo parece que convienen á séres á quienes se atribuya algo de humano mezclado con algo de animal. Además la mirada codiciosa que dirige á las aves que levanta, conviene más á un compañero del dios que al dios mismo.

Recuerdo que Clemente Alejandrino dice de Alejandro el Grande que encargó á un escultor que le representase con cuernos, agradándole que afearan su belleza humana, á los que le creyesen de origen divino.

© Biblioteca Nacional de España

unidos á la diadema, como puede verse en un busto de este dios que se conserva en el Real Museo de Berlin, son un postizo de mal efecto tanto como la diadema misma, que cubre su hermosa frente, y por esta razon se conocen tan pocas estátuas de Baco con diadema como con cuernos, aunque los poetas se los atribuyan frecuentemente como invencion del mismo Baco. Para el poeta eran la diadema y los cuernos indicaciones simbólicas del carácter del dios, mientras que para el artista eran accidentes que le impedian presentar mayores bellezas; y si Baco tenia, como creo, entre los poetas el sobrenombre de *Biformis*, porque podia aparecer ya hermoso, ya terrible, me parecia muy natural que los artistas, aceptaran aquella de estas dos manifestaciones, por estar más conforme con el fin de su arte.

Los poetas romanos hacen muchas veces lanzar rayos á Minerva y Juno. ¿Por qué no hicieron lo mismo los pintores? pregunta Spense: y se contesta él mismo; porque fué un privilegio particular concedido á estas diosas, cuyo orígen estaria tal vez en los secretos de *Samothraces;* y como los artistas eran considerados esclavos y raras veces les fuéron revelados aquellos secretos, los ignorarian, y por lo tanto no podian representarlos.

Y yo pregunto á Spense: ¿estas gentes esclavas harian las obras por sí mismos ó en virtud de órdenes que recibian de gente de más elevada gerarquía? ¿Consideraban los griegos de igual modo á los artistas? ¿No eran la mayor parte de los artistas romanos de orígen griego. Y etc., etc., etc.

Statius y Valerius Flacus nos han dejado una descripcion de Vénus colérica en la que más parece una furia que la diosa del amor. Spense busca inútilmente una estátua entre todas las antiguas, que pueda creerse que representa á Vénus de esta suerte. ¿Y qué deduce de esto? Que el poeta se ha permitido ciertas libertades que no pudo permitirse el artista. Debiera haber empezado por dejar sentada esta verdad, y no establecer el principio de que en una descripcion poética no es bueno lo que, si se reprodujera por las artes, resultaria de mal gusto. Siendo así, los poetas deben haber cometido una falta. Dice Spense: *Statius y Valerius Flacus vivieron en tiempos en que la poesía romana estaba en su decadencia, y por lo tanto nos muestran en aquella descripcion un gusto corrompido y un mal discernimiento. En los poetas de los mejores tiempos no se hallarán tales faltas contra la expresion pintoresca.*

Es necesario muy poco juicio para decir tal cosa. No quiero defender en esta cuestion ni á Statius ni á Valerius, me voy á limitar únicamente á hacer una observacion general. Los dioses y séres divinos que el artista reproduce en sus obras, no son *precisamente* los mismos que el poeta necesita para las suyas. Para el artista son abstracciones personificadas que deben conservar siempre iguales atributos para que sean conocidos: para el poeta son séres reales que se agitan y que además de su carácter general, tienen muchas más cualidades y afectos que, segun las circunstancias, pueden muy bien llegar á dominar sobre el carácter general. Vénus para el escultor no es más que el amor; tiene por lo tanto que darla cuanta timidez y modestia atesora la hermosura, y cuantas gracias y encantos nos hechizan en los séres que amamos y que por ende unimos á la idea abstracta del amor. El menor desvio de este ideal nos hará desconocerle en su retrato. Una diosa, por muy hermosa que sea, que tenga más majestad que pudor, no es Vénus, sino Juno. Una diosa bellísima tambien, pero que sea más varonil que tierna y delicada será una Minerva y no una Vénus. Y sobre todo, Vénus colérica, guiada por la venganza, dominada por la ira, es una contradiccion para el escultor, porque el amor, considerado exclusivamente como tal, jamás se encoleriza, ni se venga. Para el poeta por el contrario,

© Biblioteca Nacional de España

es la realidad que es así, porque la diosa del amor, es al mismo tiempo una individualidad, además de tener este carácter, y por consiguiente es muy capaz del amor y del aborrecimiento. ¿Qué de extraño tiene que en el poeta veamos á Vénus poseida de cólera y rabia, si es el amor ofendido quien la arrastra á tal situacion?

Muy cierto es que lo mismo el artista que el poeta pueden representar á Vénus ó á cualquiera otra deidad formando parte de una composicion como á un sér verdadero que obra en desacuerdo con su carácter, pero en este caso es necesario por lo menos que la accion que representen no esté en desacuerdo con su carácter, aunque sea consecuencia inmediata de él. Vénus entregando las armas divinas á su hijo, puede ser perfectamente representada por el artista; nada hay que le prohiba presentarnos á Vénus con todas las gracias que le son propias, como diosa del amor, antes por el contrario, de este modo alcanzará su obra mayor perfeccion y más carácter. Pero supongamos á Vénus sedienta de venganza, deseando saciarla en los habitantes de Lemnos que la despreciaron, y que con la antorcha en la mano, con aspecto feroz, hinchadas las mejillas por la cólera, suelto y enmarañado el cabello, cubierta de negro velo, de figura colosal, baja furiosa sobre una nube pesada y negra; ¿será este momento á propósito para que lo reproduzca el artista? No. Este momento, este suceso de la vida de la diosa, sólo es á propósito para el poeta, que tiene el privilegio de unir á los rasgos con que lo describe, otros tan íntimamente unidos que al mismo tiempo nos hace ver á la diosa como verdadera Vénus, sin que podamos olvidarnos de que es la diosa del amor en sus momentos de mayor desesperacion.

Flacus dice:

Neque enim alma videri
Jam tumet: auttereti crimen subvertitur auro
Sidereos diffusa simus. Eadem effera et ingens
Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem
Virginibus Stigiis, nigramque simillima pallam.

Y Statius:

Hea Paphon veterem vetumque alteria linquens
Nec vultu nec crine prior, solvisse jugalem
Ceston, et Idalias procul ablegase volucres
Tertur. Erant verte, media qui mortis in umbra
Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,
Tartarias inter thalamus volitasse sorores
Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
Anguibus, et sacra formidine remota replerit
Limina.

En resúmen: sólo al poeta le es dado pintar con colores negativos; únicamente él puede hacer un solo personaje de dos, por medio de la union de rasgos positivos y negativos. No es ya esta diosa la graciosa Vénus que sujetó su hermosa cabellera con lazos de oro; no cubren su cuerpo, ni flotan en el aire sus vestidos azules; no ciñe su talle el mágico cinturon, sino que armada con otras llamas y mayores flechas, se precipita acompañada de las furias semejantes á ella. ¿Ha de reprobarse esta descripcion al poeta porque el artista no pueda reproducirla? Si la pintura ha de ser hermana de la poesía, que no sea celosa, y que como más jóven, no prive á su hermana mayor de los adornos que á ella no la hermosean.

© Biblioteca Nacional de España

IX.

Si en algunos casos particulares se quiere comparar al pintor con el poeta, es necesario sobre todo ver si en ello obraron los dos en libertad completa el uno del otro, y si lograron su fin consiguiendo gran resultado en su arte sin haberse tenido que someter á influencias externas.

Muchas veces era la religion quien ejercia esta influencia externa. Destinada á ser adorada y venerada la obra del artista, no podia siempre este conseguir la perfeccion que indudablemente habria alcanzado si su único objeto hubiese sido el placer del espectador [1]. La supersticion cargó á los dioses de emblemas y atributos, y sucedió que las divinidades más bellas no fuéron las que se representaron y adoraron en las estátuas más bellas.

La estátua de Baco en su templo de Lemnos tenia cuernecillos. En este templo salvó á su padre la píadosa Hipsipile, dándole esta forma del dios, y así tambien le representaron indudablemente en todos sus templos, siendo los cuernecillos un emblema que llegaron á imprimirle carácter. Unicamente cuando el artista modelaba este dios para otro uso que no era el del templo, le quitaba estos atributos, y si hallamos entre las estátuas que han llegado hasta nuestros dias alguna que no tenga cuernos, es porque no ha sido hecha para un templo. Además es muy probable que la cólera de los poderosos destructores de los primeros tiempos del cristianismo se haya cebado sobre todo en estas estátuas, perdonando únicamente, aunque no siempre, alguna que otra obra de arte que no hubiese sido manchada con la pagana adoracion.

Como en las excavaciones que se practican en los monumentos antiguos, se hallan estátuas de los dos géneros que hemos indicado, quisiera yo que solamente se diese el nombre de obra artística á aquellas en que el artista pudo mostrarse como tal, únicas en que la belleza fué su fin y su deseo. Las demás estátuas en que se vean señales marcadas de que presidió al modelarlas la exigencia religiosa, no merecen aquel nombre, porque el artista no las trabajó por el fin del arte, sino que este intervino como instrumento de la religion, dominando lo religioso más que lo bello, sin que por esto quiera yo decir que muchas veces no hayan dado los artistas en estas obras más importancia á lo bello que á lo religioso, ó que, por consideracion al arte ó por transigir con el buen gusto del siglo en que se hicieron, haya sido tan poca la influencia religiosa que domine en ellas el elemento bello.

Sin esta distincion el crítico y el anticuario estarán en eterna lucha sin llegar á entenderse. Si aquel, por conocer el fin del arte, pretende que el artista no pudo hacer tal ó cual cosa, como tal artista, ó libremente, este llegará hasta afirmar que ni la religion ni cualquiera otra causa extraña al arte, ha influenciado al artista al hacer su estátua; y creerá por consiguiente, que puede acusar al crítico, cuando condena á perpétua permanencia en las ruinas en que se encuentran, con escándalo del mundo pedante, á muchas obras, cuya importancia no es artística [2].

---

[1] Esta y no otra es la causa de la general medianía de la escultura cristiana. (*N. del T.*)

[2] Cuando anteriormente dije que los antiguos no habian representado las furias, sabia muy bien que las furias tuvieron más de un templo y que no carecieron de estátuas. En el tiempo de Cerinea las encontró Pausanias talladas, pero no eran grandes ni muy notables; y parecia que no pudiendo el arte desarrollarse en estas estátuas

© Biblioteca Nacional de España

Puede comprenderse muy bien la influencia grande de la religion sobre el arte. Sobre este particular presenta Spense un ejemplo singular. Supo por Ovidio que no fué adorada Vesta, en su tiempo, por su representacion personal, y de aquí deduce que no han existido estátuas de esta diosa, y que todas las tenidas por tales son estátuas de Vestales. ¡Extraña consecuencia! ¿Habia de perder el poeta por esta circunstancia el derecho de personificar un sér á quien los poetas dan distinta personalidad? ¿Habia de perder el derecho de personificar un sér que en un solo templo era adorado bajo el emblema del fuego?

Spense padece un error al suponer que, porque á Vesta se la adoraba en emblema en su templo de Roma, habia de adorársela lo mismo en todos sus demás templos. No se le adoró en todas partes como en Roma [1], ni aún siquiera en Italia, antes de que Numa hiciese construir aquel templo, porque este quiso que las deidades no se adorasen bajo la forma humana, ó animal, para evitar toda idea de personificacion material. El mismo Ovidio nos dice que antes de Numa habia estátuas de Vesta en sus templos, pero que estas, avergonzadas con la maternidad de su sacerdotisa Sylvia, se cubrieron el rostro con sus virginales manos [2].

Además, varias inscripciones antiguas que hablan del *Pontifex Vestæ*, prueban que en los templos que tenia la diosa fuera de Roma, no se le veneraba tal y como habia ordenado Numa. En Corinto habia un templo de Vesta sin estátua y con sólo un altar para los sacrificios. ¿Pero hemos de deducir por esto que los griegos no tuvieron estátuas de Vesta? En Aténas ha-

---

de estas furias, se indemnizaba de ello en las estátuas que habia en el pórtico del templo, que representaban á las sacerdotisas. Tampoco olvidé que hay quien pretende ver cabezas en varios muebles, tales como una lámpara hallada en Libeto. Me era conocida tambien la urna etrusca de Gorino, en la que se ve á Orestes y Pylades perseguidos por dos furias con teas en las manos. Pero entonces hablaba de las obras artísticas únicamente y creí que podia excluir las que no lo fuesen eminentemente; y aunque la última pueda excluirse como las demás, viene á ser mayor razon en mi apoyo, pues aún cuando los artistas etruscos no hicieron grandes esfuerzos para representar la belleza, parece, no obstante, que más bien representaron las furias por la expresion y los trajes, que por sus terribles hechos. Aproximan estas sus teas á los rostros de Orestes y Pylades con caras tan serenas y tranquilas, que más se comprende que quieren espantarlos por burla que por otra cosa. Lo terribles que pudieron parecerles á Pylades y Orestes, no se conoce por la expresion de las mismas furias, sino por el miedo que ellos manifiestan. Son pues furias y no lo son, pues aunque hacen el oficio de furias, no tienen los caractéres de la ira y habia que las suponemos. Ultimamente, Winkelman cree haber descubierto en una cornerina, de la coleccion de Stoch, una furia corriendo desaforadamente, con el pelo y el vestido flotando en el aire, y un puñal en una mano. Hag aconsejó á los artistas que aprovechándose de esta noticia, representasen de este modo á las furias. Pero el mismo Winkelman hace dudar de su descubrimiento al decir que no sabe que los antiguos hayan armado de puñales á las furias en vez de teas. Cree que las figuras de las monedas, que dice Spantseim que son furias, no lo son, sino que representan á Herato Triformis, pues de otro modo tendriamos otra furia con un puñal en cada mano, siendo de extrañar además que tenga la cabellera suelta, cuando todas se nos presentan cubiertas con un velo. Pero aún suponiendo que fuese lo que primero creyó Winkelman, habriamos de suponer lo que supusimos de la urna etrusca, á no ser que no pudiesen distinguirse los caractéres que presentara el rostro, á causa de su pequeño tamaño. Y sobre todo, las piedras grabadas pertenecen todas ellas por su uso, al lenguaje figurado, y sus figuras son más emblemas arbitrarios inventados por sus dueños, que obras espontáneas del arte.

[1] Ovidio habla únicamente del culto de Vesta en Roma, en el templo que la habia levantado Numa.

[2] Spense debiera haber estudiado más á Ovidio. Este habla de diferentes épocas, en distintos parajes. Al hablar de los tiempos antiguos ó anteriores á Numa, se la veneró personificándola, tal y como se la veneraba en Troya, de donde trajo su culto Eneas.

© Biblioteca Nacional de España

bia una en el Prytaneo, al lado de la estátua de la paz. Los habitantes de Jasse se gloriaban de que no cayese nieve ni agua sobre una estátua de Vesta que tenian al aire libre. Plinio habla de una Vesta hecha por Scopas, que en su tiempo estaba en los jardines de Roma.

Confieso que ahora nos es muy difícil distinguir una vestal de una Vesta, ¿pero prueba esto que los antiguos no pudieran ó quisieran distinguirlas? Hay atributos que convienen á la diosa y no á la vestal, tales como el cetro, la antorcha y el *paladium* que no pueden encontrarse adornando más que á una diosa. El *tympanum* que la atribuye Codinus, le conviene sólo como á la diosa de la tierra, si es que Codinus no se equivocó ó no supo lo que este representaba [1].

X.

Hay otro párrafo de Spense que demuestra claramente lo poco que debió pensar en los límites entre la pintura y la poesía. Dice: «es muy raro que los poetas antiguos no hayan hecho una descripcion detallada de las musas, tratándose de diosas á las que tan obligados estaban.»

¿Qué significa esto sino admirarse de que los poetas no hablen de ellas en el lenguaje mudo de los pintores? Urania para los poetas es la musa de la astronomía; por su nombre, por sus hechos, reconocemos cuál debe ser su representacion. El artista para darla á conocer, deberá presentarla señalando con un baston al globo celeste, y este globo y este baston, y la posicion de su cuerpo son las letras que nos entrega el artista para que nosotros compongamos el nombre de Urania. Pero si el poeta quiere decir: *hacia mucho tiempo que Urania habia leido su muerte en los astros,* ¿por qué ha de añadir: *Urania con el radio en la mano y el globo delante de sí,* etc.? ¿No seria esto exigir á un orador que además de la palabra se sirviese á la vez de los signos que los mudos de los serrallos de los turcos han inventado para hablar, por faltarles el habla?

Igual sorpresa manifiesta Spense hablando de los séres ó deidades á quienes atribuian los antiguos la representacion de las virtudes y la direccion de la vida humana. *Merece repararse,* continúa, *en que los poetas romanos nos hablan mucho menos de lo que debiamos esperar, de esta clase de séres. Los artistas nos enseñan mucho más, y quien quiera saber cómo se representaba cada uno de estos, puede verlo en las monedas de los emperadores romanos.* Es muy cierto que los poetas hablan muchas veces de estos séres, personificándolos, pero diciendo muy poco de su figura, atributos y trajes.

Si el poeta personifica abstracciones, ya están estas bastante caracterizadas con el nombre y con los hechos que de ella describa. El artista que carece de estos medios, tiene que añadir

---

[1] Snidas dice: *Se representa á la tierra bajo la figura de Vesta, con un* TIMPANUM, *porque tiene en él encerrados los vientos.* La cosa es bastante absurda. Seria más racional que hubiese dicho que se la atribuyó el *timpanum*, porque crearon su figura con él, á no ser que se haya equivocado Codinus en la interpretacion de la figura, ó en la del nombre, ó en ambas interpretaciones. Quizá no supo llamar más que tympanum, á lo que vió que Vesta tenia, ó le oyó llamar tympanum y no supo que esta palabra no tenia otro significado que el de tímpano ó timbal. *Timpano* significaba tambien una especie de rueda, y me parece que lo que vemos en la Vesta de Fabretti, y que este sábio tomó por un molino de sangre, es un objeto muy semejante á una rueda.

© Biblioteca Nacional de España

atributos á las abstracciones para darlas á conocer. Estos atributos que son una cosa y representan otra, hacen figuras alegóricas de estas abstracciones

Una mujer con una rienda en la mano, y otra mujer apoyada en una columna, son en el arte séres alegóricos; pero la temperancia y la constancia en el poeta, no son séres alegóricos sino abstracciones personificadas.

La necesidad inventó estos emblemas para el artista, por no poder este indicar de otro modo lo que esta ó aquella estátua significan. ¿Por qué el poeta se ha de imponer la obligacion de admitir lo que no necesita?

Lo que tanta admiracion causa á Spense, debe ser un precepto para los poetas. Las galas no deben consistir en las necesidades de la pintura, ni deben considerar como perfecciones envidiables, los medios que el arte ha inventado para igualarse á la poesía. El artista adornando con atributos una estátua, eleva una simple figura á la categoría de un sér superior; el poeta haciendo lo mismo, convierte un sér superior en un muñeco.

Así como esta regla ha sido practicada por los antiguos que la seguian, así con intencionada transgresion, es una de las faltas favoritas de los poetas modernos. Todos sus séres imaginarios llevan máscaras, y los poetas que mejor saben enmascarar, generalmente conocen muy poco la obra principal, ó sea dar vida á sus creaciones y caracterizarlas por sus hechos.

Hay, sin embargo de lo que llevo dicho, una especie de atributos entre los que usan los artistas para significar sus abstracciones, que es más á propósito para los poetas. Forman esta especie aquellos atributos, que por decirlo así, no tienen nada de alegórico, y que pueden muy bien ser considerados como instrumentos que usan ó podrian usar los séres á quienes se atribuyen, si estos séres fuesen personas verdaderas. Las riendas en manos de la temperancia, y la columna en que se apoya la constancia, son puramente alegorías y por consiguiente de ninguna utilidad para el poeta. La balanza en manos de la justicia, ya lo es algo menos, porque el verdadero uso de la balanza tiene alguna parte de justicia. Pero la lira ó la flauta en manos de una musa, la lanza empuñada por Marte, el martillo y las tenazas de Vulcano, no son de ningun modo emblemas, sino instrumentos, sin los que estos séres no podrian producir los efectos que se les atribuyen. De esta especie son los atributos que usan los poetas antiguos en sus descripciones, y que yo llamaria poéticos, para distinguirlos de los alegóricos. Estos significan todo lo que representan á la vista; aquellos sólo tienen algo de semejante [1].

---

[1] En el cuadro que hace Horacio de la necesidad (quizá el más rico en aributos de todos), tenemos los clavos, las leñas, el plomo derretido, que como medios de fortificacion é instrumentos de castigo, pertenecen más bien á los atributos poéticos que á los alegóricos; pero tambien considerados como tales son demasiados, y por esto dan por resultado que el pasaje aparezca uno de los más frios de Horacio. Sanadon formó un juicio acertado y justo, pero la razon en que pretende fundarlo no tiene nada de justa. No es frio el cuadro, porque los atributos sean un *atirail particulaire*. . . . . sino porque todos los atributos son para percibirse por la vista y no por el oido, y todas las ideas que debemos percibir por los ojos, si se quiere que las percibamos por el oido, es preciso hacer para ello mayores esfuerzos y se hacen menos susceptibles de ser expresadas con claridad.

© Biblioteca Nacional de España

XI.

El conde de Caylus exige tambien que el poeta adorne los séres que crea de atributos alegóricos. Esta exigencia me ha dado motivo para hacerle algunas observaciones, de las cuales pondré aquí las de mayor peso, para mejor inteligencia.

El artista, segun el conde, debe de estar muy familiarizado con el poeta más pintoresco, por ejemplo Homero, que es una segunda naturaleza. Demuestra al artista el vírgen y ancho campo que le ofrece la historia griega para las descripciones pintorescas, descripciones que conseguiria detallar con tanta más perfeccion cuanto más se acerque á los menores detalles del poeta.

En esta proposicion está incluida la doble imitacion á que hemos puesto límites más arriba. El pintor no sólo tiene que imitar lo que el poeta ha imitado, sino que tiene que imitarle en todos sus rasgos y detalles; tiene pues que servirse del poeta no sólo como narrador sino como poeta.

Esta segunda especie de imitacion, que tanto rebaja al poeta que la hace, ¿por qué no surte igual efecto en el artista? Si suponemos que antes de Homero hubo tantos cuadros como cita el conde de Caylus y supiéramos que de ellos habia sacado Homero los de su obra, ¿no perderia mucho para nosotros? ¿Cómo es que el artista nada pierde de nuestra admiracion aunque no haga más que expresar las palabras del poeta con figuras y colores?

La razon de esto parece que es la siguiente: en el artista suponemos más difícil la ejecucion que la invencion; en el poeta al contrario, la ejecucion nos parece fácil, comparada con la invencion. Si Virgilio hubiese tomado del grupo de Laocoonte el lazo que une al padre y á los hijos, le faltaria el mérito que juzgamos más difícil y principal, y nos quedaria el menor, porque crear estos lazos con la imaginacion es mucho más difícil que expresarlos con palabras despues de conocidos. Si por el contrario el artista hubiese encontrado estos lazos en la descripcion del poeta, conservaria sin embargo bastante mérito en nuestra opinion, aunque le faltara el de la invencion, por ser la expresion por medio del mármol mucho más difícil que por medio de la palabra; y si pesamos invencion y representacion, estamos siempre más dispuestos á quitar al artista tanto de la una como creemos que haya recibido demás de la otra. Hasta hay casos en que el artista tiene más mérito imitando la naturaleza á través de la imitacion del poeta, que sin el intermedio de este. El pintor que siguiendo una descripcion de Homero haya hecho un hermoso paisaje, ha hecho más que el que copia de la naturaleza misma directamente. Este tiene delante el original, aquel tiene que hacer grandes esfuerzos para que su imaginacion crea tenerlo delante de los ojos. Aquel crea algo bello de las vivas impresiones de los sentidos; y este de vagas y débiles imágenes, de signos arbitrarios.

Pero si es natural la predisposicion á perdonar al artista el mérito de la invencion, tambien es natural la indiferencia nata en el artista hácia esta misma invencion. Al considerar este que nunca llegará á ser la invencion su parte más brillante de artista, y que su mayor mérito consistirá siempre en la ejecucion, le fué indiferente que la invencion que representaba por su arte, fuese nueva ó vieja, una ó muchas veces empleada, suya ó agena. Se encerró en un círculo

© Biblioteca Nacional de España

pequeño de muy pocos objetos conocidos de él y del público, concentrando toda su invencion en variar las invenciones de todos conocidas. Y esta y no otra es la significacion que dan todos los tratados de pintura á la palabra invencion, porque aún cuando la dividan en pintoresca y poética, esta no exige la reproduccion del objeto, sino la composicion y la expresion: resulta que es invencion pero no completa, sino de algunas partes, y de sus respectivas posiciones. Es invencion, pero de aquella especie inferior de invenciones, que Horacio aconsejó á su poeta trágico:

Tuque
Rectus Iliacum carmen deductis in actus,
Duam ei proferres ignota indictaque primus.

Aconsejó Horacio, y no ordenó: aconsejó por ser más fácil, más cómodo, más conveniente, pero no ordenó por no parecerle tan bueno y tan noble en su esencia.

El poeta que trata un hecho conocido, puede salvar mil pequeñeces insulsas ó poco importantes para darle á conocer, y cuanto más fácilmente se haga comprender por los que le oyen, más pronto llegará á interesarlos. De las mismas ventajas goza el pintor, si el hecho que trata no es desconocido, y á la primera ojeada se reconoce el asunto y la intencion que envuelve toda la composicion. Del primer golpe de vista depende el mayor efecto, y si este efecto es tal que nos obliga á reflexionar teniendo que poner gran trabajo de nuestra parte, nuestra curiosidad se enfria, y para vengarnos del artista enigmático é incomprensible, no queremos ya saber lo que ha expresado, y ¡ay de él si ha sacrificado la belleza á la expresion! En este caso nada vemos en su obra que nos obligue á pararnos delante de ella, porque como lo que vemos ni lo comprendemos ni nos agrada, no sabemos lo que hemos de pensar de ello si seguimos viéndolo.

Reúnanse ahora ambas cosas: primera, que no sea, ni con mucho, lo que principalmente deba exigirse al pintor, ni la invencion ni la novedad; y segunda, que creamos que un asunto ya conocido favorece y facilita el buen efecto á la obra de arte, y tendrémos que no será necesario buscar la causa del por qué se decide tan raras veces el conde de Caylus á aconsejar al pintor que trate nuevos asuntos, en atencion á la incomodidad que producen al artista, á su ignorancia y á la dificultad de la parte material del arte, que exige la mayor diligencia y cuidado; porque la hallarémos en nuestra predisposicion á alabar lo que al principio parece limitacion del arte. No temo que la experiencia me refute. Los pintores darán las gracias al conde, pero difícilmente se aprovecharán con mucha frecuencia de sus consejos, porque, sino pronto seria necesario otro Caylus para recordar los asuntos antiguos y llevar al artista al campo donde otros han recogido tantos laureles antes que él. ¿Hemos, de lo contrario, de exigir que el público sea tan conocedor como el erudito, y que le sean familiares cuantas historias puedan ser pintables? Concedo que los artistas hubieran hecho mejor en tomar á Homero por guia, desde los tiempos de Rafael, en vez de haber seguido á Ovidio. Pero ya que así no ha sucedido, dejémoslo estar, y déjese seguir al público su camino, y no se le haga pagar el placer de contemplar y comprender los cuadros, más caro de lo que debe valer.

Protógenes retrató á la madre de Aristóteles. Ignoro lo que el filósofo le pagaria, ó si en vez de pagarle le dió un consejo que valia mucho más que la paga, porque no me figuro que el tal consejo fuera una mera lisonja. Ello fué que, comprendiendo el filósofo la necesidad de que el arte sea de todos comprendido, le aconsejó que pintase los hechos de Alejandro, porque en-

© Biblioteca Nacional de España

tonces todo el mundo hablaba de ellos y porque tambien estaba seguro que no podian llegar á ser desconocidos de la posteridad. Y sin embargo Protógenes no siguió este consejo: *inspectus animi*, dice Plinio, *et quaedam artes libido:* cierta soberbia artística, y cierta atraccion á lo singular y desconocido, le hicieron escoger muy distintos asuntos. Prefirió pintar la historia de un Jalysus y de una Egdippe que hoy ni siquiera puede adivinarse quien son.

(*Se continuará.*)

G. C. V.

© Biblioteca Nacional de España

ARQUITECTURA MILITAR

DE LA

EDAD MEDIA EN ESPAÑA.

HEMEROTECA

TOLEDO.

I.

RÁPIDA OJEADA SOBRE LA ARQUITECTURA MILITAR DE LA EDAD MEDIA. — SUS CARACTÉRES GENERALES. — DIFICULTAD DE DISTINGUIR LAS DIFERENTES ÉPOCAS.— CONVENIENCIA DE SU ESTUDIO.

DESTRUIDO el imperio de Occidente y sometida España á los bárbaros del Norte, gente ignorante y sin conocimiento de la construccion y empleo de las poderosas máquinas de guerra que abrian brecha y destruian las más gruesas murallas, no teniendo otro sistema de rendir las plazas más que el ataque á viva fuerza y la escalada,—medios expuestos y groseros,—perdidas completamente las tradiciones militares del Imperio Romano, desapareció de nuestro país el ataque regular y con él la necesidad de mejorar y perfeccionar las fortificaciones existentes. La mayor parte de las plazas conservaron sus recintos romanos más ó menos destruidos por el invasor, que careciendo de los conocimientos necesarios se limitaba á cubrir sus nuevos establecimientos con recintos de tierra y madera levantados precipitadamente y á medida que lo exigian las necesidades de la guerra. Por consiguiente la fortificacion de las plazas antiguas no experimentó cambio sensible en los primeros tiempos de la edad media. Los mismos recintos almenados, flanqueados de torres y sacando toda su defensa de la parte superior del coronamiento por medio de *matacanes* de madera, que á fines del siglo XIII fuéron reemplazados por otros de mampostería con el objeto de evitar que fueran incendiados por los sitiadores, como sucedia con bastante frecuencia. Los fosos, las barreras y las *pali-*

© Biblioteca Nacional de España

zadas ó *lizas* completaban la defensa de las plazas; pero en su trazado, disposicion y aplicacion al terreno, nada de arte, nada de invencion, únicamente una imitacion pálida y mal hecha de las antiguas y bien entendidas defensas romanas.

Ya en el siglo XII los constructores militares buscan con ansiedad las obras antiguas sobre el arte de la guerra y empiezan á poner en práctica los principales preceptos consignados en los escritores militares griegos y latinos: desde entonces y hasta la aplicacion de la pólvora á la guerra de sitios, la fortificacion entra por una senda de progreso no interrumpido, que hermanando las necesidades militares de la defensa, con el gusto predominante de la arquitectura civil, da orígen á construcciones grandiosas que aún hoy podemos admirar, y tan distintas entre sí como la Puerta del Sol en Toledo y la Puerta Baja en Daroca.

Perfeccionadas las armas arrojadizas, aparece á principios del siglo XII un nuevo elemento de defensa en el arte de fortificar; ya no se limita á defender una plaza desde el coronamiento de su recinto almenado y provisto de matacanes; en la base de las cortinas y en los diferentes pisos de las torres se abren *aspilleras*, que aumentan el flanqueo del recinto disminuyendo considerablemente los ángulos muertos. Estas aberturas, de formas y dimensiones muy variadas, aparecen en las fortificaciones construidas en los primeros años del siglo XII; bastante raras entonces, se multiplican durante el siglo XIII, tomando una parte activa en la defensa; hácia la segunda mitad del siglo XIV disminuye su número en las partes inferiores de los recintos y se multiplica hácia el coronamiento, no volviendo á aparecer hasta que la artillería reemplaza por completo á los antiguos *ingenios*. Estas aspilleras abiertas al nivel del suelo interior de los parapetos y pisos de las torres, no servian solamente para lanzar proyectiles, sino tambien para observar sin descubrirse los trabajos de ataque de los sitiadores.

Nuestras guerras con los árabes y la riqueza y poder que alcanzaron en España las Órdenes militares de caballería, han hecho mucho por la fortificacion de la edad media: á las primeras se deben los pocos modelos que nos quedan de monumentos militares en que amalgamándose los dos estilos, las dos religiones, dieron orígen al estilo *mudejar*, estilo peculiar y exclusivo de nuestro suelo, ya se presente puro y libre de los elementos que le dieron el sér, como en Toledo, ó ya como en Andalucía, dejándose influir por el árabe granadino.

Al invadir los moros la Península, su principal medio de ataque era la escalada ó el incendio, pero sucesivamente fuéron tomando varios ingenios de los españoles y perfeccionándolos hasta hacer de ellos un arma de las más poderosas é importantes de sus ejércitos. Protegian sus campamentos con palizadas y algunas veces solian rodearlos con cadenas para impedir un ataque de caballería. En general, sus primeras fortificaciones eran llenas y flanqueadas de torres como las de sus enemigos, aunque recordando especialmente en las almenas y trazado de los vanos el gusto oriental.

© Biblioteca Nacional de España

Al edificar las Órdenes de caballería sus alojamientos no pudieron perder de vista el objeto de su instituto religioso-militar á la vez; la arquitectura cristiana habia encontrado su símbolo, la militar entraba en una senda de progreso desconocido desde la decadencia del Imperio Romano; por consiguiente, sus construcciones religioso-militares una vez terminadas, debian ser un modelo de gusto y fortaleza; el artista que concibe una obra inspirado por las dos ideas de religion y patria, no puede menos de producir una obra grande; su imaginacion podrá extraviarse, la obra tendrá defectos, pero de seguro estarán compensados por grandes bellezas. Aún se mantienen en pié restos de sus magníficos *castillos-conventos,* cuyas ruinas no puede visitar el viajero sin conmoverse y recordar la grandeza y poder de sus fundadores.

La arquitectura militar de la edad media, no tiene caractéres generales tan precisos y determinados como la arquitectura religiosa de su tiempo, y se concibe sin gran esfuerzo el por qué. Primeramente, las construcciones militares son en general excesivamente parcas en su ornamentacion, y precisamente por los adornos y detalles bien estudiados, es por donde se llega á determinar la edad de un edificio; además, construidas generalmente con precipitacion y con los materiales que encontraban á su alcance, se descubren á menudo en su aparejo, fragmentos de obras y edificios más antiguos, que pueden dar orígen á equivocaciones lamentables de época, sin un análisis de dichas construcciones, bastante detenido y profundo. En segundo lugar, ya hemos dicho que los medios de defensa no se han modificado de una manera sensible, y estos cambios se han efectuado gradual y progresivamente á medida que el ataque adelantaba, pero en la mayor parte de los casos no han alterado las disposiciones primitivas, más que por aumentos que, soldándose por decirlo así á las antiguas construcciones, han hecho su apreciacion tanto más difícil.

Por consecuencia, para conocer la época á que pertenece un edificio militar, es preciso primeramente distinguir lo primitivo de lo añadido ó modificado, y despues buscar en los detalles de la construccion, aquellos que se puedan mirar como característicos. Por muy sencilla que sea la arquitectura de una torre ó un castillo, raro será que no se encuentren algunas trazas de adorno; además, la forma de los arcos, de las bóvedas y ventanas, y finalmente, el mismo aparejo de los muros suministrará bastantes señales que importa estudiar y analizar detenidamente, antes de pasar al exámen de las consideraciones puramente militares. El conocimiento de las armas é ingenios empleados en el ataque y defensa de las plazas, y su aplicacion oportuna en cada caso particular, ayudará notablemente á distinguir las partes primitivas de las sobrepuestas, que el adelanto de los medios de ataque obligó á añadir ó perfeccionar.

El estudio de la arquitectura militar de la edad media en nuestro país, es en extremo interesante; mientras que la arquitectura civil, modesta en su objeto y en sus aspiraciones, nos pone de manifiesto los usos y costumbres de nuestros antepasados,

© Biblioteca Nacional de España

y la arquitectura religiosa lanzando al aire sus atrevidas agujas, ornadas de ligera y menuda crestería, á la par que nos demuestra la gran fe de nuestros mayores, llena nuestra alma de esa tierna y sublime melancolía, que sólo se experimenta en el interior de un templo gótico, la arquitectura militar, de formas severas y majestuosas al exterior, y presentando en sus habitaciones, moradas del poder y la belleza, todo el gusto de una época tan fecunda en lances caballerescos y amorosos, es por decirlo así, la inspiracion fiel y constante, el orígen de las infinitas tradiciones de nuestro pueblo, á quien recuerda en cada momento el nombre y hazañas de los infinitos héroes que han salido de él, siempre que la libertad é independencia de nuestro país ha sido amenazada. Además, siempre ganarémos algo en conocer los esfuerzos tentados por los que nos precedieron en la senda de la vida, desde sus primeros ensayos en el arte difícil de la guerra, hasta los más notables desarrollos de su genio é inteligencia. Ver cómo los demás han vencido las inmensas dificultades que se les han presentado, es un medio de aprender á vencer las que se nos presentan todos los dias; y en el arte de fortificar, donde todo es cálculo y prevision, donde se trata no sólo de luchar contra los elementos y la mano destructora del tiempo, sino de prevenirse contra la destruccion inteligente y combinada del hombre, bueno será conocer, cómo en los tiempos anteriores, hombres de razas y religiones distintas, han aplicado todos sus esfuerzos, todos sus conocimientos, todo su poder, los unos á destruir, los otros á preservar sus pueblos del injenio destructor de los primeros.

II.

Toledo. — Poblacion primitiva. — Recinto romano. — Puertas. — Puente. — Recinto de Wamba (siglo VII). — Cortinas, torres, puertas.

Casi en el centro de la Península Ibérica, sobre un peñon formado por siete colinas de alturas diferentes, circundado en su mayor parte por el caudaloso Tajo, y dominando una extensa y fértil vega, tiene su asiento la imperial Toledo, la magnífica ciudad de los recuerdos, la antigua córte visigoda, el pueblo en fin que en medio de su decadencia y á despecho del tiempo, guarda en su seno las huellas y trazas de todas las generaciones, de todos los pueblos que desde la más remota antigüedad se han disputado su posesion, y envuelve en la espesa y sombría noche de los tiempos primitivos, el nombre, raza y religion de sus primeros moradores, dejando ancho campo á la imaginacion para que engalane su nacimiento con todas las imágenes y bellezas de la fábula y de la poesía.

Dejando á un lado la enumeracion de los orígenes más ó menos verosímiles de Tole-

© Biblioteca Nacional de España

do, consignados prolijamente en todas sus historias, y considerando únicamente su posicion topográfica, es lo más probable que en su principio fuera una pequeña poblacion de pastores celtas, que encontrando en su vega aguas y pastos abundantes para sus ganados, leñas en el monte, y una posicion elevada y fácil de defender, donde retirarse con sus rebaños durante la noche, fijasen en lo alto de sus escarpados riscos su residencia, abriendo así los cimientos de la histórica y monumental ciudad de Toledo. La gran fertilidad de su término atraeria nuevos moradores, hasta que aumentando su poblacion é importancia, llegaron á hacer de ella la cabeza de la region *Carpentania* ó *Carpetana*, que es de la manera que figura primeramente en la historia.

Sus defensas en esta época, además de lo natural y grande de la posicion, se reducirian probablemente á un muro que rodease sus alojamientos, formado con grandes piedras, sin mortero de ninguna especie; fortificacion más que suficiente para preservarse de un golpe de mano, y en perfecta concordancia con las necesidades militares de la época.

Arrojados del Africa los cartagineses, emprendió Roma la conquista de nuestro territorio, y á medida que su posesion se iba extendiendo por la Península, se hizo sentir la necesidad de dividir España en dos grandes porciones, regidas cada una por un Pretor, y que denominaron *Citerior* y *Ulterior*, comprendiendo en esta última la Bética y la Lusitania, y abrazando la primera desde los Pirineos hasta lo que fué despues reino de Toledo.

Corria el año 194 antes de Jesucristo, cuando los habitantes de la España Ulterior, apenas sometidos, se alzaron en son de guerra contra los romanos, siendo inmediatamente secundados por los comprendidos en la Citerior, que empezaron sus campañas, derrotando en una gran batalla al ejército romano, mandado por el pretor Cneo Sempronio Tudetano, que perdió en ella la vida. Nombrado su sucesor Marco Tulvio Nobilior, entra en España á ejercer su gobierno el año 193 antes de Jesucristo, hace una marcha rápida atravesando el teatro de la guerra, y bate en las orillas del Tajo á los celtiberos, vectones y vascos, haciendo prisionero á su rey Hilermo; Toledo resiste todavía, pero al año siguiente, á pesar del oportuno socorro de los vectones, cae en poder de los romanos, bajo cuyo poder permanece hasta la destruccion del Imperio. De la relacion de este hecho de armas por Tito Livio, parece desprenderse que Toledo era un pueblo pequeño y abierto, aunque muy fortalecido por su situacion [1]; trabajo cuesta creer que la capital de la Carpetania hubiera así descuidado sus defensas, cuan-

---

[1] *Toletum ibi parva urbs erat, sed loco munita: eam cum oppugnaret* (M. Fulvius), *Vettonum magnus exercitus Toletanis subsidio venit. Cum his, signis collatis, prospere pugnavit; et fucis Vettonibus, operibus Toletum cœpit.* Tito Livio, dec. 4, lib. 5.

© Biblioteca Nacional de España

do parece lo más probable que las hubiera aumentado todo lo posible, á medida que su poder é importancia fuéron creciendo. Sea de esto lo que fuere, la verdad es que no se encuentran restos de este recinto presumible, aunque el empleo en construcciones posteriores de piedras de grandes dimensiones, hagan sospechar que hayan pertenecido á construcciones célticas.

Posesionados los romanos de Toledo, y sujeta á poco la Carpetania, no podian descuidar de ninguna manera sus defensas, y es de presumir que inmediatamente, despues de la conquista, empezaran la construccion de sus murallas; pero antes de describir las construcciones militares que los nuevos conquistadores levantaron en Toledo, veamos en qué estado se encontraba entre los romanos el arte de fortificar.

Una plaza romana se componia generalmente de un muro de piedra ó ladrillo rodeando la villa, y teniendo de trecho en trecho torres redondas ó cuadradas *(turres)* y puertas fortificadas *(portæ)*, en los puntos de donde partian los grandes caminos que conducian á la ciudad; algunas veces estaban rodeados los recintos de un foso *(fossa)*, y con las tierras que de él procedian, se levantaba un terraplen *(agger)*, sobre el cual corrian los adarves *(loricæ, propugnácula)*, defendidos por almenas *(pinnæ)* qûe protegian los defensores.

La anchura del muro, cuando no tenia terraplen adosado, era lo menos la necesaria para que pudieran pasar desahogadamente y sin incomodarse dos hombres de armas; proscribian al trazarle los ángulos agudos en cuanto fuera posible, por ser más ventajoso al sitiador, por su difícil defensa. En su construccion solian mezclar entre la mampostería, espesos leños tostados, para que atando con ellos como trabas los dos paramentos del muro, opusiera este más resistencia al ariete, pero sin que sus cabezas asomaran nunca al exterior para preservarles del fuego. La distancia de las torres nunca excedia del mayor alcance de una flecha, dependiendo su colocacion por otra parte de la configuracion del terreno exterior; además, eran independientes de las cortinas que no corrian por detrás de las torres, y estos intervalos se salvaban por medio de puentes levadizos. La planta de las torres era circular, cuadrada ó poligonal y casi siempre tenian una poterna en sus flancos algo más levantada que el terreno exterior. Antes de la investidura de la plaza formaban al pié de los muros las lizas, especie de estacada por la cual y valiéndose de las poternas de las torres efectuaban sus salidas los sitiados.

Las puertas principales de la plaza estaban flanqueadas de torres y provistas de un peine *(cataracta)* al exterior, y cerrándose al interior por puertas de madera, cubiertas de pieles para evitar los incendios, el espacio comprendido entre los dos paramentos estaba parcial ó totalmente abierto, de manera que los defensores pudieran desde el piso superior lanzar proyectiles sobre los sitiadores, en el caso que estos hubiesen llegado á forzar el peine y penetrar hasta la puerta interior. En su colocacion respecto al

© Biblioteca Nacional de España

muro procuraban que el sitiador al dirigirse á ellas tuviese que presentar á las cortinas su costado derecho que no podia cubrir con el pavés. La puerta propiamente dicha y las torres que la flanqueaban formaban un edificio independiente y sus pisos superiores se destinaban á alojamientos, oficinas, etc.

Las almenas que coronaban el recinto eran generalmente rectangulares y terminadas por una albardilla de piedra ó ladrillo; estaban colocadas á claro y lleno, y alguna vez se prolongaban en sentido perpendicular á la direccion del muro formando así espaldones que protegian á los defensores de los tiros de enfilada.

Este es en resúmen el estado en que se encontraba la fortificacion entre los romanos, cuando se hicieron dueños de nuestra Península; veamos ahora cómo aplicaron estos principios en la construccion de la defensa de Toledo.

Vestigios que en tiempo no remoto estaban á la vista de todos y que todavía se encuentran hoy, aunque cubiertos por construcciones posteriores, y las descripciones de autores antiguos están conformes en asignar al recinto romano un pequeño desarrollo, pues no coronaba más que la cima del Peñon. Los romanos más que una ciudad grande y populosa hicieron un pueblo fuerte é inexpugnable.

(Se continuará.)

E. DE MARIÁTEGUI.

© Biblioteca Nacional de España

CARTA

DE D.....

A UN AMIGO SUYO EN MADRID, SOBRE EL CONOCIMIENTO DE LAS PINTURAS ORIGINALES Y DE LAS COPIAS (1).

É cosa fuora di natura imitar la maniera d'un altro e farla simile á lui.

VASARI.

I.

INTRODUCCION.

Mi estimado amigo: No puede usted figurarse cuál ha sido mi sorpresa al leer su carta de 4 de Junio último, en que me decia haber caido en la tentacion de comprar pinturas antiguas, y que queria le señalase yo algunas reglas para distinguir las originales de las copias, cuando no se me habian olvidado las disputas que tuvimos en otro tiempo en esa córte sobre si el conocimiento y aficion á las nobles artes podian caracterizar á un sujeto por de buen gusto; y cuando todavía me acuerdo de que usted se mofaba de mí porque pasaba gran parte del dia en los obradores de los artífices, y porque me andaba por las almonedas y desvanes en busca de cuadros viejos.

Sin embargo de haber leido la carta segunda y tercera vez, la tuve por irónica, y creyendo que usted volvia á burlarse de mí, tomé el partido de no contestarla. Pero como hubiese usted insistido en el mismo propósito con otra de 2 de Julio, asegurándome que sin embargo de que no entendia una pizca de bellas artes, estaba resuelto á formar en su casa una coleccion decente de pinturas originales, aunque fuese á toda costa, supuesto que otros muchos tan instruidos como usted hacian lo mismo para acreditarse de inteligentes y de delicado gusto, co-

---

(1) Insertamos esta carta, que vió la luz por primera vez en la revista *Minerva*, que se publicaba á principio de este siglo, por la mucha enseñanza, buenos consejos y prudentes avisos con que propaga el conocimiento de las pinturas de todas las escuelas, y por el amor que toda ella respira hácia las Bellas Artes. Es además esta carta una prueba del aprecio con que muchas personas de distincion consideraban las artes en los primeros años de este siglo, y es en fin un documento muy notable por su estilo y curiosas apreciaciones, que honran sobre manera á su distinguido autor.

© Biblioteca Nacional de España

nocí que hablaba de veras, admirado de que hubiese esperado tan malos tiempos como los presentes para gastar su dinero en cosas de tan poco interés, y de ninguna utilidad á la república, como usted mismo decia en aquella época.

¿Y qué reglas quiere usted que yo le dé para conocer las copias y los originales, cuando es imposible que las pueda entender? ¿Reglas á quien jamás ha mirado un cuadro sino por lo que representa? ¿Reglas á quien cree que el dibujar y pintar es lo mismo que coser esteras, cepillar un palo, ó ejercer cualquier otro oficio mecánico? ¿Reglas á quien confunde los embarradores de puertas y ventanas con los sábios pintores de historia? No, amigo mio: no lo espere usted. Las reglas deben caer sobre los principios del arte, y quien no los tenga será imposible que las pueda comprender. Compre usted en buen hora pinturas, y corra la suerte de los demás, que sin el conocimiento necesario se meten en tales empresas, fiándose de los charlatanes que se ocupan por oficio en engañar á los ignorantes, y finja el placer que no tendrá en poseer cuadros que no conoce; á bien que hay muchos que le acompañen.

Mas usted tiene talento, viveza é instruccion en otras materias, y no merece ser tratado con tanta dureza, ni que yo deje de darle alguna luz para que comprenda lo que desea saber. Por otra parte es aún jóven, y si se aplica puede llegar á conocer lo que son copias y originales. Pero antes se necesita que yo haga una larga explicacion de los conocimientos que debe tener un aficionado á la pintura para poder distinguirlas. Procuraré ser breve, mas procure usted tambien estar atento, y observar lo que en ella prescribo, pues no siendo así, jamás conseguirá lo que intenta.

II.

CUALIDADES DEL VERDADERO AFICIONADO Á LA PINTURA, PARA QUE SEPA DISTINGUIR LAS COPIAS Y LOS ORIGINALES.

Para distinguir las pinturas originales y las copias son necesarios los mismos conocimientos que para ejecutarlas; mas estos conocimientos no están acotados en los profesores, pueden tenerlos tambien los que no las ejecutan. Porque si la pintura es un arte que se demuestra con la práctica, puede considerarse como ciencia, si se atiende á la sublimidad de su teoría. Con esta teoría se pueden conocer muy bien todas sus bellezas ó imperfecciones, así como con la de la poesía y de la música se puede juzgar del mérito ó demérito de un poema, y de la habilidad ó torpeza del que canta ó tañe un instrumento sin ser poeta ni músico.

A los que poseen esta teoría llaman *aficionados*, y si ellos son capaces de decidir el asunto de esta carta, no será fuera de propósito que antes de entrar en él explique á usted las cualidades que deben tener, cuáles hayan de ser sus estudios, cuál su amistad y trato con los pintores, y cuáles sus colecciones para que conozcan el mérito de un lienzo y la mano de su autor antes de distinguir los originales y las copias.

Usted debe saber cuál es la causa de que haya en España tan pocos verdaderos aficionados á las nobles artes, cuando tiene y ha tenido profundos filósofos, respetables teólogos, sábios jurisconsultos, esforzados capitanes, fecundísimos poetas, críticos historiadores, diestros artífices, y en fin cuanto constituye una república ilustrada, siendo así que abundan estos conocedores é inteligentes de las bellas artes en Italia, Francia, Alemania é Inglaterra, y publican con acierto, filosofía y delicado gusto obras muy recomendables sobre unas artes que jamás han ejercitado. Yo no hallo otra que la educacion, y es lástima que en ella se prive á los jó-

© Biblioteca Nacional de España

venes de calidad de unos conocimientos, que apartándolos de la ociosidad y del vicio, llenarian sus dias de placer, y les proporcionarian mil ventajas en su colocacion. ¡Cuántos bienes y economía sacaria el ciudadano, el padre de familia de estos conocimientos para la construccion y adorno de su casa! ¡Cuántos el eclesiástico para conservar el decoro de los templos, no permitiendo afearlos con el ridículo é impropio del lugar santo! ¡Cuántos el magistrado para temperar sus juicios en estas materias! ¡Cuántos el poeta, el historiador y el orador para formar descripciones de cuanto presenta la naturaleza con aquel tino que ni la retórica más elegante, ni la poesía más elevada saben copiar sin el auxilio de la pintura encantadora!

La inclinacion á ella nace con el hombre, y se manifiesta antes que la razon. Los padres que se interesan en el bien de sus hijos y del Estado, desde entonces deben comenzar á fomentarla, proporcionándoles maestros. Mas en España, donde la pintura es ocupacion de gente pobre, ó de medianas conveniencias, los ricos miran con desprecio su ejercicio, y dedican sus hijos á otras carreras que juzgan ser más ilustres, sofocando una aficion decidida que les daria más nombre y fama que el destino á que van forzados. Con el estudio de las ciencias, ó con el ejercicio de las armas, del comercio y de la industria, se amortigua la inclinacion á la pintura, que suele despertarse en algunos por el prurito y vana ostentacion de juntar lienzos y tablas despues que pasó la mejor edad sin haber saludado los principios del arte. Entonces como no conocen el mérito de sus producciones, andan á tientas en las compras, y se ven precisados á fiarse de quien tiene interés en engañarlos. Los perjuicios que resultan de esta nueva y mal cimentada aficion son evidentes, y el placer momentáneo, porque se cambia en pesar y arrepentimiento luego que su inteligente ingenio les dice que nada vale su coleccion.

III.

SUS PRINCIPIOS PRÁCTICOS DEL ARTE EN LAS ACADEMIAS.

Para evitar estos chascos, tan costosos como perjudiciales, dado que el aficionado no haya podido ser pintor, porque sus padres no quisieron que lo fuese, es indispensable que aprenda á dibujar, y que concurra á las academias hasta que sepa diseñar el hombre desnudo ó modelo vivo, porque no se puede conocer una profesion, ni el mérito de sus obras, sin haber al menos ejercitado sus principios. En tiempo de Alejando, el hijo de Filipo, era tal el gusto y aficion á las bellas artes que habia en Grecia, que obligaban á dibujar á todos los jóvenes de ilustre nacimiento, para que aprendiesen á conocer el verdadero valor de las pinturas, y hasta haberlo conseguido no les era permitido juzgar de ellas.

Esta ocupacion de la primera edad no es incompatible con las ciencias y destinos que el aficionado emprenda más adelante; por tanto nunca debe perder de vista la pintura, á la que le llevará su propia inclinacion frecuentando el obrador del maestro, donde insensiblemente aprenderá el idioma del arte, y se instruirá de su mecanismo, que es muy conducente para pesar y apreciar el trabajo del profesor.

IV.

SUS ESTUDIOS ESPECULATIVOS.

Pero la teoría debe ocupar su principal atencion, y gozando de sus atractivos descubrirá los

© Biblioteca Nacional de España

embelesos de un arte que tiene por objeto imitar las bellezas de la naturaleza. Mucho cuidado se necesita para la eleccion del maestro que haya de dirigir estos estudios, porque hay pocos que sepan hacerlo. Las obras elementales que escribieron los sábios artífices, y los instruidos y verdaderos aficionados, le llevarán por la mano á la averiguacion de sus arcanos [1]. Su doctrina, comprobada sobre los lienzos y tablas de los primeros pintores, ilustrará una aficion, que no pudiendo aspirar á la práctica, le colocará á la par de los más adelantados profesores en los conocimientos del arte.

¡Cuántas ventajas podrá sacar de la historia de este mismo arte! Las vidas de los pintores, escritas sin preocupacion ni espíritu de partido, son otros tantos directores que conducen al aficionado al conocimiento del talento, carácter, estilo y mérito de cada profesor [2].

Lo mismo digo de las disertaciones que se han escrito sobre algunas excelentes pinturas; lo propio de las descripciones de las principales obras de los primeros maestros [3]; y de las confe-

---

[1] Los tratados de Alberto Durero, en latin, sobre las proporciones del cuerpo humano, y sobre la perspectiva; 1528 en Norimberg.—En castellano, la anatomia de Juan de Valverde, en Roma, 1554.—Varia comensuracion para la escultura y arquitectura, por Juan de Arfe Villafañe, Sevilla, 1585.—Diálogos de la pintura, por Vicencio Carducho, Madrid, 1633.—Arte de la pintura, por Francisco Pacheco, Sevilla, 1649.—Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura, por D. José García Hidalgo, Madrid, 1691.—Museo pictórico de D. Antonio Palomino, Madrid, 1715 y 1724.—Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Madrid, 1780.—Comentarios sobre la pintura, por D. Felipe de Guevara, Madrid, 1788.—En italiano, las obras de Leonardo Vinci sobre pintura.—Las de Vasari, sobre lo mismo.—Tratado de la pintura, por Juan Pablo Lomazo, Milan, 1585.—Idea de los pintores, por Federico Zucaro, Turin, 1607; y otros muchos y útiles libros en este idioma.—En francés: Idea del pintor perfecto, por Mr. de Felibien.—Tratado de la pintura y escultura, por Mres. Richardson, padre é hijo, Amsterdam, 1728.—Diccionario portátil de pintura, escultura y grabado, por D. Antonio José Pernety, Paris, 1757.—Curso de pintura, por Mr. de Piles, Amsterdam, 1767.—Obras de Mr. Falgonet sobre las artes, Paris, 1787.—Otro diccionario de pintura, escultura y grabado, por Mr. Watelet y Mr. Levesque, Paris, 1791, y otros mil.

[2] En castellano, el Parnaso español pintoresco laureado, ó Vidas de los pintores, estatuarios eminentes españoles, por el dicho D. Antonio Palomino.—Las actas de las Academias de San Fernando de Madrid, y de San Cárlos de Valencia.—El Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España, por D. Juan Agustin Cean Bermudez, que publicó la citada Real Academia de San Fernando en Madrid, 1800.—En italiano: Vidas de los pintores, escultores y arquitectos, por Jorge Vasari.—Sena, última y perfecta edicion, 1794.—Vidas de pintores, escultores y arquitectos, por el caballero Juan Balloni, Roma, 1624.—Las maravillas del arte, ó las vidas de los pintores venecianos, por el caballero Cárlos Ridolfi, Venecia, 1648.—Las vidas de los pintores, escultores y arquitectos genoveses, por Rafael Soprani, Génova, 1674.—*Felicina pictrice*, ó vidas de los pintores boloñeses, por el conde D. Cárlos César Malvasia, Bolonia, 1674.—Noticia de los profesores del dibujo, desde Cimabue hasta el presente, Florencia, 1681.—Academia del nobilísimo arte de la pintura, que contiene las vidas de cuatrocientos pintores, por Joaquin de Sandrat, Nuremberg, 1683.—Las vidas de los pintores napolitanos modernos, por Leon Pascoli, Roma, 1730.—El abecedario pictórico de P. Orlandi, Nápoles, 1733.—Otras vidas de pintores napolitanos, por Bernardo de Dominici, Nápoles, 1741.—Série de los hombres más ilustres en pintura, escultura y arquitectura, Florencia, de 1769 á 1775.—En francés: Historia de las artes del dibujo, por P. Monier, Paris, 1698.—Las conversaciones de Mr. Felibien, sobre las vidas de los artistas, Trevox, 1715.—Vidas de los pintores flamencos, alemancs y holandeses, por Mr. Descamps, Paris, 1753.—Compendio de las vidas de los pintores, por un anónimo, Paris, 1762.—Historia del arte entre los antiguos, por Mr. Winckelman, traducido del aleman, Paris, 1763.—Otro compendio de las vidas de los pintores, con reflexiones sobre sus obras, por Mr. de Piles, Amsterdam, 1767.

[3] Descripcion de la traza y ornato de la custodia de plata de la Catedral de Sevilla, por Juan de Arfe Villafañe,

© Biblioteca Nacional de España

rencias celebradas en las academias sobre los puntos más esenciales de la pintura [1]. Por último, los poemas didácticos de este arte, en los que aunadas las dos hermanas, cantan los milagros de la naturaleza, y los prodigios de su imitadora, inflamarán la fantasía del aficionado, y le inspirarán ideas más elevadas que las que suelen tener muchos profesores [2].

V.

NECESIDAD DE TRATAR Á LOS ARTÍFICES Y FRECUENTAR SUS OBRADORES.

Las luces que el jóven aficionado adquiera en su carrera con las humanidades, la historia, la táctica ó la literatura, serán otros auxilios para el conocimiento de la pintura por la estrecha relacion que tienen entre sí las ciencias y las artes.

Acrisoladas despues estas luces en el inalterable trato y comunicacion de los artífices, serán útiles á unos y otros, porque la correspondencia íntima con los pintores ha formado aficionados muy inteligentes, y ha ilustrado á grandes profesores. Rafael, Buonarota, Ticiano, Rubens, Wan-Dik y otros extranjeros, Pacheco en Sevilla, y Mengs en Roma y Madrid, debieron sus mayores progresos en el arte á los sábios historiadores, poetas y políticos, que frecuentaban sus casas.

VI.

Y DE FORMAR COLECCIONES DE ESTAMPAS Y DE DIBUJOS.

El primer conato de un aficionado para manifestar su inclinacion y gusto en el arte, es formar una coleccion de pinturas en su gabinete. Harto más conveniente seria que empezase á hacerla de estampas y dibujos, porque conducen infinito al conocimiento de las pinturas; y porque parecen sospechosos en este conocimiento los que entre sus lienzos y tablas no conservan estas otras producciones del arte; pues dan una idea poco favorable del buen gusto, del

---

Sevilla, 1587.—Descripcion del monasterio y pinturas de San Lorenzo del Escorial, por el P. Fr. Josef de Sigüenza, Madrid, 1605.—Otra de lo mismo, por el P. Fr. Francisco de los Santos, Madrid, 1698.—Discursos apologéticos sobre el arte de la pintura, por D. Juan Butron, Madrid, 1626.—Viaje por España y fuera de ella, por don Antonio Ponz, Madrid, desde 1772 á 1792.—Viaje artístico y comprobado con documentos, por D. Isidoro Bosarte, Madrid, 1804.—Descripcion artística de la catedral de Sevilla, por el dicho Cean Bermudez, Sevilla, 1804.—Otra del Hospital de la Sangre de Sevilla, por el mismo, Valencia, 1804.—En francés: Traduccion de Plinio el Cónsul, de la descripcion de sus casas de campo, el Lauretino y la de Toscana, por el citado Felibien.—Descripcion de la iglesia y hospital de Inválidos de Paris, por el mismo.—Descripcion de algunas pinturas de Rubens, por De Piles.—Reflexiones sobre pintura, por Watelet.—Italiano: Descripcion del aparato para el casamiento del príncipe de Toscana D. Francisco, por Vasari; y otras muchas de varios autores.

[1] Conferencias de la Real Academia de Paris (en francés) sobre pintura y escultura, por Felibien.—Otras de la misma Academia sobre lo propio, con tablas de preceptos del arte, por Henrique Testelin, Amsterdam, 1770.—Conversaciones sobre la pintura, por Mr. De Piles.

[2] Poema incompleto de la pintura, por Pablo de Céspedes.—Otro de D. Diego Rejon de Silva, Madrid, 1786, ambos en castellano.—En latin: Poema del arte gráfico ó de la pintura, por Cárlos Du Fresnoy, Amsterdam, 1767.—El arte de pintar, por Watelet, Paris, 1760.—La pintura, por Mr. Le Mierre, Amsterdam, 1770.—Otro en latin del Abad de Marsy.

© Biblioteca Nacional de España

ningun aprecio que les merecen, y de que buscan más bien la ostentacion y el aplauso de los ignorantes, que la aprobacion de los inteligentes.

Para dar á usted una idea clara y distinta de lo que son las estampas y los dibujos, es necesaria una digresion, que aunque parezca importuna, es muy conducente para la inteligencia del asunto principal de esta carta.

VII.

CUÁNTOS SON LOS GÉNEROS DE LAS ESTAMPAS Y SOBRE EL MODO DE CLASIFICARLAS.

Las estampas son unas traducciones de las obras que se quieren multiplicar, segun dice Milicia en el *Arte de ver*. Las hay grabadas en madera, en plomo y en cobre con agua fuerte, buril y otros instrumentos nuevamente inventados, á fin de imitar la pluma, el lápiz, el humo y la aguada.

Para ser buenas han de tener tres cualidades: primera, asunto escogido y tomado de los mejores pintores; segunda, correccion de dibujo, y exactitud en las formas; de manera que se conozca el autor que las inventó; y tercera, limpieza, suavidad, empastado y variedad de líneas y de puntos en las carnes, en los paños, en los celajes, terrenos y demás accesorios. Las antiguas conservan las dos primeras cualidades, y por esto son más apreciables; y las modernas la tercera, habiendo llegado á tal perfeccion en proligidad y delicadeza, que son muy costosas.

Parece que un platero de Florencia, llamado Maso Finiguerra, fué el inventor del arte de grabar en dulce el año de 1460. Así distinguen el grabado de las estampas del de las medallas, que llaman grabado en hueco. Baccio Baldini hubo de seguirle en la misma ciudad, Andrea Motegna en Roma, Martin de Amberes en Flándes, Alberto Durero en Alemania, Lúcas Cronack en Sajonia, y Lúcas de Leydem en Holanda. Con las obras de estos primeros maestros se formaron otros muy aventajados, distinguiéndose entre ellos dos discípulos de Rafael de Urbino, Marco Antonio Raymundo, que grabó sus tablas y frescos, y Hugo de Carpo sus dibujos y cartones. De estos procedieron otros muchos artífices, cuyas obras son muy apreciables de los verdaderos aficionados é inteligentes. En fin, se han adoptado ya los elementos de este arte subalterno, se ha escrito la historia de sus profesores [1], y hay libros que nos presentan y descifran los monogramas y signos con que marcaban sus estampas [2]; útil y agradable estudio para el amante de las bellas artes.

Se pueden dividir las estampas en tres clases: primera, las grabadas por los mismos que in-

---

[1] Los citados Diccionarios de Pernety y de Watelet y Levesque, y otras obras impresas en Francia é Inglaterra sobre el mecanismo de este arte.—Noticias históricas en forma de Diccionario, de los grabadores,—por Juan Gori Gandinelli, en italiano, Sena, 1771.

[2] Diccionario de los monogramas, cifras, letras iniciales, logogrifos y otras cosas de los más célebres pintores y grabadores, por Mr. Christ, traducido del aleman al francés por un anónimo, con muchas láminas de cifras, Paris, 1762.—Catálogo de las estampas del abad de Marolles con tablas de cifras, formadas por Florent le Cont para la obra intitulada Gabinete de singularidades de las artes, Paris, 1699. Otras tablas que están en el abecedario pictórico ya citado. Otras de Mr. de V. de las rarezas de su gabinete de estampas.— Y un tratado del modo de formar colecciones de estampas, Norimber, 1728.

© Biblioteca Nacional de España

ventaron los asuntos; segunda, las grabadas sobre dibujos y pinturas de los más famosos maestros; y tercera, las copiadas y grabadas por otras estampas.

Para mayor claridad subdivida usted las de la primera clase en dos, á saber: las grabadas casi siempre al agua fuerte por sus mismos inventores y sobre sus propios dibujos, como algunas del Parmesanino, Becafumi, Castiglioni, Guido Reni, Aníbal Caraci, Rembrant, Wan-Dick, Testa, Callot, Steffano de la Bella, Tempesta, Cárlo Marata, y de otros; y las que los inventores grabaron sobre sus mismas pinturas, como las de Durero, Cronack, Lúcas de Leydem, Jorge Penz, Altorffer, Bisck, Hisbel, Bebam, Aldegrever, Brign, Berghem, Suanevelt, Both, Miele, Bautista Franco, el Spagnoleto y otros muchos.

Las de la segunda clase son en mayor número; y entre las antiguas tienen gran estimacion las de Jorge, Andrea y Adam Montovano, Juan Jacobo Coraglio, Marco Antonio Raymundi, Márcos de Ravena, Agustin Veneciano, Martin Rota, Cornelo Cort, Bautista del Moro, Gerónimo Cock, Collaert, Goltzio, Eneas Vico, Bautista Montavano y su hija Diana, Nicolás Beatricio, Agustin Caraci, Spranger, Cherubin Alberti, los Saldecrs, Santo Bartoli, Felipe y Cornelio Galles, Vilamena, Wostermans, Pontius, Wischer, Jobe y otros muchos, por la exactitud en los contornos y en las formas, y porque están grabadas sobre las obras más célebres de los famosos pintores de los siglos XVI y XVII. Tambien pertenecen á esta clase las de los grabadores modernos de Inglaterra, Francia é Italia, que copian las mismas pinturas de los antiguos maestros con suma perfeccion y magnificencia.

No son tan recomendables las estampas de la tercera clase por estar retalladas y copiadas de las de la segunda por traficantes calcógrafos imperitos, que buscando solamente su interés, corrompen el dibujo, y desaparecen el carácter y estilo del inventor. No obstante, se deben conservar cuando no hay las originales, porque dan alguna idea de la invencion y composicion del asunto que representan y noticia del inventor.

Divididas las estampas en estas tres clases, es cosa muy curiosa é importante el clasificarlas por las escuelas de los que las grabaron, ordenándolas cronológicamente, para que formen un repertorio de la historia del grabado en Italia, Flándes, Alemania, etc. Pero lo que más interesa para el conocimiento de las pinturas, y para el discernimiento de las originales y de las copias, es formar listas de los que inventaron las de la segunda clase, indicando los asuntos que cada una representa, y los templos, palacios y demás sitios en que se hallaban cuando se grabaron; lo que no es muy difícil averiguar por las mismas estampas y por los libros que lo explican.

Harto más es el recogerlas ó adquirirlas en España, porque han quedado pocas de las antiguas. Más de treinta años tardé yo en juntar unas tres mil que compré en las almonedas de los profesores y de los aficionados. Puedo asegurar á usted, que á ellas debo mucha parte de mis cortos conocimientos; y que se pasan años enteros sin enseñarlas á nadie, porque nadie las procura, y porque pocos las conocen.

VIII.

DE LOS DIBUJOS Y DE SUS ESPECIES.

Aún son más difíciles de adquirir los dibujos porque son más raros, á causa de que no se multiplican como las estampas con el grabado. Cuenta Vicencio Carducho, en sus *Diálogos sobre la*

© Biblioteca Nacional de España

Pintura, fólio 147, que cuando vino á España halló muchos dibujos originales en las colecciones de los Grandes y en las de los caballeros particulares de Madrid. Pero la venida del príncipe de Gales á este reino el año de 1623, su aficion, su inteligencia y el obsequio que el rey y los demás magnates que lo poseian, le hicieron presentándoselos, fuéron la causa de haber pasado la mejor parte de ellos á Inglaterra, donde componen aquellas ricas colecciones.

Tres circunstancias deben brillar en un dibujo: primera, la invencion y expresion viva del asunto; segunda, la inteligencia con que esté diseñado, arreglada la composicion y colocacion de las figuras, y el buen efecto del claro oscuro; y tercera, la libertad y manejo con que esté todo ejecutado. Es muy difícil hallar todas estas circunstancias en un solo dibujo, porque los ordenados con juicio y madurez suelen carecer de libertad; y al contrario, los que están hechos con franqueza, flaquean por lo ordinario en el dibujo, composicion y otras partes.

Siguiendo el mismo órden de claridad que en las estampas, divida usted los dibujos en cinco géneros. Los llamados *Rasguños,* los *Estudios,* las *Academias,* los *Cartones* y los *Diseños concluidos*. Todos cinco se ejecutan de tres modos: con el lápiz ó carbon, con la pluma y con el pincel, si son lavados ó de aguadas, realzando los claros con albayalde ó clarion, cuando se forman sobre papel azulado ó teñido.

Llámanse *Rasguños* los primeros pensamientos, ó las primeras trazas que el pintor señala sobre el papel para demostrar su idea, y arreglar la composicion del asunto que se ha propuesto representar. Manifiestan el fuego de la imaginacion, el talento y carácter del artífice, por lo que son muy estimados, aunque no sean muy correctos, pues la exactitud no entra en las primeras ideas.

Los *Estudios* son algunos miembros del cuerpo humano, que el profesor diseña separadamente con detencion por el natural, para acomodarlos á las figuras del cuadro que ha de pintar despues. Tambien los hay de trozos de paños, y de lienzos copiados por el maniquí, de animales, de árboles, frutas, flores, y otras cosas inanimadas, que han de entrar como accesorios en la composicion.

Se llaman *Academias* los dibujos que se hacen en la Academia de las nobles artes, ó en cualquiera otro estudio, copiando la figura entera y actitud del modelo vivo, ó del hombre desnudo. Suelen los pintores acomodarlos en la composicion de su lienzo.

Los *Cartones* tomaron el nombre de la materia en que se diseñan. Las figuras que en ellos se representan son por lo comun del tamaño, ó mayores que el natural. Se esparcen sobre las paredes para pintarlas al fresco ó al temple; y tambien sirven de modelo y plantilla á los tapiceros, á los bordadores y á los que pintan vidrieras.

Los *Diseños concluidos* son más raros que los anteriores si están hechos por los grandes maestros, porque estos no tienen paciencia para acabarlos. Dan una idea más cabal de la obra, por lo que son más recomendables, y se pueden subdividir en tres clases. Pertenecen á la primera los concluidos por los mismos maestros que los inventaron; á la segunda los que hacen los discípulos para su estudio y aprovechamiento, copiando los primeros; y serán más apreciables aquellos en que se nota la mano ó correccion del maestro: muchos de estos pasan por originales; y á la tercera los que forman otros artífices de los cuadros antiguos ó modernos para grabarlos.

Si el aficionado con estas diferencias de dibujos hiciere lo mismo que con las estampas, ordenándolos por escuelas y por años, conseguirá tener unas colecciones, que le instruyan so-

© Biblioteca Nacional de España

bre manera, y unos documentos que rectifiquen el juicio que hiciere del mérito de una pintura, el conocimiento que ha adquirido de la mano que la hizo, y el discernimiento que pueda tener de si es copia ú original.

IX.

SOBRE EL MODO DE CONOCER EL MÉRITO DE UNA PINTURA.

Para poder formar juicio recto del mérito de una pintura, es necesario saber distinguir lo bueno ó malo que haya en ella. Se adquiere este conocimiento con el talento, con la penetracion y con el estudio de los preceptos del arte, que debe haber aprendido el aficionado que haya seguido el camino que dejo señalado, Sin estas circunstancias á nadie es permitido entrar á escudriñar los arcanos de este arte divino; y ninguno puede participar de sus encantos, aunque consuma todo su caudal en comprar y amontonar lienzos y tablas.

Con estos auxilios y el de otras ciencias, podrá el aficionado juzgar de la parte poética de un cuadro, de su invencion, de la oportunidad del instante que se haya elegido, de la composicion, de la nobleza, de los caractéres, de la expresion, de la gracia, y de todo lo que dimana del espíritu. Y comprenderá asimismo lo que procede de la ejecucion, como la correccion del dibujo, la perspectiva de los escorzos, la anatomía de los huesos y músculos; si los colores están bien situados, el buen efecto de las luces y de las sombras, y si hay armonía ó acorde en tantas variedades.

Es muy conducente para acertar á hacer el análisis de todas estas cosas, tomar por modelo alguna de las descripciones que han escrito los sábios conocedores de las famosas obras de los grandes maestros. Principiará por la invencion y siguiendo en las demás partes, si notase que están conformes con los preceptos del arte, no debe dudar un punto de la bondad y mérito del cuadro, sin mezclarse entonces en si es copia ú original, porque esto corresponde á otra cuestion.

Mas si advirtiese que la invencion es comun ó inverosímil, que las figuras no están colocadas en el lugar que les corresponde, que son groseras y mezquinas, que nada dicen ni sienten y que están mal dibujadas: que los accesorios son importunos, el colorido triste y desmayado, y en fin que los celajes, los terrenos y los árboles no están pintados con aquella ligereza y verdad que tanto encanta al espectador, debe desecharle por mediano ó malo, que es lo mismo.

Encontrará usted muchos lienzos y tablas que no comprendan todos los preceptos del arte, porque es casi imposible, y hasta ahora no se conoce uno que todos los reuna. En este caso deberá preferir los que tengan las figuras bien diseñadas, porque el dibujo es el cimiento de la pintura. Seguirán los de una sábia y elevada invencion: despues los de nobles caractéres, de exactas proporciones, y de actitudes naturales. Los de una bien ordenada composicion: los que tengan fuego y verdad en la expresion: los pintados con desembarazo y con toques fuertes, son muy recomendables; como asimismo aquellos en que domina la gracia y la suave degradacion de las tintas; y acabará por los de un brillante colorido, sin embargo de que muchos prefieren esta circunstancia á las demás.

© Biblioteca Nacional de España

X.

DEL CONOCIMIENTO DE LOS AUTORES.

Pudiera bastar para satisfaccion de los que poseen pinturas el saber que son buenas, mas todos quieren averiguar el nombre y mano de sus autores, como si esto les aumentase algun grado de bondad, cuando suele haber piezas bien pintadas por profesores desconocidos en la historia del arte; y al contrario, otras no tan bien por autores de gran nombre, por haberlas pintado cuando aprendian, cuando andaban indispuestos, ó cuando eran ancianos. Sin embargo, el empeño es el que todas tengan nombre, y es de admirar la facilidad con que se bautizan, siendo indispensable para acertar, haber visto muchas obras, y retener en la memoria el estilo y demás señales que caracterizan á sus autores.

Dos cosas deben preceder en el exámen de un lienzo para conocer la mano que le pintó: el pensamiento y el trabajo, quiero decir, la idea y la ejecucion, y se notará que rara vez ó nunca concuerdan en igual grado. Así es que Rafael no fué tan excelente en el colorido, como en la invencion, y que Ticiano habiendo llegado al grado más sublime en el colorido, se quedó atrás en la expresion. Correggio excedió á todos en la gracia y degradacion del claro oscuro, pero no fué muy correcto en el dibujo. Rubens sobresalió en las ideas poéticas y en los colores, Miguel Angel en la grandiosidad de las formas, y en la expresion de la anatomía externa; Gaspar Becerra y Alonso Cano en el dibujo y proporciones del cuerpo humano; Velazquez en el manejo y aire interpuesto; Murillo en el color de las carnes, y Zurbarán en los paños: mas todos estos no fuéron tan sobresalientes en las demás partes del arte.

Supuesta esta verdad, el aficionado examinará lo que haya más notable de bondad é imperfeccion en el lienzo, que sea capaz de formar el estilo del autor que le pintó; y recorriendo despues su memoria por los de las escuelas generales [1] para ver si halla en ellos alguna analogía que asegure ser romana, florentina, etc., descenderá á los de las escuelas particulares [2] que

---

[1] Se pueden contar hasta doce escuelas generales: la Romana, la Florentina, la Veneciana, la Lombarda, la Napolitana, la Genovesa, la Alemana, la Flamenca, la Holandesa, la Española, la Francesa y la Inglesa.

[2] Pertenecen á la Romana las particulares que establecieron Rafael Sancio de Urbino, Julio Romano, Pierino del Vaga, Tadeo Zucaro, Domenico Feti, Andrea Sachi, Cárlo Marata, y otros muchos.

A la Florentina las de Leonardo Vinci, Fray Bartolomé de San Márcos, Miguel Angel Buonarota, Andrea del Sarto, Daniel de Volterra, Francisco Salviati, Jorge Vasari, etc.

A la Veneciana las de Ticiano Vecelli, Fray Sebastian del Piombo, Jacobo Tintoreto, Jacobo de Ponte ó el Bassano, Gerónimo Mutiano, Pablo Veronés, Jacobo Palma, Juan Bautista Tiépolo, etc.

A la Lombarda las de Antonio Alegri, ó el Correggio, Francisco Primaticio, Polidoro Caravagio, Francisco Parmesano, y las de Luis Agustin y Aníbal Caraci, con sus famosos discípulos, que formaron la escuela Boloñesa, y otros varios.

A la Napolitana las de José de Arpinas, José de Ribera, llamado el Spanoleto, Salvator Rossa, Lúcas Jordan y Antonio Solimena.

A la Genovesa, las de Lúcas Cambiaso, Bernardo Castelli, Juan Benito Castiglione, Valerio Castelli, y demás.

A la Alemana, las de Alberto Durero, Juan Holbein, Guillermo Baur, y Adrian Van-Ostade.

A la Flamenca, las de Juan Stradano, Martin de Vos, Bartolomé Spranger, Pedro Breughel, Pedro Pablo Rubens, David Teniers, Antonio Wan-Dik, y otros infinitos.

© Biblioteca Nacional de España

aquellas comprenden, donde encontrará con el auxilio de las colecciones de estampas y dibujos, marcadas las mismas señales de su lienzo en el estilo de alguno de sus profesores, cuyo nombre podrá dar al que le pintó con la circunspeccion y modestia que exige el temor de equivocarse.

Vea usted cuántas combinaciones hay que hacer, y cuánto se necesita saber para conocer la mano de un pintor; ¿y no será una mofa, una necedad, el que tantos ignorantes sin ciencia ni estudio, se atrevan á poner nombres respetables á cuadros de ningun mérito, engañando á los que los compran con vilipendio de tan noble arte, y de unos profesores que la fama ha inmortalizado? ¿Pues qué diré á usted de aquellos que sin ton ni son deciden si son copias ú originales?

XI.

DEL DISCERNIMIENTO DE LOS ORIGINALES Y DE LAS COPIAS.

Ya estamos en el asunto que usted me propone, y antes de hablar de él con el método y claridad que exige, convendria mucho que el aficionado considerase la dificultad de copiar con exactitud, pues como dice Vasari, es cosa fuera del órden natural, imitar el estilo de otro y hacerle propio suyo. Si es cierto el que apenas se encuentran dos entre mil, que escriban un renglon de un mismo modo, y con cumplida semejanza, ya sea por la diferencia de concebir la forma y figura de las letras, ó ya por el distinto hábito que cada uno adquiere con la pluma al formarlas; ¿cómo se hallarán otros dos que diseñen y pinten en conformidad un lienzo ó tabla en que concurren tantas y tan distintas circunstancias? ¿Cómo se convendrán en el dibujo, que cada uno delinea segun su peculiar costumbre de manejar la pluma ó el lápiz? ¿Cómo en el colorido, cuando convienen los físicos en que los ojos cambian los colores? ¿Y cómo en el estilo, que es tan vario como los semblantes de los mismos pintores?

Estas incontrastables razones se demuestran con evidencia en el cotejo de las obras de los maestros con las de los discípulos. Por grande que sea la aplicacion y esmero de estos en imitar las de aquellos, no se halla la semejanza que se debia esperar, al parecer, entre unas y otras, despues de la conformidad de principios y de la uniformidad de sistema. Mas el filósofo, que co-

---

A la Holandesa, las de Lúcas de Leydem, Abraham Bloemart, Rembrant, Juan Both, Gerardo Dow, Nicolás Berghem, Felipe Wouwerman, etc.

A la Española, las que establecieron en Castilla Hernando Yañez, Fernando Gallegos, Pedro Berruguete, su hijo Alonso, Gaspar Becerra, Alonso Sanchez Coello, Domenico Theocopuli, ó el Greco, Juan Fernandez Navarrete, ó el Mudo, Luis de Carbajal, D. Diego Velazquez de Silva, D. Juan Carreño, D. Antonio Palomino, y otros muchos. En Andalucía, Alejo Fernandez, Luis de Vargas, Alonso Vazquez, Pablo de Céspedes, Francisco Pacheco, Juan del Castillo, Juan de Roelas, Francisco Herrera, Francisco Zurbarán y Bartolomé Estéban Murillo. Y en Aragon, Cataluña y Valencia, Tomás Pelegret, Antonio Hosfelin, Gerónimo Secano, Pedro Cuquet, Francisco Guirro, Fray Joaquin Juncosa, D. Antonio Viladomat, Vicente Joanes, Francisco Ribalta, Jacinto Gerónimo de Espinosa, Fray Nicolás Borras y Pedro Orrente.

A la Francesa, las de Juan Cousin, Nicolás Pousin, Simon Vovet, Nicolás Mignard, Eustaquio de Sueur, Cárlos Le Brun, etc.

Y á la Inglesa, las de Guillermo Dobson, Pablo Lelis, Godofredo Kmeller y Jacobo Thornhill.

© Biblioteca Nacional de España

noce la libertad del hombre en pensar y obrar, sabe muy bien cuán difícil ó imposible es el sujetar la imaginacion y las manos para imitar á otro.

¿Qué diferencia entre las pinturas de Rafael y las de Julio Romano, su mejor discípulo? ¿Qué variedad entre las del Ticiano y las de Pablo Veronés, aunque haya adoptado sus tintas? ¿Cuál entre las de Wan-Dick y las de su maestro Rubens? ¿Cuánto distan las de Correggio, de las de su discípulo el Sojaro? ¿Cuánto las de Velazquez, de las de Murillo? ¿Las de Roelas, de las de Zurbarán? ¿Y las de este, de los que siguieron su escuela?

A pesar de esto, ha habido pintores tan diestros en copiar, que han engañado á algunos inteligentes. Para que el aficionado no caiga en este error, convendrá que se detenga en el exámen de los cuadros que se le presenten. Cotejará las producciones del entendimiento, con las de la ejecucion; y si la sublimidad del pensamiento, la acertada eleccion del instante oportuno al pasaje de historia ó fábula que se representa, la actitud y expresion de las figuras, la gracia y la belleza se convienen y aunan con el dibujo correcto, con el brillante colorido, con el expedito manejo de los pinceles, con los atrevidos toques y con el acorde general de todas las partes, no debe detenerse en confesar que el cuadro que contenga tan nobles cualidades es original.

Pero al contrario, si á la sublime idea, á la arreglada composicion, á la nobleza de los caractéres, y á la gentileza de las figuras, se juntan un dibujo incorrecto, un estilo amanerado, y unos golpes débiles sin armonía, le declarará por copia. La razon y el buen juicio dictan que un elevado pensamiento, y una fácil y acertada ejecucion no se reunen sino en quien posee el arte, y sabe producir obras, que llevan consigo todo el aire de originales. Tambien dictan que el incipiente que no concibe grandes ideas, aunque sepa ejecutarlas, sus producciones serán siempre copias de pensamientos agenos.

Con estas prevenciones, puede usted dividir toda la obra de pintura en tres géneros: en original, en copia, y en otro promíscuo, que sin ser copia ni original, participa de uno y otro.

XII.

QUÉ ES PINTURA ORIGINAL.

Pintura original es la que se forma á vista del natural, ó la que dirige la imaginacion con las ideas que el pintor tiene de la naturaleza. En el primer caso se dice pintar por el natural, y llaman naturalistas á los que así trabajan. Y en el segundo idealistas, porque además de pintar segun sus ideas, saben escoger las bellezas que están derramadas en la naturaleza, y repretarlas en sus obras con imaginacion. No consiste solamente la originalidad en las partes que dimanan de la ejecucion, sino tambien en las que dependen de la invencion. Por tanto no será original una pintura que se haga por el dibujo de otro autor, ni la que se forme por otra extraña; es necesario que concurran el pensamiento y las manos de un solo artífice para que se pueda llamar original.

© Biblioteca Nacional de España

XIII.

QUÉ ES PINTURA COPIA Y DE CUÁNTOS MODOS LO ES.

Pintura copia es la que se hace imitando una original ú otra copia. No hablamos de estas que por su corto mérito no deben ocupar la atencion del aficionado sino de aquellos que le sorprenden á primera vista, hasta despues de haberlas conocido.

Se dividen en cinco clases: en copias inexactas, copias serviles, copias tocadas por los mismos que pintaron los originales, copias exactas, y copias hechas por el que pintó el original.

Las copias inexactas tienen todo el estilo del que las hace, y no imitan más que la composicion del original, sin detenerse en la identidad del dibujo, ni del colorido; de manera que es un mixto no difícil de conocer. Rubens y Jordan copiaron de este modo algunas obras de Rafael, y sus copias están reputadas por inexactas entre los inteligentes.

Tambien son fáciles de distinguir las serviles, aunque sean fieles imitadoras de sus tipos, por la pesadez y afectacion con que están pintadas. Se descubre en ellas á primera vista el temor de la mano en los toques, en el plegado de los paños, en los cabellos, en la barba y en el picado de los árboles. Sin embargo de ser correctas y de estar bien coloridas las copias que hizo Tobar de algunas obras de Murillo, se manifiesta el miedo con que el sutil pincel de meloncillo imitó los surcos y arrugas que de un golpe hizo la elegante brocha en el original.

Las tocadas por los mismos que pintaron los originales, suelen ser de mano de los discípulos, y como tienen golpes magistrales, confunden y alucinan al que no es muy inteligente. Pero el experto conocedor que examina con cuidado la incorreccion del dibujo, el débil colorido, el fatigado manejo, y otros defectos que son más sensibles al lado de los briosos toques del maestro, conoce el artificio, y distingue lo que obraron las diferentes manos. Hay muchas copias de esta clase que pasan por originales desde que salieron del estudio del maestro, bajo su nombre, y algunas con sus firmas, por haber cuidado más del interés que del honor.

Las más difíciles de conocer son las exactas en la idea, y las puntuales en la ejecucion. Se cuenta que Julio Romano no conoció la copia que Andrea del Sarto habia sacado del retrato del papa Leon X, pues aseguró ser el mismo original que habia visto pintar á su maestro Rafael Sancio. Este ejemplo tan repetido para ponderar la dificultad de distinguir las copias de los originales, puede probar poco si Julio Romano estuvo preocupado cuando vió la copia, ó colocada con tal arte que no la pudo reconocer á buena luz.

El aficionado debe observar en este exámen todo lo que queda dicho arriba, y debe tambien buscar el punto de vista, acercarse, alejarse, registrar con la esponja las partes más menudas, y no omitir diligencia alguna para poder decidir una cuestion tan difícil de resolver.

No se deben llamar copias las que hicieron los mismos profesores que pintaron los originales, sino repeticiones, como se denominan entre los inteligentes. Muchos pintores de gran crédito repitieron sus obras, ó porque les agradó el asunto y la composicion, ó porque se las encargaron. Tres entierros de Cristo hay en el Escorial de mano de Ticiano, con las mismas figuras y distribucion, más en todas tres se nota alguna variedad, porque es difícil que un gran maestro se sujete á copiar sus propias obras, sin alterar alguna parte de la composicion ó del dibujo.

© Biblioteca Nacional de España

XIV.

ALGO EN FAVOR DE LAS BUENAS COPIAS.

Las buenas copias son apreciables cuando sus célebres originales están fuera del reino, ó en disposicion de no poder ser vistos ni habidos. La copia, por ejemplo, que dicen sacó Julio Romano de la Transfiguracion del Señor, colocada en la iglesia de las monjas de Santa Teresa de Madrid, es y será siempre apreciada en España, por la imposibilidad de tener y gozar el original que Rafael de Urbino pintó para el templo de San Pedro Monitorio de Roma, y ahora existe en el Instituto nacional de Paris.

Podrá suceder alguna vez que la copia sea mejor que el original, y este es el caso más difícil de resolver, dice Pacheco en su *Arte de la Pintura*, lib. III, fól. 458. Refiere que habiéndole enviado el año de 1605 D. Fernando Henriquez de Ribera, tercer duque de Alcalá, una tabla de Maese Pedro Campaña, para repararla, que representaba la crucifixion del Señor, con la Vírgen, San Juan, los ladrones y otras figuras á lo léjos, encontró poco tiempo despues otra de autor desconocido, igual en el asunto, composicion, dibujo y tamaño, y que habiéndolas cotejado con mucha atencion y cuidado, declaró ser copia de esta la de Campaña, á causa de ser más moderna que la otra; y que era mejor que el original: «cosa (añade) que sucede pocas veces, porque en el colorido tenia más hermosa manera, y (Maese Pedro) le pegó al buen dibujo mayor gracia.»

En fin, más vale una buena copia, que un mediano original, porque en aquella se conserva la invencion y composicion de un hombre de talento, mas en este nada hay que pueda interesar al inteligente, y es constante que la medianía en la pintura es de tan poco valor como en la poesía.

XV.

OTRO GÉNERO DE PINTURA QUE NO ES COPIA NI ORIGINAL.

Resta hablar del género promíscuo, esto es, de ciertas pinturas, que no siendo copias ni originales, tienen de uno y otro. Los italianos las llaman *Pastici*, que quiere decir pasteles, porque son un compuesto de diferentes estilos y maneras, como lo es un pastel ó empanada de varios manjares. Los profesores faltos de ingenio para la invencion, de gusto para la composicion y de correccion para el dibujo, son los que hacen estos amasijos. Adoptando el pensamiento de una estampa, la composicion de otra, las figuras y cabezas de dibujos agenos, forman á su modo unas obras que pasan por originales entre los ignorantes; pero el inteligente las desprecia en el momento que conoce la superchería.

Casi todos los pintores que sucedieron á Murillo en Sevilla, procedieron así en la composicion de sus cuadros, procurando ocultar los pensamientos de este gran maestro, con lo que robaban en las estampas. El jefe de estas raterías fué á mediados del siglo pasado D. Domingo Martinez, maestro de otros infecundos profesores, á quienes enseñó este modo de pintar que todavía subsiste en aquella ciudad. Sus obras colocadas en la capilla de la Catedral, en el

© Biblioteca Nacional de España

cláustro grande del convento de San Francisco, y en otros templos de aquella Metrópoli, están llenas de plagios, y por más que las celebren sus paisanos, pertenecen á la clase de los pasteles.

Se extiende su significacion á otro género de pinturas, en las que la invencion es del que las ejecuta; mas la composicion, el dibujo y el colorido corresponden al estilo y gusto de aquel á quien se procura imitar, con el fin de hacerlas pasar por originales suyas, para darles más valor y estimacion. Es necesario estar muy versado en los principios y manera del autor que se intenta contrahacer, para poder acertar en tan difícil empresa. Pero como los que se dedican á ella no son tan buenos pintores como los que quieren suponer con su engaño, no pueden sostenerse, y luego son conocidos de los que lo entienden.

Así es, que si por fortuna llegan á imitar á los grandes maestros en el colorido, en el dibujo, y aún en los toques, se echa de menos la elevacion de las ideas, la fuerza de la expresion, la gracia, y todo lo que manifiesta un genio superior á ellos. Y esta es la prueba más evidente de la falsedad, además de que jamás se deja de columbrar la manera ó estilo del impostor en la ejecucion, por las razones que se han dicho arriba á otro propósito.

Por más cuidado que puso Jordan en imitar á Rafael en el bautismo de Cristo, que pintó y existe en la sacristía de la catedral de Toledo, con el fin de alucinar á los espectadores, hasta usar del monograma ó cifra de tan gran maestro, se ve en este cuadro su peculiar manera, y se nota la falta de sublimidad de Rafael en la invencion. Lo mismo sucede en los lienzos que dejó en el Escorial, imitando al Spagnoleto, á pesar de ser su maestro.

Y aunque dicen que David Teniers el jóven, fué el que contrahizo mejor que ningun otro á Bassan y al Veronés, su propio pincel, ligero y débil, y el no saber caracterizar los animales, manifiestan sus imposturas; porque no era tan gracioso como el primero, ni tan vigoroso como el segundo. Con todo, los *Pastici* de Teniers imitando á Rubens pasan por originales; y ¿cuántos de ellos hay en España que vinieron de Flándes en el tiempo de nuestra dominacion en aquellos países, que son estimados y reputados por de la mano de este príncipe del colorido?

Siempre ha habido en Italia pintores sagaces y astutos, que se dedicaron á pintar este género de obras en lienzos y tablas viejas, para sorprender y engañar á los aficionados noveles, que andaban á caza de originales. Los ingleses, tan entusiastas por viajar, como por las bellas artes, han sido los que más se clavaron, comprando muchos cuadros con que inundaron su reino. No lo han sido menos los españoles cuando dominaban á Nápoles y otras partes de Italia, cuando iban á servir en las guerras que allí sostuvimos largos años, y cuando nuestros ricos pretendientes pasaban meses y años en Roma, solicitando canongías y otras piezas eclesiásticas, recogiendo muchas de estas pinturas que todavía corren entre nosotros por originales, y algunas con firmas supuestas, y componen no pequeña parte de nuestras colecciones. La lástima es que como no hay acá grandes conocedores que las distingan, se perpetúan estos errores.

XVI.

CONCLUSION.

Otras muchas reflexiones pudiera hacer sobre las copias y los originales, y acerca del conocimiento de las pinturas y de sus autores; pero basta para una carta, y aún sobra para dar á

© Biblioteca Nacional de España

usted una idea de lo que necesita saber un aficionado para poder decidir unas cuestiones que con tanta facilidad se resuelven en el dia.

Usted, que conoce mi ingenuidad, me hará la justicia de creer, que sin las reglas que acabo de exponerle, no se puede distinguir las originales de las copias; y viva persuadido de que en ningun arte hay tanta charlatanería como en este, ni tanto engaño como en la compra de pinturas.

Es y será siempre servidor de usted su verdadero y antiguo amigo.

© Biblioteca Nacional de España

LAOCOONTE.

ESTUDIOS CRÍTICOS DE LOS LÍMITES DE LA PINTURA Y DE LA POESÍA, Y ALGUNAS LIGERAS EXPLICACIONES SOBRE VARIOS PUNTOS DE LA HISTORIA DEL ARTE ANTIGUO.

POR LESSING.

1766.

TRADUCIDO DIRECTAMENTE DEL ALEMAN (*a*).

Crea en sus obras Homero dos especies de séres; visibles unos, invisibles otros: la pintura no puede indicar esta diferencia, porque para ella todo es visible de igual modo. Si el Conde de Caylus une las pinturas que representan acciones invisibles á las que las representan visibles, si no dice, quizá porque no puede, como, en las primitivas pinturas que reproducen acciones mistas entre séres visibles é invisibles que sólo podemos ó debemos ver los que contemplamos el cuadro, deben colocarse estos séres para no ser vistos por los personajes del cuadro mismo que no deben ni pueden verlos, resultarán confusos necesariamente, y el cómputo de estas obras lo mismo que gran número de sus detalles, incomprensibles y hasta encontrados.

Sin embargo, pudiera remediarse esta falta teniendo el libro en la mano, pero lo peor seria que por supresion pictórica de la diferencia de los séres visibles é invisibles, se pierden tambien todos los signos característicos, por quienes esta especie superior se eleva sobre la inferior.

Por ejemplo: si, al fin, los dioses discordes entre sí sobre la suerte de los Troyanos vienen á las manos ¿qué hará la poesía y qué hará la pintura? La poesía representará esta lucha invisible, y esta invisibilidad permite á la imaginacion desarrollar toda la escena, dejándola la fa-

---

(*a*) Véase la página 124 de este mismo tomo.

© Biblioteca Nacional de España

cultad de representarse los dioses de tales dimensiones y tan superiores á los hombres, cuanto quiera imaginarlos. En la pintura es distinto, porque como tiene que hacer la escena visible, sus diferentes y necesarios accidentes son el término de comparacion para los personajes que en ella figuran, y en las dimensiones que tenemos ya conocidas, cualquiera desproporcion con los séres superiores hace *inmensos*, en el plano en que pinta el artista, á los que solamente son *grandes* en la descripcion del poeta. Sirva de ejemplo Minerva atacando á Marte. En el primer momento retrocede y coge del suelo, con mano poderosa, un peñon negro, escabroso y grande, que en tiempos antiguos las fuerzas reunidas de muchísimos hombres habian llevado allí rodando para indicar un límite.

. . . . . .

. . . . . .

Para apreciar debidamente el tamaño de este peñon, es preciso recordar que Homero dió á sus héroes dobles fuerzas que á los más fuertes de su tiempo, considerándoles mucho más forzudos que á los que Nestor conoció en su juventud.

Ahora bien, si Minerva tira con una sola mano una piedra que, no uno, sino muchísimos hombres de los tiempos de la juventud de Nestor habian conseguido colocar como límite, ¿de qué tamaño ha de ser la diosa? Si la estátua que la represente ha de estar en proporcion de la peña, cesa todo lo maravilloso, porque un hombre tres veces mayor que yo, naturalmente podrá tirar una piedra tres veces más grande. Pero si la estátua de la diosa no está en proporcion al tamaño de la piedra, resulta una visible inverosimilitud, cuya inconveniencia en el cuadro no desaparece, aunque pensemos friamente que una diosa debe tener fuerzas sobrenaturales. Es imposible que el pintor pueda dar tamaño tan colosal á un dios; y si no se lo da, no es el Marte de Homero quien cae al suelo, sino un guerrero cualquiera.

Observa Longin que muchas veces parece que Homero ha querido rebajar sus dioses hasta confundirlos con los hombres y elevar los hombres hasta los dioses. La pintura puede hacer aquella disminucion. En la pintura desaparece por completo cuanto en el poeta eleva á los dioses sobre los héroes. El tamaño, la fuerza, la velocidad que Homero atribuye á sus dioses en mayor y más maravilloso [1] grado que á sus héroes, tienen que descender en el cuadro á la medida ordinaria del hombre, y Júpiter y Agamenon, Apolo y Achiles, Ayax y Marte, llegarán á ser del todo iguales, sin distinguirse más que en las señales exteriores convenidas.

El medio de que se sirve la pintura para darnos á entender que esto ó aquello ha de enten-

---

[1] En cuanto á fuerza y velocidad, nadie que haya leido á Homero una sola vez dudará de esta verdad. Tal vez no recuerde en el momento los ejemplos que demuestran el gran tamaño qne tambien les atribuya. Recuérdese pues, además del pasaje citado de Marte, el casco de Minerva bajo el cual se podian ocultar los ejércitos beligerantes de cien ciudades; recuérdense los pasos de Neptuno, y sobre todo las líneas del escudo que representaba á Marte y Minerva mandando las huestes de la ciudad sitiada. Es ciertísimo que se pierde mucha sublimidad figurándose á los dioses de Homero del tamaño natural de los hombres, que tenemos la costumbre de verlos representados en las pinturas, rodeados de mortales. Pero si la pintura no puede representarlos en estas proporciones, la escultura sí puede, y soy de opinion de que los antiguos escultores griegos sacaron de Homero lo colosal que hicieron á sus dioses, asi como la configuracion de los demás dioses en general. Dejo para otro lugar muchas observaciones sobre lo colosal y el por qué es de tanto efecto en la escultura y de ninguno en la pintura.

© Biblioteca Nacional de España

derse que es invisible, es una ligera nube interpuesta entre lo invisible y los personajes que no lo han de ver, ó sea entre los dioses y los personajes. Esta nube parece inspirada por el mismo Homero, porque al hallarse en peligro uno de los héroes de mayor importancia, en el ardor de la batalla, peligro del que sólo puede salvarle un poder divino, le envuelve el poeta en una espesa niebla ó en tinieblas, por órden de la deidad que le protege, para que de este modo se ponga en salvo; así aconteció á Páris por mediacion de Vénus, á Idacus por Neptuno y á Hector por Apolo.

Y no haya miedo de que Caylus deje de recomendar eficazmente esta nube ó niebla al artista, para tales asuntos.

Pero ¿quién ignora que el poeta al envolver en luz ó tinieblas á un personaje no hace más que servirse de una locucion poética para expresar que le ha hecho invisible? Por esto me ha extrañado siempre ver realizada esta locucion, y ver una nube pintada en un cuadro, tras la que se oculta un héroe de su enemigo, como si estuviera detrás de un biombo. No fué tal la intencion del poeta, y aconsejar tal cosa es salirse de los límites de la pintura, pues que aquí la nube es un verdadero geroglífico, un signo puramente simbólico que no hace invisible al héroe libertado, sino que dice á los espectadores: «tened entendido que es invisible.» Esto es tan absurdo como los letreros que salen de las bocas de los Santos en los cuadros góticos.

Cierto es que Homero hace dar á Aquiles tres lanzadas en el momento despues á aquel en que Apolo hizo desaparecer á Hector rodeado de espesa niebla [1]; pero sólo quiso significar con esto Homero, en su lenguaje poético, que estaba tan furioso Aquiles que, sin notar que ya no tenia delante enemigo alguno, aún le acometió tres veces. Aquiles no vió, no debió ver niebla alguna verdadera, porque todo el artificio con que los dioses hacian invisibles á sus protegidos consistia no en la niebla, sino en la rapidez con que los hacian desaparecer, y tan sólo para indicar que la desaparicion se verificó con tanta celeridad que la vista humana no pudo percibirla. Y si el poeta los envuelve en niebla, no es porque se vea la niebla en vez del objeto sustraido á la vista, sino porque creemos y nos figuramos invisible lo que está envuelto en nube ó niebla; y por esto, algunas veces finge lo contrario, dejando ciego al que no debe ver lo desaparecido, en vez de hacer invisible lo que está bajo su protectorado. Así es que Neptuno quita la vista á Aquiles para salvar á Eneas de sus manos mortíferas, y le traslada en un solo momento desde el centro del combate á la retaguardia.

En este caso los ojos de Aquiles no ven ni más ni menos que cuando ve desaparecer otros héroes envueltos entre nubes, sino que el poeta echa mano de uno y otro medio para hacer más evidente la gran velocidad con que se verificó el rapto ó desaparicion.

---

[1] Tambien es cierto que Homero hace que sus dioses se cubran con una nube, pero nada más que para que no sean vistos por otros dioses, por ejemplo: Cuando Juno y el Sueño van al Ida, la diosa cuidó mucho de que Vénus no la descubriese y supiese que usaba de la cinta que la habia prestado, para un viaje diferente á aquel. En el mismo libro una nube dorada rodea á Júpiter voluptuoso y á su esposa para hacer renuncia de su casta resistencia, no temiendo ser vista de los hombres, sino de los dioses. Y no resulta de lo que más adelante dice Júpiter que sólo esta nube la hubiera ocultado á los ojos de los hombres, sino que era tan invisible para los hombres como para los mismos dioses. Cuando Minerva se pone el casco de Pluton, que era lo mismo que esconderse en una nube, no lo hace para ocultarse de los Troyanos, que no la verian da ningun modo, sino para no ser conocida de Marte.

© Biblioteca Nacional de España

Los pintores han usado la niebla homérica no tan sólo en los casos en que el mismo Homero la emplea, ó hubiera empleado, para hacer invisibles ó desaparecer á un héroe, sino en todos los casos en que el espectador tiene que ver algo más de lo que no ven todos ó parte de los personajes del cuadro. Minerva se hizo visible únicamente de Aquiles al aparecérsele para detenerle y evitar que acometiese á Agamenon. Y dice el Conde de Caylus: «para expresar esto no halló más medio que colocar una nube entre Minerva y el resto de la demás gente.» Nada hay más opuesto al espíritu del poeta. Ser invisible es el estado natural de la diosa, no se necesita ni ofuscacion en la vista, ni interrupcion en los rayos luminosos para que los dioses no sean visibles; basta un aumento en la vista humana para que un dios se haga visible. Además de que la nube es un signo arbitrario, y no natural en la pintura, no tiene siquiera la claridad necesaria que como tal podria tener, para que los pintores lo empleen tanto para hacer visible lo invisible, cuanto para lo contrario.

XIII.

Si se hubieran perdido las obras de Homero, si de su *Iliada* y su *Odisea* no nos quedasen más que una série de cuadros tal y como Caylus propone ¿podriamos por sólo estos cuadros, que suponemos pintados por el mejor de los pintores, formarnos la idea que ahora tenemos, no precisamente del poeta en general, sino de su talento pictórico?

Hágase un ensayo con el primer pasaje que se presente, por ejemplo, la descripcion de la peste. ¿Qué vemos en el lienzo del pintor? Cadáveres lívidos, hogueras encendidas, unos que mueren, otros entre los muertos, el dios colérico sobre una nube disparando sus flechas. La mayor riqueza en este cuadro consistiria en la mayor pobreza del poeta. ¿Qué podriamos hacer decir á Homero si hubiéramos de reconstituirle por este cuadro? Que despues de encolerizado Apolo dispara sus flechas al ejército griego, que mueren muchos y que se quemaron muchos cadáveres.... Todo cuanto supera la realidad á la descripcion del poeta, otro tanto aventaja el poeta al artista en la manifestacion de este suceso. Apolo enfurecido desciende de la cumbre del Olimpo armado del arco y las flechas, y no solamente se le ve bajar, sino que se siente el ruido de las flechas dentro del carcax que lleva á su espalda. Marcha como la noche, se sienta enfrente de las naves, empuña el arco de plata, dispara la primera flecha que zumba con estrépito y mata las mulas y á los perros, y luego otras flechas mortíferas destruyen á los mismos hombres, y por todas partes arden hogueras de cadáveres. Es imposible expresar en otro idioma la entonacion musical que expresan las palabras del poeta, y no lo es menos adivinarla por el cuadro que de esto se pinte, aunque supongamos que el artista es en él tan feliz que pudo competir con el poeta, y este alcanzar pequeña ventaja. Pero tal vez este pasaje no sea un objeto á propósito para ser representado por el artista. Busquemos otro más apropiado: y por ejemplo, los dioses reunidos en asamblea y bebiendo. Un palacio de oro sin techos, varios grupos de las más hermosas y venerables figuras, con las copas en las manos, servidas por Hebes de eterna juventud. ¡Qué arquitectura, qué claro-oscuro, qué contraste, qué variedad de expresion! ¡Dónde empieza el encanto de mis ojos, y dónde acaba! ¿Si el pintor logra encantar de tal manera, qué no logrará el poeta? Pero abro el libro, leo su descripcion y me encuentro burlado. Encuentro preciosos rasgos que podrian servir de asunto para cua-

© Biblioteca Nacional de España

dros, y en cada uno de aquellos veo todo lo necesario para uno, sin que ellos por sí mismos sean un asunto acabado. En este caso Homero queda tan por bajo del pintor, cuanto en el anterior le superaba.

El Conde de Caylus no halla en todo el libro IV de la *Iliada*, más cuadro que este último. «Por más, dice, que el libro IV se distinga por sus exhortaciones al combate, por la abundancia de brillantes y sobresalientes caractéres, y por el arte con que el poeta mueve á sus personajes, es sin embargo un libro completamente inútil para la pintura, por grande que sea su riqueza de cuadros poéticos.» Podia haber añadido el Conde de Caylus, que en dicho libro se encuentran estos tan perfectos y numerosos, como en cualquier otro libro. ¿Dónde hay un cuadro más minucioso y engañador que aquel en que Pandora, á instancia de Minerva rompe el armisticio y dispara un flechazo á Menelao? ¿Pues y el de la llegada del ejército griego? ¿y el del combate de ambos ejércitos? ¿y la venganza que Ulises toma de Leuco?

¿Y qué resulta, de que muchos de los mejores pasajes de Homero no se presten para que por ellos pinten cuadros los artistas? Que el artista halla magnífico asunto para un cuadro donde no le tiene Homero, y tambien que los cuadros poéticos que el artista no puede utilizar, serian bien poca cosa, si no enseñaran más de lo que puede enseñar el artista. Y de esto ¿no resulta la negacion á mi anterior pregunta? Esto es, que por los cuadros propios, para ser pintados, que describe Homero, no se puede llegar á una conclusion verdadera sobre el talento pintoresco del poeta.

(*Se continuará.*)

G. C. V.

© Biblioteca Nacional de España

ARQUITECTURA MILITAR

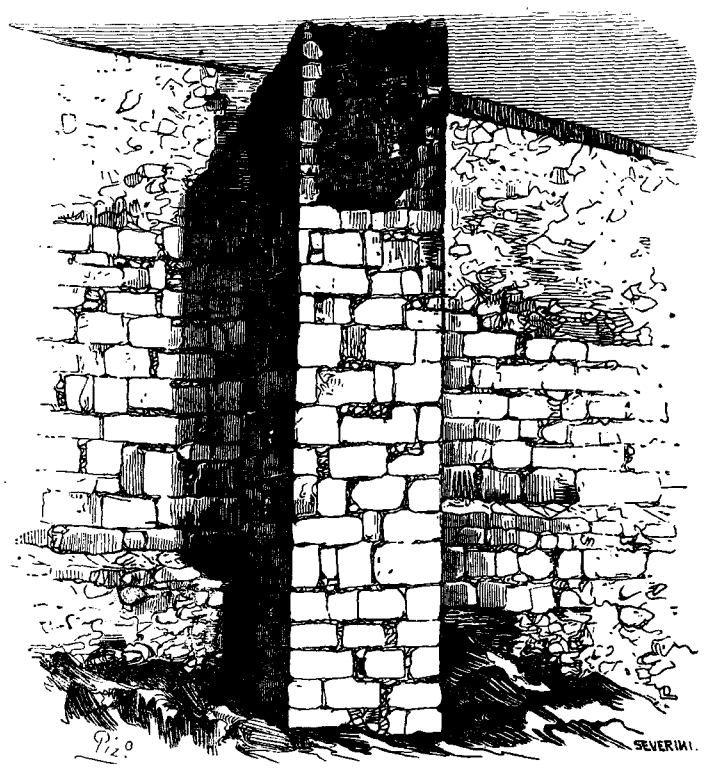
DE LA

EDAD MEDIA EN ESPAÑA.

TOLEDO.

II.

(*Continuacion.*)



RECINTO ROMANO.—Segun los escritores antiguos, construyeron los romanos en la colina en que actualmente está situado el Alcázar, una ciudadela ó fortaleza que dominaba la ciudad y su inmediacion, ó que tal vez formando parte de ella misma, edificaron la cárcel ; partiendo de este edificio se extendia la muralla por Zocodover, Puerta de la Sangre, Santa Fe, Puerta de Perpiñan, á la casa de Moneda (hoy de Correos), San Nicolás, y desde aquí por la calle del Refugio á San Vicente, abriéndose en el centro de esta cortina la Puerta *Aquilina* ó *Agilana*, cambiaba de direccion en este punto, y pasando por las Tendillas, Santo Domingo el Antiguo, el Colegio de Doncellas, Santo Tomé, San Salvador, Convento de la Trinidad, casas de D. Luis Gaitan de Ayala, las del conde de Carauna y

© Biblioteca Nacional de España

Ayuntamiento, atravesando por donde está ahora el Palacio Arzobispal, á la Plaza de las Verduras, Plazuela del Seco y San Miguel el Alto, volviendo á unirse con el Alcázar y dejando así encerrados en su recinto los vértices de seis de las colinas que forman la Toledo actual.

Visitando con algun detenimiento el interior de algunas casas próximas al Miradero, hemos creido encontrar restos de este antiguo recinto, sirviendo ahora de cimiento de ellas y construido de sólida y antigua argamasa romana; en el centro de Toledo hace muchos años que no se descubre vestigio alguno de esta fortificacion; consta sin embargo su existencia, además del testimonio de autores que aún han alcanzado restos de ella, por un privilegio del rey D. Enrique I, fechado en Búrgos año de 1214, en que hace donacion al arzobispo D. Rodrigo, en premio de lo que gastó con su difunto padre para la toma del castillo de Alcaraz, de unos molinos llamados del Hierro, por estar próximos á la puerta de la ciudad del mismo nombre, y de una *torre cerca de Santa María* (ó sea la Catedral), con su solar para que edifique buenos palacios arzobispales. No teniendo noticia alguna de que posteriormente á la dominacion romana se hayan hecho en el centro de Toledo obras de este género, es indudable que esta torre seria una de las que flanqueaban el recinto romano.

Tres puertas hemos nombrado al hacer la descripcion del recinto, y no se tiene noticia de que existiera mayor número de ellas; este número por otra parte, era más que suficiente para atender á las necesidades de la pequeña poblacion, que podia albergarse dentro del recinto romano, y siendo generalmente en aquel tiempo las puertas los puntos de ataque que con preferencia elegia el sitiador, la existencia de mayor número de ellas, hubiera debilitado considerablemente su defensa. De sus primitivas construcciones no queda vestigio alguno, ignorándose de todo punto su situacion exacta y hasta sus primeros nombres. En la calle del Refugio, próximamente en su confluencia con la del Cristo de la Luz, y sirviendo de comunicacion directa con la Vega, estuvo la Puerta *Aquilina, Agilana* ó *Aguileña,* que pudo llamarse en un principio del Aguila ó Aquiline, y despues bien por alguna restauracion ó reedificacion que en ella hiciera el monarca godo Agila, ó lo que es más probable, por corrupcion del vocablo, se convertiria en *Agilana.* La de *Perpiñan,* cuyo nombre probablemente no excederá en antigüedad á la monarquía goda en España, estaba situada en el actual paseo del Miradero, donde hasta hace años se veia la famosa *Posada del Diablo;* y finalmente, cerca del arco actual de la Sangre, se abria otra puerta, cuyo primitivo nombre se ignora, y que conducia al único puente que existia entonces en Toledo; este puente estaba situado frente á la puerta actual de Doce Cantos; aún se distinguen hoy en ambas orillas restos de los estribos de tan grandiosa fábrica, y en el rio se ve un fragon de la misma argamasa romana. La antigüedad y situacion de este puente, y los restos que de un viaje de agua romano se encuentran en su prolongacion, hacen sospechar que

© Biblioteca Nacional de España

serviria á la vez no sólo para el tránsito de las gentes, sino tambien para acueducto, ya con dos órdenes de arcos, como se ve en Segovia y Tarragona, ó bien por medio de algun canal abierto en el mismo puente: torres fortificadas defenderian su muro y asegurarian su comunicacion con la plaza, pero tampoco se descubren restos de su fábrica.

Pasado el puente, y por el camino viejo de *Laminio*, vulgarmente llamado *de la Plata*, por corrupcion del *Via lata* romano, comunicaba Toledo con el territorio de la orilla opuesta del Tajo. De este camino que partiendo de *Laminium* (cerca de Montiel), pasaba por *Murum* (entre Quesada y Villarte) y *Consabro* (Consuegra) y terminaba en Toledo despues de haber recorrido una extension de noventa y ocho millas, se encuentran restos en las inmediaciones del castillo de San Servando, y está formado por losas cuadradas, asentadas sobre diversas capas de gruesos y menudos cantos formando firme, á la manera de la *via Apia*.

Lo expuesto es cuanto con algun fundamento se puede decir acerca de las construcciones militares que levantaron los romanos en Toledo; la enlucion de toda la parte baja que comunica con el rio, y la pequeñez del espacio comprendido por los muros, prueban bien claramente que nunca esperaron que durante su dominacion llegase á adquirir Toledo el aumento é importancia que alcanzó durante el Imperio, y de que son pruebas inequívocas, además de otros datos históricos, los restos del Circo, Naumaquia, etc., que se encuentran esparcidos por la Vega, y que son de época muy posterior á los muros.

A la sombra de estos, Toledo, colonia ó municipio romano, acuña monedas, aumenta en importancia y poderío, abraza la religion del Crucificado, y sin que sus dominadores logren hacerla olvidar por completo sus antiguos usos y costumbres, espera tranquila la gran catástrofe que, destruyendo para siempre el poder de Roma, la ha de colocar á la cabeza de la Monarquía que se levantará en España entre las ruinas de los antiguos municipios romanos.

En los primeros años del siglo v, y mientras los visigodos mandados por su rey Alarico destruyen y se apoderan de la famosa ciudad de los Césares, los vándalos, suevos y alanos, que desde algunos años antes habian sentado sus reales en las Galias, franquean los Pirineos é invaden nuestro país á sangre y fuego, destruyendo cuanto encuentran al paso. Pocos pueblos resisten á su furor, la mayor parte de las antiguas colonias romanas cambian de dueño, y los gallegos, para conservar su independencia, se ven obligados á retirarse á las montañas, abandonando sus pueblos á la avaricia y crueldad de los invasores. Toledo, situado en el centro de la Península, abundante en aguas, con un término feraz, encerrando en su seno grandes tesoros y monumentos, y célebre ya por sus luchas religiosas, debia llamar la atencion de los invasores; una vez conquistada Toledo, seria más fácil conseguir la sumision del resto de España; á To-

HEMEROTECA

© Biblioteca Nacional de España

ledo dirigen sus pasos los alanos, y despues de muchos y recios combates por espacio de varios dias, tienen que retirarse confusos y avergonzados, desistiendo de su proyecto y sin haber logrado hacer ningun daño á la ciudad. Reservado estaba á otra raza el dominio de Toledo; los visigodos á las órdenes de Ataulfo, cuñado de Alarico, pasan los Pirineos, se apoderan de Barcelona (414), y echan así los cimientos de la Monarquía Goda en España; los sucesores de Ataulfo, luchando contra los vándalos en la Bética y contra los alanos en la Lusitania, van extendiendo sus dominios, y bajo el reinado de Eurico (466 á 484), Toledo sometida con el resto de la Carpetania por la fuerza de las armas, entra á formar parte de los dominios de los nuevos conquistadores. Cerca de un siglo despues, á la muerte de Teudiselo, se enciende en España la guerra civil por la sucesion al trono, entre Atanagildo y Agila, vence el primero, y Sevilla que se habia apresurado á reconocer á Agila, cae en desgracia, y la córte de los Godos que desde el tiempo de Amalarico se habia fijado en ella, es trasladada á Toledo, que desde este momento absorbe en sí todo el poder de la Monarquía Visigoda; es residencia constante de la córte, su poblacion aumenta y con ella sus necesidades. Iglesias y palacios pueblan el antiguo *suburbio;* á su lado se agrupa el nuevo caserío, y el recinto romano queda así envuelto y rodeado con más recientes construcciones. Por espacio de muchos años permanecen estas sin abrigo ni defensa de ningun género, hasta que en el reinado de Wamba, despues de haber dominado este la insurreccion de las Galias, concibió y llevó á cabo el pensamiento de fortificar la ciudad como su importancia y seguridad reclamaban.

RECINTO VISIGODO.—Recordando Wamba sin duda lo sucedido en Nimes, cuyo famoso Circo sirvió de último atrincheramiento á los rebeldes, y necesitando además proveerse de materiales para la construccion de tan dilatado recinto, hizo destruir el Circo, el templo de Hércules y el Hipódromo, situados en la Vega, empleando en las nuevas fortificaciones cuantos materiales procedentes de su derribo, pudieran nuevamente ser colocados en obra.

Desde el antiguo Alcázar romano, corria la muralla hasta la Puerta de *Doce Cantos*, que comunicaba con el puente romano; de aquí por cima de la Alhóndiga y Desamparados iba á la Puerta de *Perpiñan* ó de las *Galias*, rodeando el palacio de Wamba, edificado en el sitio que hoy ocupa el Hospital de Santa Cruz, y los conventos del Cármen y Santa Fe ó Comendadoras de Santiago; pasando luego por el Miradero alto y arco del Cristo de la Cruz (vulgo de la Luz), llamado tambien *Puerta de Valmardones*, ó arco *Majoriano*, remontaba por lo que hoy se llama muro del Azor y por delante del Seminario, Santo Domingo el Real, la Merced, Casas de Vargas, de D. Pedro de Silva y conde de Montalvan (Nuncio y Carmelitas), llegaba á la puerta del *Cambron* ó puerta *Rummia*. Cerrando la sétima colina de Toledo que los romanos exclu-

© Biblioteca Nacional de España

yeron de su recinto, y el sitio donde más tarde se supone que existió el palacio de don Rodrigo, se dirigia por el convento de Santa Ana y plazuela del Tránsito á San Cipriano y San Sebastian, bajando por las Carreras á la puerta del Hierro, ó de *Adabaquin*, y siguiendo la configuracion del terreno subia por el *Picazuelo* á la parroquia de San Lúcas, terminando en la puerta de Doce Cantos.

Este recinto con sus seis puertas y ciento cincuenta torres de sólida cantería, convirtió á Toledo en una gran plaza fuerte, capaz de resistir los esfuerzos y ataques de sus enemigos exteriores; en su construccion Wamba supo hermanar la defensa y seguridad de la ciudad, con el gusto y la fama de la raza visigoda; no es de extrañar que en un rasgo de legítimo orgullo hiciera esculpir los versos latinos que se han reproducido despues en los puentes y puertas de Toledo.

EREXIT FAUTORE DEO, REX INCLITUS, URBEM,
WAMBA, SUAE CELEBREM PRAETENDENS GENTIS HONOREM.

Concluida la obra de los muros, acuerda Wamba nombrar y poner en cada puente sus patronos titulares, á los que dirige la siguiente invocacion

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

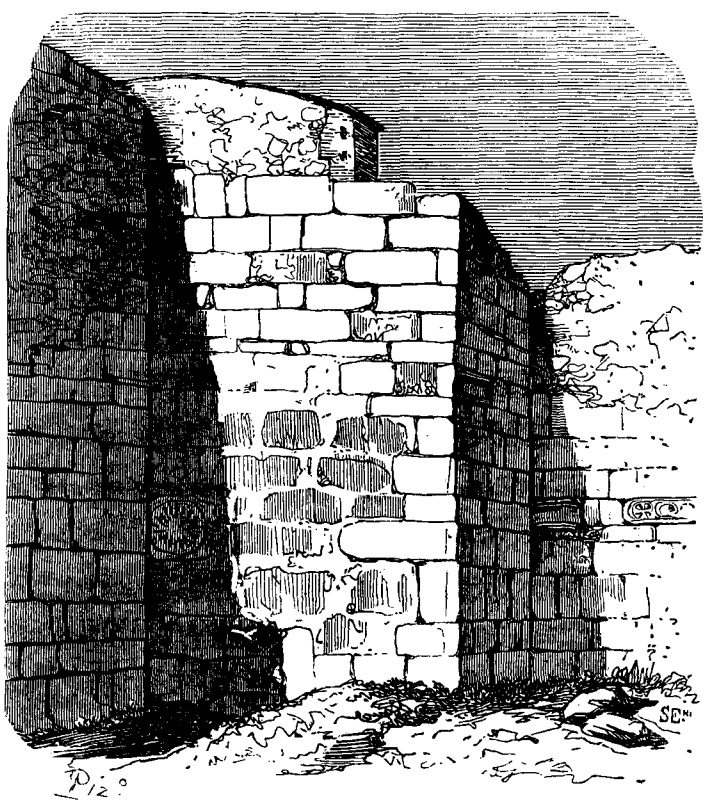
que nos demuestra el gran sentimiento religioso y los temores del porvenir, de que estaba poseido el fundador.

De este recinto que ha servido de base á las defensas que elevaron posteriormente los demás conquistadores de Toledo, se conservan grandes trozos que aunque adulterados por construcciones posteriores, permiten seguir fácilmente su traza, sin perderle jamás enteramente de vista; en la parte comprendida entre la puerta de Doce Cantos y la del Cambron, que á causa de estar defendida por el rio, ha debido sufrir muy poco en los diferentes asedios de Toledo, se ven de trecho en trecho trozos de cortina y torreones de planta circular ó cuadrada, pero de muy poca salida, construidos de grandes sillares de diferentes clases y dimensiones trabados con mortero y disminuyendo el espesor de sus juntas con piedra menuda sin labrar: lo que los horrores de diferentes guerras no habia podido destruir, el abandono y la incuria de los hombres han enterrado entre los escombros de derribos posteriores.

Cerca de la puerta de Doce Cantos, entre ella y la actual de Alcántara, se encuentra un torreon de planta cuadrada, bastante bien conservado y construido de la misma manera que los fragmentos que existen en el frente del rio; el coronamiento ha sido destruido y reemplazado hoy por una mala pared de ladrillo; es en nuestra opinion

© Biblioteca Nacional de España

el que más idea puede darnos de la fortaleza del recinto visigodo, recinto cuyos muros debian tener una gran altura, á juzgar por los restos que hoy se encuentran sirviendo de cimiento á edificios posteriores que han desfigurado y rebajado la parte de recinto que daba frente á la Vega y que debia ser la de mayor fortaleza por ser el punto más débil por naturaleza, y blanco seguro de los ataques de cualquiera enemigo que se presentase delante de Toledo [1].



Inmediato á la puerta del Cristo de la Luz, se descubre un trozo de cortina sirviendo de zócalo á una construccion posterior y que está construido de una manera particular; compónese su aparejo de hiladas horizontales de pequeños sillares, mezclados con piedras irregulares y construidas en retirada, de manera que presenta á la vista el aspecto de una escalera de piedra; nosotros tanto por la clase de materiales de que está formado, como por el modo con que están colocados en obra, no titubeamos un momento en considerarle como uno de los restos mejor conservados del recinto visigodo.

Respecto á las puertas de este dilatado recinto, apenas si se conoce con alguna precision su situacion exacta, pero de su primitiva forma y fábrica, ni se conservan restos visibles ni siquiera descripciones escritas; tampoco estamos mejor enterados de la etimología de sus nombres que aún hoy son causa de encontradas opiniones [2]. No se tiene

---

[1] Véase el grabado que encabeza este artículo.

[2] Citarémos como ejemplo la puerta de Doce Cantos, cuyo nombre segun varios escritores, proviene de estar

© Biblioteca Nacional de España

noticia de la construccion de ningun puente por los godos, sirviéndose estos durante su dominacion, del puente acueducto romano inmediato á la puerta de Doce Cantos y de que hemos hecho mencion anteriormente.

Apenas habrian trascurrido cien años desde la terminacion del recinto de Wamba, cuando invadida la Península por los árabes y destrozado el ejército godo en las márgenes del Guadalete, se presentó delante de Toledo el victorioso Tarik ben Zeyad, y despues de un sitio en el que fué destruido el acueducto romano, la ocupó por medio de una capitulacion (712). Tarik primero y Muza despues, escogieron la ciudad para su habitual residencia mientras permanecieron en España; pero llamados á Damasco, á dar razon de sus rivalidades, quedó encargado del gobierno de la Península musulmana, Abdelaziz, hijo mayor del Emir Muza que trasladó su córte á Sevilla, fijándola despues su sucesor en Córdoba. Toledo quedó así abscrita al califato cordobés, pero mal contento de su suerte ó disgustado de sus walíes, fué siempre un foco de rebelion pronto á tomar parte en todas las revueltas y luchas intestinas que tanto debilitaron el poder de los árabes en España. A la disolucion del califato de Córdoba, Abu Ismaîl Diluûm ben Dze-n-non, wali de Tolaitola, la erige en reino independiente (1030) que sus sucesores aumentan y engrandecen hasta que trascurrido poco más de medio siglo, Yahia, último rey de la dinastía Dze-n-nonita, entrega la ciudad al Rey D. Alfonso VI que despues de un cerco de dos años la incorpora definitivamente al reino de Castilla.

En el artículo siguiente procurarémos dar á conocer los restos que aún se conservan de las defensas elevadas por los árabes en el espacio de más de tres siglos que duró su dominacion en Toledo, y las restauraciones que en ellas hizo despues de la reconquista el monarca castellano.

---

construida su fachada con sólo doce grandes sillares convenientemente labrados, mientras otros opinan que es una alteracion del de Doce Caños, que debia ser su título, refiriéndose al número de ellos que tenia una fuente ó estanque labrado que estaba á su inmediacion. No falta tambien quien crea que este nombre es muy posterior á la monarquía goda, ignorándose entonces completamente el que estos le daban.

© Biblioteca Nacional de España

III.

Causas de las diferentes reparaciones del recinto visigodo durante la dominacion árabe.— Nuevo recinto. — Defensas interiores.—Torre de los Abades.—Otros torreones.—Puertas.—Puentes.—Baño de la Cava.—Alcázares. — Restauracion despues de la reconquista. — Torres y Cortinas. — Puerta de la Almofala. — Torres abaluartadas.

Grandes y numerosas variaciones debió sufrir la antigua córte visigoda en el tiempo que estuvo bajo la dominacion de los árabes. La diferencia de costumbres y religion, armó el brazo de sus conquistadores é hizo desaparecer los monumentos visigodos en el interior, al mismo tiempo que los largos y numerosos sitios que sufrió, destruyendo y aportillando el recinto, dieron orígen á nuevas obras defensivas construidas con los materiales aprovechables de las antiguas, y en algunos casos, tomándolas tal vez hasta por modelo. Cada rebelion procuraba aumentar más y más la fortaleza de sus defensas exteriores; por el contrario, cuando los sitiadores por cualquier medio llegaban á apoderarse de la ciudad, destruian las fortificaciones de los sitiados, construyendo otras nuevas, más con el fin de sujetar al pueblo vencido, pero rebelde y obstinado, que con el de protegerle de sus enemigos exteriores. Así, las torres de precaucion y defensa que junto al puente de Alcántara edificó Amru ben Jussuf fuéron destruidas y arrasadas completamente por Ala Kem; toma despues la ciudad Abderraman II, restaura los muros, cierra sus brechas y vuelve á levantar torres defensivas en el mismo sitio, y por último, cuando despues de derrotar á Giafar, segundo hijo de Caleb, se hizo Abderraman III dueño de Tolaitola (932), mandó derribar cuantas fortificaciones habian elevado los sitiados durante su insurreccion y abrió los cimientos del nuevo alojamiento de los gobernadores. El recinto árabe de Toledo, cuando la reconquista, no era más, de consiguiente, que el mismo visigodo destruido y vuelto á reparar diferentes veces con algunos ligeros aumentos, especialmente hácia el antiguo puente inmediato á Santa Leocadia; además cerraron el barrio de la Antequeruela y los arrabales de Santiago

© Biblioteca Nacional de España

y San Isidro con un nuevo recinto que, partiendo del puente de Alcántara, y extendiéndose por la vega, iba siguiendo en general la configuracion de las diferentes mesetas del terreno, uniéndose junto al Nuncio Nuevo con el antiguo perímetro visigodo. Tenemos, pues, á Toledo rodeado en su frente accesible de tres recintos: el nuevo árabe, el visigodo y el romano, más ó menos modificados y alterados estos dos últimos por construcciones posteriores. En el espacio comprendido por este último, construyeron sus palacios y mezquitas principales; al abrigo de los muros visigodos existian los templos mozárabes y las sinagogas israelitas; no encerrando el tercer recinto más que edificios de poco valor é importancia.

Con el objeto de aumentar en el interior los medios de defensa, cambiaron la direccion de las calles, disminuyendo su anchura todo lo posible y dejando muchas de ellas sin salida. De esta manera, en el caso de una sorpresa, el enemigo que osara penetrar en el interior de la ciudad, confundido y sin guia, no sabiendo adónde dirigir sus pasos, seria irremisiblemente derrotado, y obligado á retirarse con grandes pérdidas.

La forma y construccion de los edificios particulares, que siguiendo el uso oriental estaban casi privados de huecos en la fachada, tomando luces y aires de grandes patios interiores y terminados por azoteas que permitian la pronta comunicacion de unos en otros, convertia cada manzana en una pequeña fortaleza fácil de defender por sus mismos habitantes que, retirándose casa por casa y piso por piso, podian prolongar considerablemente la última defensa de la ciudad. Aún se conservan en Toledo restos de algunas de estas casas, aunque muy alterados por reparaciones posteriores. El ancho de la calle, considerablemente reducido como hemos dicho ya anteriormente, se dividia en tres partes iguales, de las que dos servian para marcar el vuelo ó salida de los aleros ó cornisas, y la tercera para tomar luces la vía pública. La comunicacion de unas manzanas con otras se facilitaba así considerablemente, y aún hoy dia hay parajes en Toledo por donde no es difícil atravesar una calle de alero á alero. Como se ve, los árabes no descuidaron la defensa interior, y por el contrario, apuraron en ella cuantos recursos y conocimientos poseian.

Entre las más antiguas reedificaciones árabes que en el recinto exterior se conservan, merece el primer lugar un torreon situado á espaldas del convento de Carmelitas de Sán José, y que se conoce con el nombre de *Torre de los Abades;* la etimología de este título la fundan algunos en unos pequeños idolillos que se encuentran en la fábrica, restos, á nuestro ver, de monumentos visigodos, mientras otros aseguran que fué prision de los clérigos del arzobispado de Toledo. Sea cualquiera el orígen de este título, es fama que el arzobispo D. Bernardo, á la cabeza del clero Toledano, hizo en ella una defensa heróica, deteniendo el ímpetu del feroz Alí, años despues de la reconquista.

Sobre una planta rectangular de bastante salida respecto el muro, se alza esta fábrica construida con piedras labradas, procedentes de otras antiguas construcciones,

© Biblioteca Nacional de España

aparejada irregularmente y alternados sin órden alguno sillares de piedra berroqueña con otros de piedra blanca; á la mitad de su altura se abre una ventana rectangular, cuyo dintel, de una sola piedra, se apoya sobre dos columnas, de las cuales una conserva aún restos del capitel visigodo; debajo de la ventana se encuentra confundido con los sillares de la fábrica, un fragmento de la misma época. Dos aspilleras rectangulares hay abiertas cerca del coronamiento destruido ya, y en el flanco de la torre se hallan diseminados varios fragmentos de escultura que segun opinion de algunos autores, son los que han dado el nombre á la torre. Los sillares de muy diversas formas y dimensiones, están colocados en obra por hiladas horizontales, de distintas alturas en cuanto les ha sido posible, unidos con mortero, sin mezcla de piedra menuda en sus juntas.

De igual estructura, aunque en general de mayor tamaño, son los sillares de que está formado, el torreon y trozo de cortina que existen en la Alhóndiga, junto al puente de Alcántara; no nos cabe duda que ambos son de la misma época, posterior á la monarquía visigoda, y aunque á primera vista parecen contemporáneos del torreon inmediato á la puerta de Doce Cantos, ya descrito, comparando el grabado que encabeza este artículo con los que damos á continuacion, se verán sin gran dificultad las diferencias notables que entre ellos existen, tanto en la manera de estar construidos como en su disposicion para el flanqueo, respecto del muro á que están unidos. La ausencia en todos ellos de las almenas, aumenta la confusion, pues si existiesen restos del coronamiento primitivo de cada uno de ellos, es probable que fueran aún más notables sus diferencias.

Otros varios torreones se encuentran diseminados por el recinto, especialmente entre la Puerta del Cambron y el puente de San Martin, que aunque algo más modernos que los anteriores, su antigüedad no bajará por eso de mediados del siglo IX, á juzgar por su forma y por la manera con que están construidos; todos son de planta circular de muy pequeño diámetro, edificados algunos sobre otros de la misma traza pero de mayores dimensiones, y construidos, unos de pequeña mampostería irregular, aunque sentado el material por hileras horizontales, y otros formados por cajones tambien de mampostería de 0,^{m}40 de altura y separados unos de otros por una hilada horizontal de piedra sin labrar. Su construccion es inmejorable y nada deja que desear en su género; el mortero arrastrado por las aguas ha desaparecido, el paramento exterior está completamente descarnado, faltan muchas piedras de su sitio, el coronamiento ha sido destruido, y sin embargo los torreones que presentan á la vista el efecto de una construccion de piedra seca, se mantienen en pié á causa de lo bien ligadas que están entre sí las piedras que forman la mampostería. Hay que notar además que el muro por esta parte tiene adosado un terraplen de bastante elevacion, y que las torres están llenas y muy próximas unas á otras, sirviendo de contrafuertes á la vez que

© Biblioteca Nacional de España

de obras flanqueantes. Aún se encuentran en el recinto algunos otros restos de construcciones arábigas, pero tan adulterados, que no creemos oportuno detenernos ahora en su exámen, reservándonos hacerlo al tratar de las defensas de Toledo, erigidas despues de la reconquista.

Aumentado y restaurado completamente por los árabes el recinto de Toledo, vemos aparecer nuevas puertas con los nombres de *Bisagra*, *Almofala*, *Almaquera* y *Adabaquin;* estas dos últimas han desaparecido completamente, pero se conoce con exactitud su situacion: la de Adabaquin estuvo cerca de los molinos conocidos con el nombre de *Molinos de hierro*, frente al cerro de Saelices, y la Almaquera en la casa de los Vargas (vulgo Direccion), cuyo edificio conservó la servidumbre de paso. Las puertas de Almofala y Bisagra han sido reedificadas posteriormente como procurarémos demostrar al hacer su descripcion detallada.

Respecto á los puentes que edificaron los árabes, podemos dar algunas noticias aunque no tantas como el asunto merece y seria de desear. Destruido el acueducto romano por Tarik, se mandó rehacer el puente que quedó terminado en el año 738, siendo califa de Damasco Hixem ben Abdel melek; poco más de un siglo duró esta obra destruida en el año 858, durante el largo sitio que sufrió Toledo, con motivo de la rebelion de Lobia ben Muza. Cuentan las crónicas que minado secretamente por los sitiadores, y habiendo atraido sobre él á los sitiados con falsos alardes y provocaciones fué volado, pereciendo con él una gran multitud de toledanos. Destruidas las bóvedas sobre sus mismos estribos, se construyó uno provisional, mientras á corta distancia, agua arriba, se fundaba otro con el nombre de *Bab-el-Kantarah*, de fábrica[1] «muy rica y »maravillosa, é tanto fué sotilmente labrada, que nunca ome puede asmar con verdad »que otra tan buena haya fecha en España: é fué fecha cuando regnó Mahomad Eli»men, é esto fué quando andaba la era de los moros en 244 años.» (858 de J. C.) Tampoco este puente ha podido llegar hasta nosotros, y aunque se ignora la época y causa de su destruccion, consta que por mandado de Almanzor Abo Aamir Mahomat, hijo de Abi-Amir, al-hagib de Amir-Almoraenim Hixem, se edificó otro puente en el mismo sitio por Alef hijo de Mahomad Alamin, alcaide de Toledo, y fué acabado en la era de los moros 387 años. (997 de J. C.)

Teatro de sangrientos combates, fué parcialmente destruido por las avenidas del Tajo á principios del siglo XIII y restaurado completamente durante el reinado de Alfonso *el Sábio* (1258), se conserva actualmente en buen estado, merced á varias reparaciones hechas en siglos posteriores.

Cerca de la basílica de Santa Leocadia, agua abajo del llamado hoy de San Martin,

---

[1] Crónica del moro Rasis.

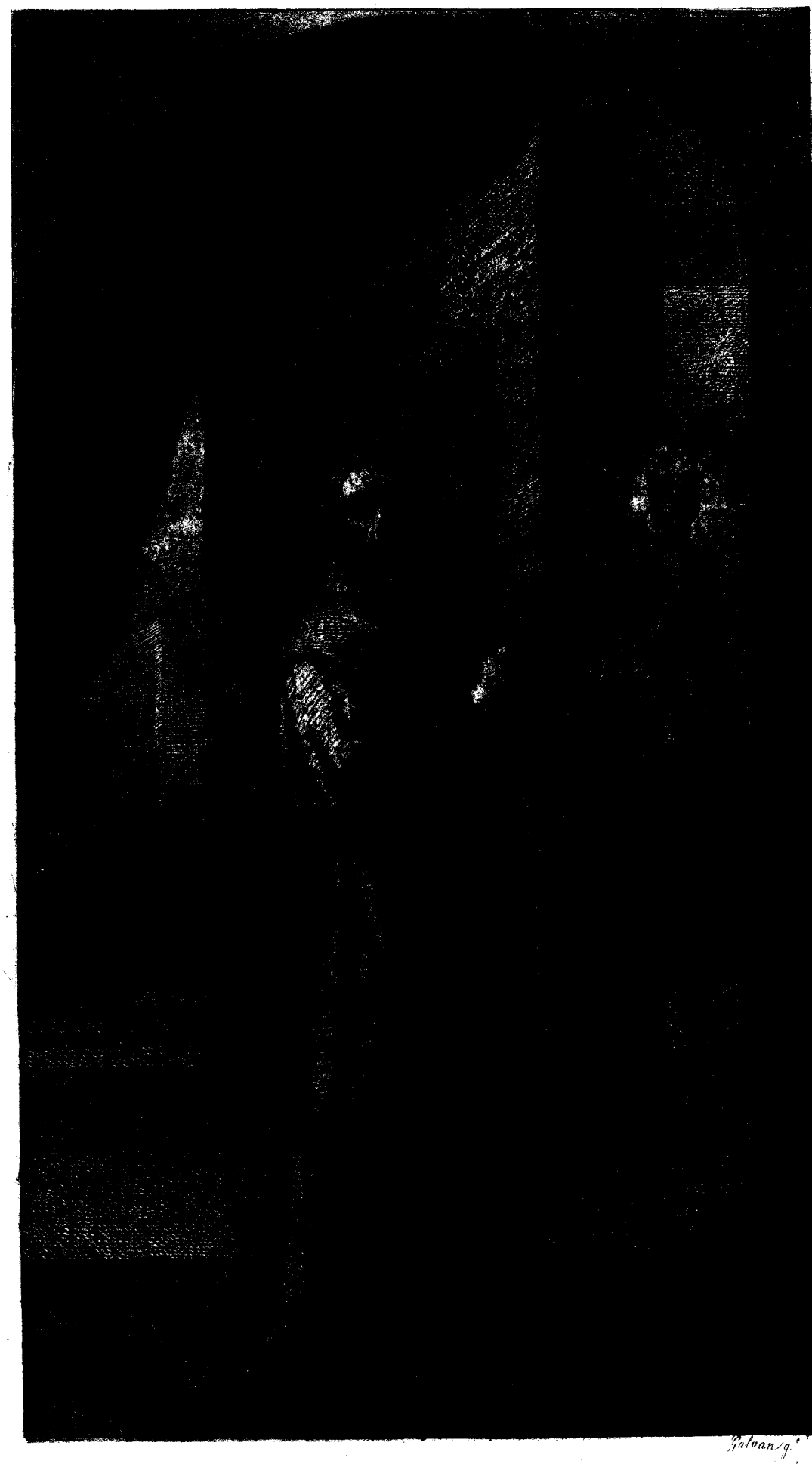
© Biblioteca Nacional de España

existió otro puente cuya fábrica atribuye Llaguno á los romanos, mientras otros historiadores, con más visos de certeza, le creen contemporáneo del puente de Alcántara, y edificado como él en la segunda mitad del siglo IX. Poco debió durar esta obra, pues en el sitio que sufrió la ciudad en el año 930 por Abderraman III, no se conocia otra salida por la parte del rio que la del puente de Alcántara, delante del cual y para cortar la retirada á los sitiados, colocó una division de esclavos de su guardia mientras que él sostenia el sitio por la parte de la vega. Posteriormente el bravo Almansur, hagib de Hixem II hizo reedificar lo arruinado, construyendo un puente que fué destruido en 1203 por una terrible avenida. De esta fábrica sólo restan unos machones informes de argamasa en el álveo del rio y un torreon en la orilla derecha conocido vulgarmente con el poético nombre de *Baño de la Cava*. Ningun dato histórico justifica este título nacido probablemente de la proximidad de este sitio al palacio de D. Rodrigo (despues convento de San Agustin) y de la falsa tradicion de sus amores con la Cava; por otra parte los restos que se conservan del torreon indicado demuestran clara y distintamente el objeto para que fué construido.

E. Mariátegui.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España



MUSEO NACIONAL DE PINTURAS — ORIGINAL DE ZURBARAN — CUADRO N° 303

© Biblioteca Nacional de España

FRANCISCO ZURBARÁN.

FRANCISCO ZURBARÁN, como otros artistas españoles cuando se comparan con los más famosos de Italia, no tanto debe ser juzgado por lo que hizo, sino por lo que hubiera hecho disponiendo de los medios de que aquellos dispusieron. Como la pintura moderna ha debido su orígen á la combinacion más ó menos perfecta del sentimiento cristiano de la edad media con la forma antigua, y abundan los pintores españoles, que, como ZURBARÁN, no salieron de España y no pudieron estudiarla directamente, sino por copias de segunda mano, no parecerá extraño, sin duda, desentendiéndonos ahora del exagerado amor nacional, que, por grandes que fueran, considerados en absoluto, casi nunca hayan llegado á la altura alcanzada por aquellos. Los que estudian las artes sin pasion han de convenir necesariamente en esta verdad aún á trueque de herir el quisquilloso y vano españolismo, que se suele despertar en algunos cuando la crítica imparcial asienta sin amor y sin odio asertos irrecusables. Fijar á cada artista el lugar que le corresponde en la historia del arte, indicar sus méritos y faltas sin exageracion ni acrimonia, comparar sus obras con otras del mismo género y señalar sus diferencias tomando siempre por regla el buen gusto y los principios estéticos más admitidos, y aplicar al arte moderno las nociones que han sido el fruto de tales estudios, debe ser en nuestro concepto la tarea principal de la literatura artística. Los que se prosternan ante las obras nacionales, y dejándose llevar de un falso patriotismo, sólo ven en ellas la perfeccion y la excelencia, deificándose á sí mismos mientras deifican al parecer á sus conciudadanos, incurren á nuestro juicio en tan vituperable extremo, como los que

© Biblioteca Nacional de España

son españoles contra su voluntad, y no hallan nada bueno en nuestra patria ni en las ciencias, ni en las letras, ni en las artes, y viven en el extranjero y del extranjero. Francisco Zurbarán, por la energía y vigor de su pincel, por la espontaneidad y limpieza de su concepcion artística, por su mágico colorido, correcto dibujo, y sencillez y buen gusto de su composicion, es uno de los pintores más dignos de ser estudiados por los modernos, ávidos en general de imitar á los franceses y en ocasiones de copiarlos servilmente, no obstante las censuras acres y merecidas que los mismos críticos traspirenáicos hacen de sus obras. Aunque el arte, como todo, tienda de algun tiempo á esta parte á tomar cierto carácter cosmopolita, que ningun hombre sensato puede negar, no es menos evidente que semejante idea suele producir funestos extravíos, favoreciendo si se la exagera á los que se desentienden por completo de la necesidad imprescindible en que se halla cada pueblo de contribuir por su parte á esta obra universal con materiales, que lleven el sello de su nacion, y que los distingan por ende de los de otros pueblos. Verdad es que, concretándonos ahora al objeto especial de este artículo, ha existido una causa poderosa, contraria á la aplicacion de aquel principio. Refugiada en la capital de la monarquía la vida artística del país entero, merced á la exagerada centralizacion de la época, los artistas se han consagrado principalmente al estudio de aquellos modelos que tenian más á mano, y cuyas obras abundaban más en los museos públicos y privados, desconociendo muchas veces las de otros distinguidos, que sólo existian en puntos distantes de la córte, ó apreciándolos tan sólo por alguna que otra produccion de poca ó ninguna importancia. El grabado hubiese llenado este vacío, haciendo conocer muchos cuadros de primer órden, que se encuentran en provincias, si no hubiese obedecido tambien al mismo móvil. Las obras de Zurbarán, que se ven en Madrid, son pocas, y ninguna de ellas es la mejor que compuso; y como el buril no ha servido tampoco para popularizar las más notables, no es extraño sin duda que la admiracion que excita sea más bien tradicional y de fama, que por exámen y justa estimacion de sus grandes bellezas. A los artistas es aplicable tambien aquella sentencia de *habent etiam sua fata libelli*. No han faltado algunos cuya vida novelesca, romántica y aventurera, ha contribuido no poco á popularizar sus obras, haciendo extensivo á ellas el interés que inspiraba el autor, ni quiénes hayan debido á los caprichos de la moda y á las veleidades de los tiempos, favores que merecia tan sólo en este concepto, y nunca por sus dotes eminentes, ni por la revolucion ó los adelantos que hicieran en el mundo del arte. Bajo este aspecto tampoco favoreció la fortuna á Zurbarán, pues como verémos á continuacion en su vida, no obstante las poéticas tradiciones con que la han engalanado el pueblo y ciertos escritores, no se distinguió ni por sus desventurados amores como el Giorgione, ni por sus estocadas y extravagancias como el Caravaggio y Alonso Cano, ni por su estupidez como Claudio de Lorena ó el Rafael de los Gatos, ni por sus crímenes como Andrés del Castagno ó el célebre presidiario de las marinas.

© Biblioteca Nacional de España

Su existencia tranquila y consagrada al arte no excita nuestro interés ni por sus relaciones con elevados personajes como Velazquez, ni por sus desgracias como Coello, ni por las vicisitudes y alternativas de su suerte como tantos otros. No es, por tanto, de admirar que, á pesar de las investigaciones y diligencias de los artistas y eruditos, se sepa muy poco de su vida, y que ni en los archivos de la parroquia de Fuente de Cantos y de la catedral de Sevilla, ni en el M. S. de Loaysa, ni en las obras de Palomino, Ponz, Cean Bermudez y los demás escritores extranjeros que han hablado de él, encontremos escasas noticias biográficas, y algunas controvertidas y dudosas á los ojos de la buena crítica. Con certeza sólo puede asegurarse que nació en la villa de Fuente de Cantos, en Extremadura, á 7 de Noviembre de 1598, de Isabel Marquez y de Luis Zurbarán, honrados y pobres labradores. Como el famoso Giotto y otros célebres artistas, dió desde su niñez claras muestras de su aptitud para el diseño, y sin duda tambien de su aficion, y á esta circunstancia debió el ser llevado á Sevilla, en donde florecian á la sazon varios famosos pintores, y entre ellos el licenciado Juan de las Roelas. Es de suponer, atendiendo á las obras de este pintor, y á las del mismo ZURBARÁN, que dibujó mucho antes de manejar el color, porque está averiguado que, los artistas que no han aprendido bien desde un principio los rudimentos esenciales de su arte, nunca, ó casi nunca, por mucho que despues lo practiquen, llegan á perfeccionarse en ellos. La pobreza, aguijon eficacísimo de la actividad humana, la noble ambicion de descollar entre tantos ingenios sobresalientes, y el brillante porvenir que aquella rica y populosa ciudad ofrecia á los más aventajados, le inspiraron la constancia y la laboriosidad necesarias para distinguirse hasta tal punto en el mismo estudio de Roelas, que ya su fama volaba por la ciudad antes de trabajar por su cuenta. Es de creer tambien que, desde entonces observó varias prudentes máximas, cuya aplicacion se nota en sus cuadros, como la de no pintar cosa alguna que no fuese por él natural, ni paños que no copiase del maniquí, en lo cual excedió tanto, que puede pasar por modelo entre todos los pintores españoles. Sea cual fuere la actitud de los personajes de sus cuadros, siempre se distingue su ropaje por la gracia y naturalidad de sus pliegues, por la propiedad y buen gusto de los mismos y por el estudio especial y razonado que habia hecho el artista de esta parte esencialísima de su profesion. En la buena escuela de Roelas aprenderia tambien esa sencillez clásica de todas sus composiciones, esa necesidad de hacer olvidar al artista ante el buen arreglo de sus grupos y figuras, sin hacer ostentoso alarde de conocimientos anatómicos, ni de su perfeccion en el dibujo, en los escorzos y posturas violentas, ni de ese respeto servil, grosero y hasta anti-artístico que algunos pintores han mostrado, no á la bella, sino á la fea y repugnante naturaleza.

Casóse en Sevilla con D.ª Leonor de Jordera, en quien tuvo abundantes frutos de bendicion, y hubo de ser muy estimado del cabildo de aquella catedral, pues segun

© Biblioteca Nacional de España

consta de una escritura otorgada en 14 de Diciembre de 1657, concedió á una de sus hijas que viviese hasta su muerte en una casa de su pertenencia sita en la calle de Abades. Las grandes riquezas de que disponia en aquella época el clero regular y secular, la piedad de los grandes y señores, las necesidades imperiosas del culto, las buenas tradiciones artísticas que conservaban y fomentaban los hombres más distinguidos de aquella época y de aquella culta ciudad, le tuvieron constantemente ocupado en obras de importancia. Su laboriosidad debió ser muy grande, atendido al número crecido de cuadros que pintó para la catedral de Sevilla, para San Estéban, San Roman, el colegio de Santo Tomás, San Buenaventura, San Alberto, la Merced Calzada, los Mercenarios Descalzos, Santo Domingo de Portaceli, Trinitarios Calzados, Capuchinos, San Pablo, colegio de maese Rodrigo, Cartuja de Santa María de las Cuevas, San Pablo y la Merced de Córdoba, la Cartuja y los Capuchinos de Jerez de la Frontera, el monasterio de Gerónimos de Guadalupe, el palacio nuevo de Madrid, el del Buen Retiro y Carmelitas Descalzos, y la parroquia de Peñaranda y Capuchinas de Castelló. De la fecha de estos trabajos se sabe tan poco como de su vida y de su muerte. Sólo consta que en 1625 acabó de pintar los grandes lienzos del retablo de San Pedro de la catedral de Sevilla, que representan varios sucesos de la vida de este apóstol en figuras algo mayores que el natural, y hácia la misma época su famoso cuadro de Santo Tomás de Aquino para el altar mayor del colegio de dicho santo en la misma ciudad (su obra capital y característica), y las pinturas del retablo mayor de la Cartuja de Jerez hácia 1633. D. Lázaro Diaz del Valle dice que le trató en Madrid en 1662, año en que murió, segun asegura Palomino. Tales son las escasas indicaciones biográficas que se conservan de este pintor ilustre.

Los asuntos de sus cuadros (excepto los pocos que pintó para el palacio de nuestros reyes) son casi todos religiosos, ya por su destino á iglesias y monasterios, ya siguiendo el espíritu general de su época, que aún no habia descendido desde el cielo á la tierra, ó de la religion á la historia, ó ya, en fin, porque en su fe viva y sincera en la grandeza y energía de este sentimiento sublime, cobrara su imaginacion alas poderosas para lanzarse en los espacios del arte. La atrevida idea de representar al Padre Eterno con rasgos humanos, los innumerables mártires del cristianismo con su abnegacion heróica y su constancia incontrastable, los santos y fundadores de órdenes monásticas, que más descollaron por su piedad y sus virtudes, las dulzuras del hogar doméstico simbolizadas en la Sacra familia, los misterios más augustos de la religion y los más notables sucesos de la vida de los santos, fuéron representados en sus obras con acierto y maestría. Pintor clásico en el buen sentido de esta palabra por su sobriedad, buen gusto y sencillez, casi siempre ofrece en sus cuadros pocas figuras en actitudes dignas y naturales, agrupándolas con órden y cordura, sin pecar en exacta y tradicional simetría, ni en desórden y confusion. Como dibujaba correctamente y manejaba con des-

© Biblioteca Nacional de España

embarazo el color y el claro oscuro, no es de admirar que algunas obras suyas produzcan tan maravilloso efecto. Por lo comun concluia las figuras del primer término con grandes plazas de luz y sombra, disminuyendo gradualmente en las demás la fuerza y la energía de sus toques. Acaso por esta razon se le haya denominado el Caravaggio español, atribuyendo á espíritu servil de imitacion lo que era natural efecto de su libérrima y particular manera de interpretar el arte. Además de que nunca han sido comunes en nuestro suelo las obras de aquel artista, es preciso tener en cuenta que ZURBARÁN no salió nunca de España, que suele muchas veces ocurrir á dos artistas la misma idea en tiempos y países distintos, lo cual proviene de ordinario de una razon general, más bien que de causa individuales, y que entre ZURBARÁN y Caravaggio hay la misma diferencia que entre la moderacion y el exceso, ó que entre el medio y el extremo. La luz de los cuadros de Caravaggio parece que penetra por un agujero; sus figuras son tan poco escogidas, que los Cristos y santas parecen gitanos y gitanas, y tanto en sus escorzos y actitudes violentas, como en su absoluto desprecio de las reglas artísticas, observadas hasta entonces, demuestra siempre un deseo insaciable de hacer efecto en el espectador y de hollar y escarnecer con singular cinismo cuanto se respetaba y seguia por los demás artistas. ZURBARÁN es á un tiempo más modesto, más juicioso, de convicciones artísticas más firmes y sensatas. En las obras de Caravaggio, como en tantas otras literarias y científicas que se le parecen, se observan los resultados del despecho, de la vanidad y del deseo vehemente de singularizarse á todo trance. Caravaggio viene á ser entre los pintores lo que Prudhon entre los políticos, ó M. Renan entre los cristianos. A trueque de llamar la atencion y de conseguir fama, aplausos y dinero, se les importa muy poco combatir y aniquilar todas las ideas recibidas sin sustituirlas con ninguna otra y sembrar la confusion en la inteligencia, la impiedad en los sentimientos, la duda y la muerte en la razon. Todo extremo es vicioso en el mundo del arte, y tan ridículo y opuesto á él nos parece el estilo convencional del caballero Zúcaro como el desenfreno y la lujuria de libertad que distinguen al Caravaggio. Nada de esto se encuentra en ZURBARÁN, y así no es extraño que no nos conformemos con que se le llame el Caravaggio español. Llámesele ZURBARÁN sólo porque su nombre le basta y le sobra, y no necesita de metáfora, ni de aditamentos de fuera.

La prueba de este aserto la encontramos sin gran trabajo, comparando á ZURBARÁN con otro pintor francés, que se le asemeja mucho, y á quien sucede respecto de él lo que se le atribuye respecto de Caravaggio. Lopoldo Robert, sin haber estado nunca en España, sin haber estudiado las obras de ZURBARÁN, y probablemente sin haberlas visto siquiera, ni quizás oido hablar de ellas, ni de su autor, se parece mucho á él en los medios materiales de ejecucion, en lo que llaman sus paisanos *le faire*. La forma de los contornos, algo dura, el plegado de las ropas, la distribucion de la luz y de las sombras, los claros, que nunca son enteramente blancos, y los oscuros, que tampoco son

HEMEROTECA

© Biblioteca Nacional de España

nunca negros del todo, demuestran, sin dar lugar á duda, que puede haber entre dos artistas, y sobre todo entre dos pintores, analogías, semejanzas y hasta igualdad absoluta, siendo originales ambos.

Pero basta ya de ZURBARÁN, que en el arte, como en todo, es el cansancio fuente de disgusto.

© Biblioteca Nacional de España

EXPOSICION

DE

BELLAS ARTES DE BRUSELAS.

Como en las exposiciones de Bellas Artes se ven muchas obras, que son ya conocidas del público por haberse presentado en las de otros países, y esto sucede en la de Bruselas, en donde se han exhibido muchas francesas, que, al menos de oidas, han llegado á noticia de los lectores de El Arte en España, hablarémos aquí tan sólo de las de los pintores belgas, alemanes y de otros países que lo merezcan, ya por su importancia artística, ya por su originalidad, ya, en fin, por la belleza y buena ejecucion de las mismas.

El número de las obras presentadas en ella asciende á 1.272: los cuadros suben á 900 y las restantes, hasta completar las 1.272, pertenecen á la escultura, al grabado y al dibujo. De los 900 cuadros hay 500 que no debian figurar en ella, porque, aun mirándose con indulgencia, son sólo medianos. En las obras de escultura es todavía mayor la desproporcion entre lo bueno, lo mediano y lo malo, ya porque demuestran en general la incapacidad de los artistas que las han ejecutado, ya por su falta de pensamiento artístico, ya por la debilidad é imperfecciones de la ejecucion. Entre los escultores belgas sólo debemos mencionar á M. Fraikin, autor de *la Cabeza de Venus Anadgomene*, *la Paloma cautiva* y *la Barca del Amor*, esculturas graciosas de esas que atraen la atencion del bello sexo. El italiano Spaventi, de Florencia, ha enviado á la exposicion una estátua de mármol que titula *la Desolata*, doncella medio sentada, con una túnica moderna [1], alzando hácia el cielo su rostro desesperado. Aunque no le cuadre muy bien su título, porque al punto nos acordamos del modelo, no puede negarse que hay en ella verdad y vida, y que el artista es hombre instruido y de conciencia. Merecen tambien mencion expresa

[1] Camisa en lengua vulgar. Felizmente podemos escribir esta palabra porque no estamos en Inglaterra.

© Biblioteca Nacional de España

una esclava de M. Fiers, *la Nais* de M. Frisson, *la Primavera de la vida*, estátua en bronce dorada y plateada de M. Maillet, otras cinco ó seis jóvenes desnudas, Aquiles, Vénus, Faunos, varios bustos, *el Sanson* de M. L. Wiener, un ejemplar de la gigantesca *Victoria* de M. J. Jacquet, destinada al palacio de Amsterdam. Puede decirse de todas estas obras, que falta en ellas el carácter individual que se observa en todas las buenas obras de la estatuaria griega, y el entusiasmo ó la inspiracion artística, que ha sido sustituida por cierta ciencia fria y calculadora. Hay en ellas gran profusion de posturas académicas, singular alarde de datos mitológicos, que nada nos interesan, ó monstruosidades absurdas por su pensamiento, por su tamaño ó por su ejecucion, que nos hacen reir.

Lo mismo se puede afirmar de los trabajos arquitectónicos. Abunda en ellos la buena ejecucion, y los edificios están perfectamente ordenados y distribuidos, pero todos ellos son imitaciones, traducciones, asimilaciones mejor ó peor hechas; quien busque en ellos originalidad, génio ó siquiera invencion artística, conseguirá idéntico resultado que quien intente contar las estrellas del cielo ó las arenas de la mar.

Partiendo siempre del supuesto de que no nos es dable extendernos demasiado en el exámen de cada uno de los géneros artísticos que comprende la exposicion de Bruselas, y limitándonos únicamente á exponer en forma de reseña lo más notable que en ella se observa, dirémos que, entre los dibujos, se distinguen *las mujeres árabes del Cairo* de M. Bida, y *Jesus entre los doctores, dos estudios de doncellas y un retrato* á tres lápices de M. E. Devaux; el recuerdo del *bosque de Soignes* de M. L. Rocourt, los decorativos de M. Guillermo Vander-hecht, que llaman la atencion por la originalidad de su pensamiento y ejecucion, sin representar asuntos mitológicos, ni ininteligibles alegorías de placeres sensuales, sino verdaderos paisajes en perfecta consonancia con el objeto á que se destinan. Las acuarelas más bellas son de MM. Toowey y Simonau, y las de M. Cassagne.

De pintura religiosa é histórica ninguna obra importante se ha presentado en la Exposicion, ya dependa de la falta de fe viva y profunda en los pintores, ya de lo agostado que dejaron este campo los grandes maestros que precedieron al renacimiento y florecieron en él, ya de lo poco que la favorece el espíritu de la época, más positiva, industrial y comercial que artística, que se revela así en los pintores como en los aficionados á sus obras, ya, en fin, porque toda nuestra actividad, ó gran parte de ella, está absorbida en la poética. Las obras de esta especie que se observan en Bruselas, son imitaciones del novísimo estilo religioso aleman de Overbeck, correctas y sábias, pero de un misticismo convencional y frio, como el *San Sebastian mártir* de M. Beaufaux, ó el *San Francisco de Asis orando* de M. Constantino Menmer, que recuerda los éxtasis de Murillo y de nuestros pintores de aquella época. De estilo clásico encontramos solamente *el reconocimiento de Ulises por su nodriza* de M. J. Stallaert, discípulo de M. Navez, pero este artista, falto de toda cualidad, no ha hecho más que declinar desde su vuelta de Roma.

Entre los cuadros de género, llaman la atencion en primer término por su prodigiosa perfeccion, tres de M. Meissonnier. Uno de ellos representa *Un hombre leyendo junto á una ventana*, otro *Una barricada*, y el tercero *La batalla de Solferino*. El segundo es notable, ó mejor dicho es notabilísimo por la verdad y la energía de sus actitudes, por el horrible efecto que hacen en el espectador, por la armonía que el suelo, el cielo, las casas y cuanto los rodea guarda con el resto del cuadro, por el estudio y el esmero que patentizan en su autor. *La batalla de Solferino*, más que una batalla, viene á ser una coleccion de retratos. El estado

© Biblioteca Nacional de España

mayor francés con el emperador á su frente se ven á la izquierda en una eminencia, á la derecha dos piezas de artillería que apuntan á la torre de Solferino, verdaderas fotografías microscópicas, y las líneas rojas de los batallones franceses, que dan el asalto. Los caballos, sobre todo, son tan perfectos, como los de los mejores cuadros de los famosos pintores flamencos. La actitud de los personajes, los grupos, el paisaje, el cielo, la franqueza misma del toque, todo es admirable. M. Meissonnier sólo aventaja á M. Stevens, el gran pintor belga de género, en la mayor correccion de su dibujo, pero no en la superioridad de la perspectiva aérea. El paisaje está ejecutado con la timidez de un principiante, falto de color y de verdad, perjudica notablemente al fondo, siendo muy medianos y haciendo muy mal efecto los dos soldados austriacos muertos que se ven á la derecha del cuadro. M. Willems ha expuesto cuatro cuadros: *la viuda*, *el mensage*, *la ablucion* y *la presentacion del novio*, y en todos ellos se observa la magia brillante de su ejecucion, la calma de sus fisonomías, lo perfecto y acabado de sus rasos y sus encajes, aunque en honor de la verdad sea preciso añadir que no hablan gran cosa al sentimiento. El cuadro de M. Knaus, que se titula *despues del bautismo*, que promete mucho, si se corrige de ciertos defectos, *el Robespierre* de M. H. Brigniboul, *el recreo de Luis XI*, de M. Comte, y *la pequeña lavandera* de M. Maris, merecen tambien mencion expresa, y son muy superiores por su pensamiento y ejecucion á los cuadros sabios, fastidiosos y eruditos de M. Alma Tandema, sobre las costumbres del Egipto hace tres mil años, ó al de Muller, titulado *el Juego*, con trajes del siglo XVI. M. I. Israels de Amsterdam, en su *lancha*, en *la víspera de la separacion* y en *la pobre mujer de Katwyck*, ha dado pruebas inequívocas de su singular maestría en sentir la verdad y la naturaleza, y en pintar el aire, el espacio y la mar con una propiedad maravillosa. En nuestro concepto toda su habilidad consiste en representar lo moderno, con ayuda de los estudios hechos en los mejores pintores de su país. ¡Lástima grande que los españoles no hicieran otro tanto! M. Enrique Bource, de Anvers, ha mostrado que no carece de juicio y de talento en su *Noche de verano á las orillas de la mar*, M. Ad. Dillens, algo vulgar en su *banquete de boda*, MM. Brion y Breton en sus *escardadoras* y *la boda en Alsacia*, M. Cárlos Marchal en *el Choral de Luthero*, M. Boulanger en *la derrota de Khaila*, Dell' Acqua, notable por la verdad histórica de sus cuadros, por los sentimientos patrióticos y nobles que suscitan, aunque algo descuidados en la ejecucion, M. de Block, por sus tonos dorados, algo monótonos y M. C. Mennier en sus *Monjes trabajadores*, son los demás pintores de género dignos de ser nombrados. Tambien la merecen las ficciones pompeyanas de M. Stallaert, graciosas, aunque de colorido poco grato, *las habitaciones*, de M. H. de Brakeleer, que promete adelantar bastante, *la escena del Carnaval de Venecia*, de una ejecucion brillante y simpática, de M. Leon Becker, *el pozo medianero* y *el horno del señorío*, de M. Montigny, sencillos, naturales y de color claro y armonioso, y la jóven de M. Lambrou, que se entretiene en ver correr por sus brazos ratones blancos.

Entre los retratos llaman la atencion el de M. Verhaegen, por M. de Winne, vigoroso y franco en su ejecucion, los de M. Robert por su finura y elegancia, el de un *misionero redentor de cautivos*, de M. Visen, imitando la manera de Holbein, *el oráculo del prado*, de M. Speeckaert, que recuerda los discípulos de Rembrandt, los de M. Van Camp, por su seriedad, vida y expresion, y por último, el de Gronkel, pintado con vigor y perfectamente modelado.

Los países de la exposicion, examinados sin parcialidad ni estrecho espíritu de escuela, nos manifiestan dos verdades importantes: primera, que ya no se observan ciertas máximas artísti-

© Biblioteca Nacional de España

cas convencionales, que notamos en Rembrandt, Ruisdael, Hobbema y otros maestros, quienes recargaban la sombra del primer término ó los verdes, para formar con la luz de los prados y caminos más vivo contraste: segunda, que los artistas modernos de Bélgica, Inglaterra y Francia han extendido el campo del paisaje, descubriendo encantos ignorados en objetos que antes se miraban con desprecio, como hemos visto tambien los españoles en los de nuestro Haes. Entre los expuestos en Bruselas, llaman la atencion los del viejo pintor suizo Calame, como *su meceta en las alturas*, los del aleman Herzog, titulados *la Doncella* y *la nevera de Schwarzenwald* y los de Oswald Achembach de Dusseldorf. Benewitz de Loefen, de Berlin, ha presentado tambien *un Otoño*, armonioso y melancólico, de árboles elegantemente dibujados, por los cuales, así como por todo el paisaje, parece que circula el aire libremente. De los holandeses los más notables son los de Hanedoes, Vandermaaten y Roelofs, distinguiéndose los del primero por su originalidad y por su tono sério y solemne, los del segundo por su verdad, y los del tercero por su valentía algo exagerada. Hanedoes ha expuesto *un matorral* y *un Otoño* y Vandermaaten *una siega*. Merecen tambien mencion expresa los holandeses Kruseman, Van Elten y Bilders. M. Lamoriniere ha adelantado mucho, en su *vista tomada desde Anderna-de, efecto del crepúsculo*, en que prueba su paciencia y su talento, y la vida que va ya infundiendo en sus obras, y M. Fourmois, estudiando las escuelas flamenca y holandesa, y recordándolas en sus cuadros, no deja por eso de ser tambien original, no obstante algunos rasgos de afectacion y amaneramiento, que las deslustran débilmente. *La vista tomada desde las cercanías de Gante*, de M. César de Coek, *el efecto del Otoño*, de M. Hubert, *el Mediodía y la mañana de Otoño*, de M. de Schampheleer, *la mañana de Estío*, de M. Keelhoff y *los dos paisajes*, de M. Gabriel, son obras curiosas por la sensatez y buen juicio artístico que revelan en sus autores, sin fantasmagoría ni exageraciones. Al mismo género pertenecen *las marinas* de M. P. J. Clays, muy superiores por su sencillez al *naufragio* de Weber, de Berlin, lleno de artificios preternaturales y sobre todo á las confusas telas de M. Gudin.

Los pintores de animales, superiores en mérito, son Swertchkow el ruso, el aleman Ad. Schreyer, ambos de una verdad deslumbradora, el austriaco Von Thoren, y el holandés Haas. Los perros de J. Stevens, los diversos animales de los hermanos T'schaggeny y los de Cock son dignos tambien de ser estudiados. Entre los jóvenes pintores de este género, que más esperanzas prometen, debemos citar á MM. Alfredo Verwee y Luis Dubois.

De los de flores citarémos á M. Robie y H. Robbe, demasiado brillante el primero y lánguido el segundo.

De los de *interiores*, como hoy se les llama, hay obras notables, puesto que al contrario de lo que sucede á los de historia, degenerados de lo que fuéron un tiempo, van dando cada dia mayor importancia á este nuevo género. *El interior de la iglesia de Santa María de Belen* (Portugal), de Van Moer, majestuoso, poético pero de tonos pesados y negros. Lo mismo puede decirse de *las antiguas casas de gremios de Bruselas*, de M. Stroobant, y de *la vista de entrada del palacio de Federico IV de Heidelberg*, del mismo artista, que se distinguen por el vigor, siendo de sentir el amaneramiento que en ellos se empieza á descubrir. *La iglesia de San Lorenzo de Rotterdam*, de M. Weissenbruck es más débil, pero tiene yo no sé qué de melancólico y de sentimental, que no desagrada. El estudio de *la aldea de Pescareima*, de Gerónimo Buduo, de Milan, es de aspecto extraño y seductor por el paisaje que representa, y por su toque nervioso y fácil.

© Biblioteca Nacional de España

A propio intento, y movidos por un sentimiento de galantería, hemos dejado para el final de esta reseña de la Exposicion de Bellas Artes que ha terminado en Bruselas el 15 del presente mes, hacernos cargo del papel que en ella han representado las obras de los artistas compatriotas nuestros.

Dos han sido los españoles que figuraron en ella: D. Antonio Gisbert y D. Cárlos de Haes; ambos de los más distinguidos entre la brillante juventud que en España se dedica al bello arte de la pintura, y ambos tambien premiados con primeras medallas en diferentes exposiciones.

El cuadro que ha expuesto el Sr. Gisbert, pertenece, como dicen los franceses, á la *gran pintura*, y es el que ha pintado para el Congreso de los Diputados, donde ha de colocarse en el salon de sesiones haciendo pareja con el del Sr. Casado, que hace algun tiempo ocupa su sitio. Estando para llegar á esta córte de un dia á otro este cuadro del Sr. Gisbert, y próximo por lo tanto el dia en que ha de ser expuesto al público y juzgado por EL ARTE EN ESPAÑA, dejamos para entonces el exámen que de él hubiéramos de hacer aquí, limitándonos de presente á decir que entre los cuadros de historia ha sido el que más ha llamado la atencion en la Exposicion de Bruselas por su bondad artística, muy superior á la de todos los demás cuadros de su mismo género que allí se veian.

El Sr. D. Cárlos de Haes presentó tres países; uno de ellos es conocido ya en España por haber figurado en nuestra última exposicion con el número 133,—que representa *un barranco, recuerdo de Elche*:—los otros dos, no conocidos más que de los amigos que frecuentan el estudio de nuestro primer paisista, son *una acequia en Elche* y una *vista de las cercanías de Illici*. Ambos países tienen todas las bellísimas condiciones de las obras del Sr. Haes, y han sido de los más admirados del público, por la belleza de sus tintas, por su hermoso y caliente color, que ha sorprendido muchísimo á los más afamados paisistas de nuestra antigua Flandes, por la poesía de los objetos que representan, y por la verdad, delicadeza, buen estilo y admirables lontananzas que en ambos cuadros tanto abundan.

Ignoramos cuál haya sido el resultado de la distribucion de los premios, y aun cuando es de esperar que nuestros compatriotas no sean olvidados en la adjudicacion de aquellos honores, podemos adelantar que ya ha recibido el Sr. Haes el premio que produce al artista honra y provecho, cual es haber vendido *todas* las obras que ha expuesto.

Reasumiendo ahora la impresion general, que hace la exposicion de Bruselas en los aficionados, dirémos que no es posible desconocer los adelantos del arte, y el laudable camino que se ha trazado. Se observa que ya no vive sólo de lo que fué, sino que partiendo de lo presente, sin olvidar por ésto lo que le ha precedido, ensaya nuevas sendas más en armonía con el espíritu de la sociedad actual. Aunque no puede menos de confesarse que nuestro siglo es esencialmente razonador y utilitario, no es menos cierto, sin embargo, que el arte es inseparable del hombre, y que, aún variando de formas y de expresion, en su esencia nunca perece, ni puede perecer. Se detiene á veces como dudoso del rumbo que ha de tomar, pero al fin emprende su vuelo por los inconmensurables espacios de la belleza, y produce tambien nuevas obras inmortales. ¡Ojalá que nuestros artistas españoles se penetren de esta verdad, y trabajen con ahinco en conquistar renombre nacional en el cosmopolitismo artístico de la época! ¡Ojalá que no sean tan ciegos admiradores de los extranjeros y que desconozcan el mérito eterno de la invencion y de la originalidad!

* * *

© Biblioteca Nacional de España

UN GRABADO EN COBRE DE RAFAEL,

DE LA

COLECCION DE LA REAL ACADEMIA DE ARTES DE DUSSELDORF

POR

EL CONSERVADOR DE ESTA COLECCION, ANDRÉS MULLER,

pintor de historia, y profesor con real nombramiento de la misma.

CON UN FACSÍMILE DEL GRABADO DE RAFAEL Y UNA FOTOGRAFÍA DEL DE MARCO ANTONIO [1].

Dusseldorf.—Librería de Julio Budeus 1860.

PRÓLOGO.

TAN raro ha de parecer que se cuente á RAFAEL en el número de los pintores-grabadores por el simple hallazgo de un grabado de su propia mano, y tan importante en la historia de las Artes, que es tambien natural que se promuevan algunas dudas, aunque no haya motivos fundados para asegurar que un artista tan universal no se haya ejercitado en este arte.

En el siguiente discurso expongo las razones en que me apoyo para creerlo, formuladas despues de investigaciones concienzudas, dirigidas á sostener esta tésis, y todas las cuestiones enlazadas con ella. Como además del discurso ofrezco al público inteligente en artes un facsímile del grabado de RAFAEL, y una fotografía del de Marco Antonio sobre el mismo asunto, ruego á los aficionados que aprovechen estos datos (en cuanto puede verificarse, valiéndose de copias) para formar con detenimiento su juicio.

Por excelente que sea la copia del grabado hecha por el célebre y popular Franz Keller, no es sin embargo imposible que, á pesar de su perfeccion, no haya sabido infundirle el aroma què se respira cuando se contempla el original. Si se mira en la inteligencia de que es su autor RAFAEL, se siente una impresion particular, una especie de veneracion que no inspiran nunca las imitaciones.

¡Ojalá que los artistas y aficionados á las artes se aprovechen de mis trabajos para examinar el original, que se halla en la coleccion á que aludimos!

ANDRÉS MULLER.

---

[1] Véase la nota que al final de esta traduccion insertamos.

© Biblioteca Nacional de España

FAC-SIMILE DE LA COPIA DE MARCO ANTONIO.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
Foto-lito-cincograf.ª
Desengaño 29.

© Biblioteca Nacional de España

FAC SIMILE DE UN GRABADO DE RAFAEL.

© Biblioteca Nacional de España

Sólo por tradicion se sabia hasta ahora que Rafael Sanzio habia ayudado á Marco Antonio en muchos grabados que trazó este bajo su direccion, y con arreglo á sus modelos, añadiéndose tambien que á veces habia corregido con su propia mano los contornos exteriores. Verdad es que se ha puesto en duda esta cooperacion de Rafael en las obras de su discípulo, no en una sola, sino en varias ocasiones, aunque sin datos que lo confirmen. Basta comparar entre sí los grabados de Marco Antonio, sobre todo los que se dicen hechos bajo la inspeccion de Rafael, para convencerse de la parte directa que este tuvo en algunos. Descúbrese en ellos un sentimiento delicado en los contornos, que no se encuentra en los demás de Marco Antonio, ni en los de su primera, ni en los de su última época, y de la cual carecen otros por completo. Esta razon, sin duda, ha impulsado á muchos á celebrar la influencia del maestro en *el juicio de Páris, el Infanticidio, el Quos ego, la Cena*, etc.

¿Quién ha mostrado, sin embargo, uno propio y exclusivo de Rafael Sanzio? Su participacion en muchos trabajos de Marco Antonio está, no obstante, fuera de duda, y de ella se debia deducir lógicamente su capacidad para manejar el buril [1].

---

[1] La observacion del Dr. G. R. Nagler (*Diccionario de los Artistas*, tomo 12, página 208) de que la opinion de los que cren que Rafael retocaba á menudo los contornos de los grabados de Marco Antonio, y que así se explican la seguridad y exactitud de su dibujo en ciertas obras, debe desecharse, por ser posterior á la época en que vivieron ambos: ya que ni Vasari ni ningun otro escritor contemporáneo habla de esto, se desvanece con poco trabajo. Dice así: « Poco le perjudica que Rafael haya sido su maestro, creyendo nosotros, al contrario, que la mano de Rafael no hubiese podido alcanzar la soltura y la firmeza que se nota en los dibujos de Marco Antonio.» Tal aserto tiene poca fuerza, si se advierte que esta misma firmeza y soltura de las líneas, por lo que hace á la belleza y correccion de los contornos, serian en todo caso debidas á la enseñanza de Rafael, no á Marco Antonio. El mismo Nagler conviene en la página 209 con mis ideas, cuando dice: « Sólo en los contornos son sus grabados inimitables (habla de Marco Antonio); y su incomparable belleza ha dado acaso orígen á que se crea, no sólo que Rafael los ha corregido en el papel, sino que ha manejado el buril en el cobre. Quizá contribuya á confirmarlo que en algunos grabados los contornos no son tan puros y tan bellos como desearian los críticos severos.»

© Biblioteca Nacional de España

Un suceso notable en la historia de las artes, despues de algunos siglos, ha sido, pues, el hallazgo de un grabado desconocido, y de reducidas dimensiones, que de tal modo descubre el estilo y la manera de Rafael, y es tan semejante por su sorprendente belleza á sus mejores y más perfectos dibujos de pluma, que nos autoriza á mirarlo como obra suya, no sólo en cuanto á su fondo ó pensamiento, sino en cuanto á su forma y ejecucion. Este hallazgo es tanto más importante, cuanto que no sirve, como el de un nuevo cuadro, dibujo ó escultura, para aumentar el número de las conocidas, sino para manifestar una nueva faz de su talento universal.

El interesante y bellísimo grabado, de que tratamos, desconocido hasta ahora por completo, y que admito como auténtico sin la menor duda, como obra de la propia mano de Rafael, existe entre los grabados en cobre de la Academia Real de Bellas Artes de Dusseldorf. Representa como puede verse en la adjunta lámina [a], á la Vírgen sentada en un trono de nubes, teniendo á su derecha, y apoyándose sobre ella, al niño Jesus. En las nubes se observan tres ángeles de media figura, asomando la cabeza del cuarto, entre las que sirven de asiento á la Vírgen. Segun el pié de Páris, que sirve de medida al caballero Adan de Bartech en su *Pintor grabador*, el grabado en cuestion, en su estado actual, mide 6,4 de alto, y 4,8 de ancho. Parece, sin embargo, que ha sido mucho mayor porque no se ve su natural orilla, observándose en cambio señales de haber sido cortado. A los ángeles faltan algunas partes, que se ven en el grabado de Marco Antonio, como sucede con el brazo del de la derecha que mira hácia arriba, y la mano y parte del brazo del de la izquierda, que señala á lo alto.

En el catálogo de los grabados en cobre de Marco Antonio y sus discípulos *(Peintre graveur*, t. 14, *sub* núm. 47), nos ofrece Bartsch la misma Vírgen grabada al revés, y añade: *Très belle estampe gravée por Marco Antonio, d'aprés Raphael sans marque*, 6,7 h. y 5,6 l. [b] Lo mismo hace J. D. Passavant, y dice: «Acaso sea el primer bosquejo de la Madonna de Foligno», lo cual es una presuncion más, que confirma con su peso mi opinion, y que ampliaré despues, al hablar del grabado de Marco Antonio, y de las muchas copias que se han sacado de él. Probaré, por tanto, especialmente, que el ejemplar que ofrezco, no sólo es de la mano de Rafael, sino que ha sido grabado por él mismo.

En el catálogo viejo de nuestra coleccion, se atribuia la estampa susodicha á Bautista Franco, despues á Marco Antonio (á lo cual acaso daria motivo el monograma ME. F.,

---

[a] El color oscuro del papel ha sido causa de que las pruebas de la fotografía del grabado no hayan salido tan buenas como seria de desear, y por esta razon fué menester grabarlo de nuevo. (Se refiere Muller á la lámina que en su Memoria publica. Véase la nota que va al final de esta traduccion).

[b] La fotografía del grabado de Marco Antonio, de Bartsch, ha sido hecha teniendo á la vista uno de los mejores ejemplares de la coleccion, que posee el Sr. A. d'Alferoff, en Aux la Chapelle, el cual se ha prestado con la mayor complacencia á que la saque J. Wothy, fotógrafo acreditado. (De esta fotografía está sacado el calco que publicamos).

© Biblioteca Nacional de España

hecho de mala manera con tinta) cuando me hice cargo de ella como conservador. Conociendo lo mucho que valia, presumí que podria ser obra de Rafael [1] por su semejanza con sus trabajos de pluma, que yo conocia perfectamente, y en atencion á que la circunstancia de estar en papel manchado y oscuro, me hacia sospechar que fuese algun trabajo suyo de pluma, no obstante parece hecho con más cuidado del que acostumbraba emplear en ellos [2]. Su belleza y el talento que revela, lo ponen muy por encima de

---

[1] La presuncion de que nuestra lámina provenia directamente de Rafael, aunque más fuerte para mí cada dia, no podia ser convertida por algun tiempo en realidad, ni fundarla en alguna prueba sólida, careciendo de medios para compararla con la de Marco Antonio. Lo único que pude averiguar fué que, en la rica coleccion de grabados de Marco Antonio que poseiamos, no habia uno solo que se le asemejase en la libertad y elegancia del estilo. Los más célebres y admirados de Marco Antonio, quedaban siempre á gran distancia de la pequeña Madona, tan tierna y tan sencilla, reconociéndose en aquellos al artista que imita, en este el que crea. En el catálogo de libros publicado por Artaria y C.ª en Viena á principios de 1858, encontré al fin el grabado que tanto buscaba (B. Nr. 47 de las obras de Marco Antonio en el t. 14) atribuido á Marco Antonio, que adquirí pronto, merced á la amabilidad de Julio Budeus. Comparando los dos entonces, ya no tuve la menor duda, y por tanto escribí al Sr. Rodulfo Weigel de Leipzig, á J. D. Passavant de Francfort sobre el Mein, al director L. Gruner de Dresde, y á otros muchos inteligentes acreditados, remitiendo tambien una sucinta relacion á los redactores del periódico artistico aleman, que se imprimió en el cuaderno de Agosto de 1858. Nadie habia presentido hasta entonces la existencia de este tesoro para las artes, y al parecer las respuestas dadas á mi descubrimiento encerraban no pocas dudas, que en cierto modo podian fundarse en la imposibilidad de encontrar en ninguna parte otro ejemplar de mi grabado. Sin embargo, á la conclusion del artículo que publiqué en el periódico mencionado, aludí á la posibilidad de encontrar otro ejemplar, y excité á que me lo participasen si lo hallaban, haciendo al mismo tiempo contínuas investigaciones en Lóndres, Paris, Viena, Dresde, Munich y Francfort sobre el Mein, aunque sin favorable resultado.

Leian mientras tanto el periódico diversos inteligentes en artes, conviniendo conmigo, y sorprendidos de la belleza del dibujo, y se desvanecian las dudas de los más escépticos en cuanto lo veian y comparaban. Debí por tanto admirarme, despues de escribir lo dicho, de que el Sr. Passavant se expresase de este modo en su última obra acerca de esta lámina (*Peintre graveur*) publicada en Leipzig por Rud. Weigel, presentándola como una copia de la estampa número 47 de Marco Antonio de la obra de Bartsch. El párrafo de Passavant á que me refiero, despues de enumerar los discípulos é imitadores de Marco Antonio, y de afirmar que al fin su arte se hizo mecánica y prosáica, dice así: «Nous devons cependant en excepter le graveur de quelques estampes d'une beauté si ravissante et avec un esprit si vif, que ces parties, du moins, surpassent de beaucoups tout ce que Marc Antoine a jamais gravé de plus fin. Ce sont les estampes suivantes: La Vierge assise sur des nues, dont Bartsch décrit sous le N. 47 la gravure de Marc Antoine et plusieurs copies, mais dont il ne connaissait pas celle en question qui se trouve dans la collection á Düsseldorf; puis la Vierge pleurant le Christ mort, dite la vierge au bras nu (Bartsch No 34), et la Philósophie (B. No 381). La beauté de ces gravures a fait naitre la supposition que Raphael lui même aurait pu en étre l'auteur. Ces observations n'ayant été faites que très-récemment et comme nous n'avons pas devant nous les trois estampes en question pour les comparer entr'elles et en faire un exámen scrupuleux, nous nous voyons obligé de suspendre notre jugement á cet sujet, mais pour y revenir plus tard.» Por lo menos se nota una contradiccion en lo que dice el Sr. Passavant en este párrafo, puesto que en su concepto es «d'une beauté surprenante», y pertenece á la clase de los que «surpassent, du moins, de beaucoups tout ce que Marc Antoine a jamais gravé de plus fin»; lo que basta sin duda para no confundirlo con las copias de Marco Antonio. La copia seria, pues, muy superior al original, y ningun grabador en cobre (ya que Marco Antonio era á todas luces el mejor de su tiempo) hubiese podido hacerlo con más perfeccion, enteramente en el estilo de Rafael.

[2] Muchos curiosos que han visto la estampa, han dado á entender que podrá haber sido hecha á pluma, pero lo

© Biblioteca Nacional de España

los de Marco Antonio, Bautista Franco, y todos, y da á entender claramente que es obra exclusiva de Rafael.

Es propio y característico de todos los grandes hombres, y especialmente de Rafael Sanzio, imprimir en sus creaciones el sello de su genio, que al momento reconocen los ojos ejercitados, á la manera de un celestial perfume que despiden sus más insignificantes obras, como *un algo* que sólo se puede comparar al exquisito aroma de una bella flor, que se siente entre todas, y de todas se distingue. Tan raras cualidades se notan á primera vista en el grabado á que nos referimos, y demuestran que no es imitacion suya, ya que cada una de sus líneas nos indican ser obra del mayor de los pintores, todas las cabezas llevan el sello de su divino genio, todas tienen un encanto indefinible, y en todas sus partes descuella la sencillez que le es propia, y que ningun otro maestro ha podido alcanzar.

Bastaban, pues, las raras cualidades indicadas, sin necesidad de otra prueba, para admitir que este grabado es de Rafael Sanzio, y así lo confesará todo hombre que lo conozca, conviniendo conmigo en que no puede ser una imitacion, sólo con tomarse el trabajo de examinarla atentamente, y compararla con los grabados de Marco Antonio.

Muchas razones hay, sin embargo, para considerar la presente como una produccion original, y aunque no existan pruebas matemáticas, son no obstante tan fundadas, que no se pueden refutar con esperanzas de triunfo.

Como introduccion, y antes de presentar el fruto de mis investigaciones y tratar de sus diversas partes, necesarias para desenvolver mi pensamiento, quiero hacer una advertencia que en gran manera corrobora mi opinion. Rafael Sanzio no sólo ha cultivado la pintura, sino otros ramos de las bellas artes: sábese por datos históricos que fué arquitecto, y con toda seguridad se le atribuyen obras de escultura [1]: tambien ha ejer-

---

contrario aparece cuando se la observa con un microscopio. El profesor Jos. Keller ha indicado tambien oportunamente, que la direccion de las líneas es de izquierda á derecha, y que si fuese un trabajo de pluma, era preciso que se hubiese hecho con la mano izquierda, puesto que al dibujarle, ó hubiera sido muy difícil hacerlo, ó acaso imposible en ciertos casos, tomando la mano esa direccion. Además en los dibujos de Rafael las líneas van siempre de derecha á izquierda.

[1] La credencial de Leon X, nombrando á Rafael primer arquitecto y director de las obras de San Pedro, lleva la fecha de 1.° de Agosto de 1514, y se halla impresa en Leon, en 1538, con el título de *Petri Bembi epistolarum Leonis decimi Pont. Max. nomine scripturarum, libri XVI.* Passavant la traduce en el t. 1.° p. 239 de la *Vida de Rafael*, comenzando así: «A Rafael de Urbino: que además del arte de la pintura, en el cual excedeś, segun la opinion de todos, te distingues tambien en la arquitectura, como lo prueba la opinion que de tí formó en vida Bramante, y su cuidado al morir, de que se te confiase la direccion de la iglesia del Príncipe de los Apóstoles, que él habia comenzado en Roma, etc.»

Los párrafos de la obra de Passavant, en que habla de los ensayos de Rafael en la escultura, se encuentran en la vida de este artista, t 1.°, ps. 249 y 250, y dicen así: «De las estátuas de los profetas (en la capilla Chigi, en Santa María del Popolo en Roma) sólo acabó Rafael el Jonás, dejando sin tocar la de Elías, en el taller de Loren-

© Biblioteca Nacional de España

citado en otras artes su talento, y en poesía son bien conocidos tres sonetos suyos [1].

El maestro de Urbino, que así descolló en todos los ramos de las artes, podia muy bien haber hecho sus pruebas en el grabado en cobre. Faltariale una rama del rico laurel, que lo corona, si no hubiese desplegado los recursos de su genio universal en este arte, haciendo algunos ensayos. Si nuestro grabado es la primera, y acaso la única tentativa de esta especie, hecha por Rafael [2], no nos sorprenderia la gran seguridad de ejecucion que descubre en el manejo del buril y de la punta seca, la cual sólo hubiera conseguido otro grande artista con el contínuo ejercicio de su arte, hasta abrir á su genio facil y pronta carrera. Esto implica la pregunta de si Rafael era extraño en efecto al grabado en cobre, y poco versado en el tecnicismo de su dulce arte.

---

zetto, etc.» Más léjos se expresa así: «No ha faltado quien pregunte con frecuencia, si Rafael dirigió al florentino Lorenzetto en las dos estátuas de mármol, ó si las hizo por sí mismo, para encargarse tambien en la escultura como Leonardo de Vinci, y Miguel Angel. Zweierles se inclina á la última opinion, teniendo en cuenta la singular belleza de la estátua de Jonás, que no sólo en su conjunto, sino tambien en cada una de sus partes, excita tal admiracion, que no la sentimos igual respecto de ninguna otra estátua en mármol de su tiempo: de todas maneras es muy superior á cuanto podia hacer Lorenzetto. Lo que distingue particularmente á esta obra de arte, es la belleza de las líneas que indican el movimiento, la verdad y elegancia de sus juveniles formas, y su acabada perfeccion, cualidades que sólo se hallan reunidas en los grandes maestros. Unica en su género, de aquel tiempo, ostenta frescura juvenil y redondez de formas, sin el amaneramiento de la escuela de Miguel Angel; y bien puede decirse que entre todas las obras de los modernos no se encuentra una fisonomía de jóven más bella que la del Jonás de Rafael. Menos notable por su carácter y por la perfeccion de sus detalles es la estátua de Elías, si bien no niega la mano del gran artista. Esto mismo prueba que Rafael acabó el Jonás, y que Lorenzetto, despues de la muerte del maestro, no pudo hacer lo propio con la de Elías. El talento inferior de Lorenzetto se manifiesta de un modo más chocante en *la Madonna del Sasso*, que hizo en el panteon para el sepulcro de Rafael, lo cual confirma mi opinion de que el Jonás fué hecho y acabado por el mismo Rafael.»

La excelencia de la estátua de Jonás, tal como la preconiza la descripcion de Passavant, va de par con nuestro pequeño grabado, que posee todas las propiedades que distinguen á aquella de todas las demás obras de su tiempo. Como otra prueba de la opinion de Passavant, de que Rafael se ensayó tambien en la estatuaria, cita este señor una carta, dirigida por el conde de Castiglione en 8 de Mayo de 1525, á su apoderado en Roma Andrés Piperario (*Lettere pitt.* véase p. 245, núm. 1.°) Dice así: «Deseo tambien saber, si Julio Romano posee todavía el muchachuelo de mármol, de Rafael, y cuánto quiere por ella.»

[1] Passavant en la *Vida de Rafael*, (t. 1.° ps. 523 y 525) copia los tres sonetos, compuestos al dibujar las figuras de su gran cuadro de *la Teologia*, pertenecientes hoy á la coleccion del M. B., que se encuentran en Lóndres en la testamentaría de Lawrence. El primero comienza: *Un pensier dolce e rimembrare e godo*, etc. El segundo: *Como non pode dir d' arcana dei*, et. El tercero: *Amor tu men vercati con doi lumi*, etc.

[2] Observando los dos grabados de *la Vierge au bras nu* (B. núm. 34) y *la Filosofia*, á los cuales se refiere en particular J. D. Passavant en su *Peintre graveur* (véase el párrafo mencionado en la nota 2), supuesta la cooperacion de Rafael en algunas partes aisladas, mientras ayudó á Marco Antonio en sus mejores trabajos, se confirmaria más claramente lo expuesto. Por desgracia no he visto estas dos láminas, y por tanto no puedo decir con seguridad si convienen ó se separan de nuestro grabado: esto, en todo caso, corroboraria la presuncion de que son en efecto de Rafael las partes que más descuellan de aquellos, lo cual no obsta á que el nuestro lo consideremos suyo, puesto que tenemos para comprobarlo la copia de Marco Antonio.

© Biblioteca Nacional de España

Atribúyense [1] á Pedro Perugino, maestro de Rafael, algunos grabados que llevan el monograma P P (B. T. 13, p. 354,) así como á Francisco Francia, muy amigo de Rafael, acaso de la época de su residencia en Bolonia (que podria fijarse en el año 1505, ó principios del 1506) en donde aprendió sin duda el arte de nielar, que tantos puntos de contacto tiene con el grabado, y en donde acaso conoció primero á Marco Antonio. En las tres ocasiones en que estuvo en Florencia, hubo de tratar á alguno de los artistas que vivieron en ella, consagrados al arte de nielar; conoció despues á Mantegna, que tan alto rayó en el grabado, hasta el punto de ser imitado por él [2]. Dolles cuenta tambien [3] que Rafael habia reunido en su taller numerosos grabados alemanes, y que los alababa mucho, aun antes de recibir los que más tarde le remitió Alberto Durero, segun dice Vasari.

Despues de esto ¿no es natural que un artista tan grande y tan creador como era el de Urbino, no sintiese algun estímulo para dar á conocer sus obras por el grabado en cobre, y verlas reproducidas? Bastaba cualquier causa para que convirtiese en realidad tal deseo, y lo pusiese en ejecucion. Sin duda dió motivo á esto el hecho referido por Vasari en su *Vida de Rafael*, que yo contaré más adelante.

Por su enlace con esto (y antes de hacerme cargo del grabado en cuestion, comparándolo con el de Rafael, y de descender al exámen de ciertos puntos especiales, en relacion con la obra) quiero detenerme en la narracion de Vasari, en cuanto se refiere á mi propósito, y para proceder con método.

Si deseamos conocer la vida y las obras de los artistas italianos más famosos, desde Cimabue hasta el año de 1567, tenemos que consultar el libro del mencionado autor

---

[1] El célebre y conocido aficionado Ernesto Harzen, de Hamburgo, ha probado con claridad en el periódico artístico aleman del año de 1853, cuaderno 4.°, y en un artículo notable por su solidez, que se encuentra en los números 23, 24 y 28, á qué maestro debe atribuirse el monograma PP, considerado hasta aquí, como peculiar de los grabados en cobre de Pietro Perugino. ¿No importaria averiguar si estos grabados son ó no de P. Perugino? Por lo menos hasta ahora se habia creido que este maestro, se habia ensayado en grabar en cobre, y si esta presuncion nada tenia de extraña, tratándose del Perugino, mucho menos lo seria respecto de su aventajadísimo é incomparable discípulo Rafael de Urbino.

[2] En el cuaderno de bosquejos, de que se sirvió Rafael desde el año de 1500 hasta el 1506, se encuentran dos dibujos á pluma, semejantes al del grabado en cobre de Mantegna, del *entierro del Señor*. Passavant los copia en la *Vida de Rafael*, t. 2.°, p. 475, en los números 82 y 83, y dice: «82. Fragmento de un entierro del Señor.» Se ve en él una de las Marías con la Magdalena junto al cadáver de Jesucristo, llevado por dos hombres, del último de los cuales sólo se ve una parte del lado izquierdo. Segun un grabado de Mantegna dibujado á pluma, Cel. Est. 21. 83. El hombre que tiene el cadáver, á la derecha del grabado susodicho de Mantegna. Bartscha, t. 3.°, p. 229, número 3, fólio 82 vuelto. Cel. Est. 22.

[3] Passavant (*Vida de Rafael*, t. 1.°, p. 222). El párrafo dice: «Ya antes habia reunido Rafael en sus talleres muchos grabados de maestros alemanes, y los alababa mucho, segun nos dice Dolce *.

* Ludovico Dolce, diálogo Della pittura, llamada Aretiva Pietro Aretino: por haberle dado los materiales para componerlo. Venezia 1557. 8, p. 24.

© Biblioteca Nacional de España

Giorgio Vasari. Naturalmente era para mí la primera fuente, en donde esperaba encontrar pruebas históricas de mi aserto, el apéndice de Ofley á la obra de Nagler [1] en la edicion de 1550, en la cual hay un párrafo muy importante, que falta en las ediciones posteriores.

El autor se expresa en estos términos : « Despues que la fama de Rafael habia penetrado en Flándes y en Francia, le envió de Alemania Alberto Durero, pintor admirable que hacia excelentes grabados en cobre, y como homenaje de su estimacion, su propio retrato á la aguada en una finísima pieza de lino, etc.» Pero sin duda le hubo de remitir tambien grabados, como se desprende necesariamente de las siguientes palabras, con que prosigue el mismo Vasari. «Habiendo visto Rafael la obra de Alberto Durero en sus grabados, quiso tambien probar lo que podria hacer en este género, persuadiendo á Marco Antonio de Bolonia que hiciese diversos ensayos en este arte; y como saliesen bien, le hizo grabar sus primeras composiciones, como *la Degollacion de los inocentes*, *la cena*, etc. [2].

De aquí se deduce, que la remision del retrato y de los grabados de Alberto Durero, se verificó antes de la venida á Roma de Marco Antonio, ó por lo menos en la misma época. Segun todas las probabilidades, Marco Antonio llegó á Roma en 1510, como aparece de varios indicios, y resulta de la opinion unánime de distintos escritores [3]. De todas maneras, la narracion de Vasari, como hecha viviendo Rafael, es la primera y más fidedigna, y contraria á la de Marco Antonio, escrita muchos años despues, con arreglo á la cual Rafael fué el que remitió primero los grabados de Marco Antonio á Alberto Durero, recibiendo en cambio los suyos, y su retrato más tarde, aunque lo afirmase Vasari, para realzar el mérito de su paisano, tan célebre en Italia por sus grabados [4]. La misma ra-

---

[1] El doctor G. K. Nagler en su *Diccionario artístico*, t. 12, p. 207.

[2] La traduccion que yo ofrezco aquí es la alemana de Vasari, de Luis Schorn y Ernesto Forster; el texto dice así: «Havendo dunque veduto Rafaele l' andare nelle stampe d' Alberto Durero, volonteroso ancor' egli dimostrare quel che in tal arte poteva, fece studiare Marc Antonio Bolognese in questa prattica infinitamente, in quale riusci tanto eccellente che gli fece stampare la prime cose sue, la carta digl' innocenti, il cenacolo, etc. No hay duda, pues, que en el texto original las palabras son aún más expresivas que en la traduccion, y que especialmente *volonteroso* ha debido traducirse por *deseoso*.

[3] Vasari de Schorn y Forster, 3.°, parte primera, p. 221, en la nota 94. «Marco Antonio vino probablemente á Roma en 1510, ocupándose entonces en copiar grabados de Alberto Durero, etc.» Passavant en el t. 1.°, p. 223. «Como entonces llegara á Roma el grabador Marco Antonio Raimondi, hácia el año 1510, de la escuela de Francisco Francia, etc.» Nagler en el t. 12 p. 207: «Marco Antonio acabó quizá en Venecia su copia de la vida de la Virgen, siendo probable que casi todas las demás copias de Durero las hiciese en Roma, á donde este artista llegó hácia el año 1510, etc.,» y así otros muchos autores.

[4] El párrafo á que me refiero de la vida de Marco Antonio Raimondi, despues de enumerar los diversos grabados, que sacó de dibujos de Rafael, y de los cuales remitió algunos el mismo Rafael á Flándes á Alberto Durero, dice así en el texto: «Delle quali carte mandò alcunè Rafaelle in Flandra ad Alberto Durero il quale lodo molto Marc Antonio, etc. all' incontro mandò á Rafaelle oltre mobt' altre carte, il suo retratto, che fu tenuto bello affatto etc.»

© Biblioteca Nacional de España

zon hizo sin duda, que dicho pasaje apareciese en la *Vida de Rafael* publicada en 1550, y no en las posteriores.

Atendiendo, pues, á la actividad de un maestro como Rafael, á su natural deseo de propagar por ese medio sus obras, lo cual le ocupaba hacia tiempo, y no siendo extraño al tecnicismo del grabado, parece natural que bastase un impulso externo para determinarlo á ello, y que este vino del regalo de Alberto Durero. Consistió este en un retrato y en grabados originales, no en imitaciones propias. Si Rafael, como dice Vasari, tenia tantos deseos de probar sus fuerzas en este género, y si indica tambien que queria divulgar sus composiciones por sí mismo, no por agenas manos, tales asertos concuerdan con mi opinion de que un artista tan creador grabó en cobre por sí, haciendo los grabados originales, más bien que someterse á lo que otros hicieran.

Conforme, pues, á esta deduccion, el que presentamos debió ser el resultado de los ensayos de Rafael en dicho género; no es tan acabado como los de Durero y probablemente el único suyo, puesto que para alcanzar esa perfeccion debió hacer muchos más ensayos en la época más ocupada de su vida [1]. Conocida su modestia, es claro que no se daria gran prisa á publicarlo. Confirma aún más mi suposicion que el asunto es una Madona, y que entre los grabados de Durero habia tambien algunas.

Aunque haya hecho mucho Alberto Durero, no puede negarse que el maestro de Urbino es mucho más rico en composiciones de este género que forman con razon lo más perfecto y lo más notable de sus obras. Una de las más bellas es la Madona de Fuligno. Es verosímil que ya en el año de 1510 tenia propósito de pintarla, como lo hizo en el de 1511 [2]; pero si la composicion de nuestro grabado, como admite Passavant, y yo he mencionado antes, es el primer bosquejo de la Madona de Fuligno (puesto que aunque la imágen sea diversa, en su conjunto muestra gran semejanza con ella) su trazado debió hacerse sin duda en la misma época en que llegaron los regalos de Alberto Durero, y fuéron utilizados por Rafael, para trasladarlos al cobre con el buril [3].

Por si Marco Antonio estaba ya en Roma, cuando llegaron los regalos de Alberto Du-

---

[1] Consultad sobre esto á Passavant, t 1.°, p. 133, cap. 3.° de la *vida de Rafael*, bajo Julio II, desde 1508 á 1513, y en el t. 2.° la enumeracion de los cuadros de Rafael al fresco y al óleo de esta época. Faltan más de cincuenta cuadros desde 1508 á 1513, en cuya época debió hacer además gran número de dibujos y otras obras menos importantes.

[2] Passavant, *vida de Rafael*, t. 1.°, p. 177. «Un retablo mayor pintó Rafael hácia el año 1511 para Segismundo Conti de Vuligno, secretario del Papa», etc., y en el t. 2.°, p. 135. «La imágen (la Madona de Fuligno) se pintó para el secretario del Papa, Segismundo Conti, probablemente como un exvoto, hácia el año 1511, puesto que él murió en Febrero del siguiente.»

[3] Se podria ir aún más léjos y suponer, que este dibujo era sólo un bosquejo ligero, que le sirvió para calcar, y que tratado con poco miramiento al hacer el grabado, se ha desfigurado por completo. En ninguna otra parte se ha encontrado la menor traza de un dibujo que correspondiese á la composicion del grabado.

© Biblioteca Nacional de España

rero, segun se deduce de la narracion de Vasari, resulta de lo expuesto, como antes he dicho, y con más razon aún, que Rafael habia hecho ya sus ensayos de grabador en cobre, antes de servirse de ningun otro artista, y con el propósito de reproducir sus obras; lo cual es tanto más probable, cuanto que los trabajos de Marco Antonio, conocidos entonces en Roma, cuya mayor parte poseemos, debieron parecer á Rafael al compararlos con los de Alberto Durero, endebles y poco satisfactorios. Pero si la multitud de ocupaciones de Rafael, en las cuales tenia que emplear toda su actividad y todo su tiempo, le impedian consagrarse á esos ensayos, es verosímil pusiese sus miras en Marco Antonio, cuya venida tanto agradeció, y á quien encargó segun Vasari tantas pruebas de este género.

De esto se deduce que no le satisfacieron los trabajos de este. Las copias hechas por el grabador de Bolonia de los grabados de Alberto Durero, no deben por tanto mirarse sino como tentativas realizadas bajo la inspeccion de Rafael, para perfeccionarse en el dibujo y el tecnicismo del grabado, antes de confiar definitivamente al cobre sus composiciones.

En efecto, los hombres imparciales deben confesar, que los mejores trabajos de Marco Antonio son inferiores á los del artístico y espiritual maestro aleman, y que la inexplicable belleza de las composiciones rafaelescas, que él tuvo la dicha de grabar, contribuyeron mucho á darle fama superior á sus méritos. Pero Rafael, que apreciaba en lo que valian las obras del maestro aleman, reconocia aún mejor que nosotros los defectos del grabador italiano, aconsejándole que ejercitase su buril continuamente, imitando á Alberto Durero.

Con arreglo, pues, á estas razones que acabo de exponer, concretas y deducidas de la historia, no explanadas por ella, creo haber demostrado que, Marco Antonio debe haber copiado en Roma el estilo del maestro de Nuremberg, y mientras presento otras pruebas, haré algunas comparaciones que corroborarán con más fuerza mi aserto.

No puede desconocerse en el pequeño grabado de nuestra coleccion, que yo miro como el ensayo hecho en cobre por Rafael, [1] el deseo de apropiarse la manera de Durero, no imitándola servilmente, sino con libertad, y acomodándola á su estilo y á su gusto. Este esfuerzo en apropiarse el estilo de otro maestro, no es el solo que se encuentra en

---

[1] Compárese para probar lo dicho los grabados de Marco Antonio con los dibujos de Rafael, que les han servido de modelo, y en particular las estampas, que se consideran como mejores: v. g., *La Cena* (B. núm. 26) *Cupido*, *Las Tres Gracias*, *Los Arabescos del palacio Chigi* (B. núm. 344), cuyos excelentes dibujos, de los cuales sacaron los grabados, se encuentran en la coleccion del castillo de Windsor. Hace poco que estos dibujos se han divulgado por medio de excelentes fotografías. (S. A. R. el príncipe Alberto ha contraido el incomparable mérito de favorecer la publicacion de estas fotografías, y de popularizarlas de la manera más generosa). Nadie podrá negar que en el grabado de Marco Antonio se observan muchos defectos y á veces torpezas incalificables en ciertos lugares, cuando se comparan con las obras originales.

© Biblioteca Nacional de España

su vida y en su desarrollo artístico. Rafael Sanzio se apropió muchas veces el bien de otros cuando lo estimaba tal y cuando lo encontraba arreglado á sus ideas artísticas, como lo sabemos por muchos ejemplos [1]; ¿por qué, pues, no se apropiaria la manera de grabar del gran maestro Alberto Durero, tomándolo por tipo, en gracia de su habilidad técnica tan incomparable como elegante? Principalmente, podria yo aludir á la *Sagrada Familia de la Mariposa* (B. T. 7, núm. 44 de los grabados de Alberto Durero), como el modelo del artista aleman más semejante á nuestro grabado. De las Madonas de Alberto Durero, es sin disputa la más bella *la de la Mariposa*, aun entre las más libres pintadas al óleo [2]. Así es que, debieron agradar más que ninguna otra á Rafael, impulsándolo á tomarla por modelo.

---

[1] Passavant, *Vida de Rafael*, t. 1.°, p. 85. La cita de Vasari es la siguiente: «Cuando Rafael vió las obras de Leonardo de Vinci..... sintió gran sorpresa y admiracion; en una palabra, le agradó el estilo de Leonardo más que todo lo que habia visto, y se consagró á estudiarlo, abandonando poco á poco, aunque con mucho trabajo, la manera de Pietro Perugino, intentando en cuanto podia semejarse á Leonardo.» En el mismo lugar, p. 124: «Rafael, que, en la escuela de P. Perugino, habia adquirido notables conocimientos en perspectiva, los comunicó á Fray Bartolomeo, recibiendo en cambio de este instrucciones para la disposicion más grandiosa de los vestidos, para manejar el colorido con más soltura, y perfeccionarse más en la carnacion. El jóven artista de Urbino, capaz como pocos de apropiarse lo bueno en donde quiera que lo encontraba, sintió tal entusiasmo por las obras de su nuevo amigo, se identificó tanto con su estilo y manera, que á primera vista se tomaria por una obra del fraile el cuadro que él compuso en aquella época para el altar de la Sacra Familia en la iglesia del Espíritu Santo de Florencia.

[2] La pregunta que podia hacerse, de si esta Sacra Familia de la Mariposa, conocida en efecto de Rafael, se encontraba entre los grabados que le envió Alberto Durero de Nuremberg en el año de 1510, se halla contestada en el tomo 2.°, parte 2.ª, p. 927 de la obra de Hller, al hacer el catálogo de las obras de Alberto Durero, y al recorrer la cronología de las mismas; debiendo entonces suponerse tambien que el excelente grabado del maestro aleman pertenece á la primera época, y al año 90 del siglo xv, dado el caso de que aquel grabado se encontrase entre los regalos hechos por Durero al maestro de Urbino, lo cual es poco probable. Hay otra prueba aún más evidente de que Rafael conoció en efecto este grabado. Segun Nagler (*Diccionario artístico*, t. 12, p. 209), la primera estampa que grabó Marco Antonio en Roma con arreglo á los dibujos de Rafael, fué la de Lucrecia y despues la de Dido (B. núm. 187), tan rara como bella. En este grabado, y en el fondo de la izquierda, se nota un grupo de árboles, tan semejante al del mismo lado de la Sacra Familia de la Mariposa en el conjunto y en los detalles, que se le considera como un plagio del grabado de Durero, con tanta mayor razon cuanto que todo el paisaje tiene carácter aleman. Sábese por otra parte que el grabado de Dido se hizo en presencia de Rafael y bajo su direccion, de donde debe concluirse que dió á Marco Antonio el de Alberto Durero. Confirma esta opinion que el grabado de Marco Antonio ha sido copiado al revés (B. t. 14, núm. 640), autorizándonos esto para pensar que la copia debe considerarse como un ensayo de los hechos en Roma por el grabador de Bolonia á excitacion de Rafael, antes de conocer el dibujo de su maestro, hecho en Florencia con arreglo al carton de Miguel Angel, y conocido con el nombre de *Los Trepadores* (grabado por Marco Antonio que lleva la fecha de 1510, segun el *Diccionario artístico de Nagler*, t. 12, p. 207), lo que da á entender que grababa ya sus propias composiciones. Además de esta Sacra Familia de la Mariposa, ha copiado Marco Antonio los siguientes grabados de Alberto Durero, que yo miro como ensayos.

Los tres labradores (B. núm. 86 de Durero, 648 de Marco Antonio), segun todas las presunciones uno de sus más débiles ensayos; *La señora á caballo* (B. A. D. núm. 82, 649 de Marco Antonio); además *La declaracion amoro-*

© Biblioteca Nacional de España

En lo que más se parece ese pequeño grabado á la imágen de Durero, es en el tono y la composicion, en lo cual se ve claramente que en ella procuró producir igual efecto que el que produce la *Sagrada Familia de la Mariposa*. Comparándolas entre sí, se halla en las nubes que rodean á la Vírgen y á los ángeles, gran semejanza con las de la parte superior de *Nuestro Señor* de Durero; las nubecillas más lejanas que voltigean en el espacio junto á la Vírgen en el grabado de Rafael, son casi idénticas á los celajes del otro; las cabezas y manos, así como la carnacion, presentan los sencillos rasgos de Durero, y por último, las rayas cruzadas de las sombras del ropaje, se hallan tambien en la obra de Rafael. En una palabra, se observa en todas sus partes que ha seguido é imitado á Durero, aunque nunca servilmente.

La comparacion entre los grabados de Rafael y de Alberto Durero, trae consigo, naturalmente, la de aquel con la imitacion de Marco Antonio.

Lo primero que choca al curioso al cotejarlos, es que la de Rafael, por la calma que revela, así como por el claro oscuro y la composicion, hace el efecto de un cuadro, y que el de Marco Antonio, oscuro y negruzco, carece de esa unidad, y es duro y demasiado negro. La mala inteligencia de Marco Antonio en la relacion de las masas entre sí, va tan iéjos, que en un lugar coloca una nube en el éter, cuando Rafael, pensando más

---

sa (B. A. D. núm. 93, 650 de Marco Antonio); *El sueño* (B. A. D. núm. 76, 651 de Marco Antonio), si bien hay motivos para dudar que Marco Antonio sea el autor de la copia, y *El señor y la señora* (B. A. D. núm. 94, 652 de Marco Antonio.)

La opinion de algunos aficionados modernos á investigaciones artísticas (Véase el artículo de Nagler en su obra titulada *Los Monogramistas*, p. 157, núm. 350) con arreglo á la cual la Sacra Familia de la Mariposa no debe mirarse como obra de Alberto Durero, pierde su fuerza cuando se consideran las razones indicadas. La del Señor de Quandt, que niega pertenecer á Durero las estampas que llevan el monograma Ad, se desvanece por sí misma, puesto que de otra manera no se encontraria sin duda ningun desarrollo en las obras del mismo: aún menos ni sostenible es la que piensa que la lámina en cuestion es una imitacion posterior de un artista afrancesado. Ahora no es fácil resolver si el grabado del maestro con la A grande adornada (que Hller tiene por una imitacion de la estampa de Durero), es una copia de la Sacra Familia de la Mariposa de Durero, ó si ha servido á este como modelo para hacer la suya, no conociendo aquel grabado; en todo caso, las dos copias de Israel, de Meckenen y de Marco Antonio, han sido hechas por la razon contraria, teniendo á la vista el grabado de Alberto Durero.

Tampoco puedo conformarme con el juicio del Sr. Dr. Gk. Nagler, segun el cual en la cabeza del San José encuentra algun defecto en que no acostumbraba incurrir Durero, ni tampoco con su opinion de que sus numerosos pliegues no se parecen á los de otros grabados del maestro. No se puede negar que en *la Sacra Familia de la Mariposa* se echa de menos la brillante habilidad técnica de este distinguido grabador, cual aparece en sus obras posteriores, dominando en ella en general un estilo más libre y pintoresco, que sin embargo en nada daña á la claridad; de lo cual, en todo caso, se debia deducir, como he indicado más arriba, que perteneceria más bien á Rafael Sanzio, puesto que se ajusta mejor á su fin ese estilo más libre y pintoresco, que la habilidad técnica del perfecto grabador. Confírmame más en mi opinion, que todos los grabados que copió Marco Antonio de Durero, y que citamos más arriba (excepto *el Sueño*, dudoso), pertenecen á sus obras más libres y pintorescas, y que no se encuentra en ninguna otra de las suyas el tecnicismo brillante del grabador aleman bajo un aspecto tan seductor.

© Biblioteca Nacional de España

sábiamente deja libre el total efecto, y la oposicion de claros y sombras sin adicion alguna. Si se comparan las cabezas, las de Rafael son mucho más ligeras y libres, dibujadas con más finura, y tan bellas en su expresion como en su vida, mientras que las de Marco Antonio son estúpidas y mal dibujadas, sin vida ni expresion, por más que en las líneas se note su esfuerzo en imitar el modelo. En la de la Vírgen de Marco Antonio y en su nimbo ovalado, como el de Rafael, se observa además cierto resplandor radiante hecho con líneas oscuras, que sientan mal á la cabeza. Los piés y manos del dibujo original, son finos y graciosos; los de Marco Antonio más señalados, menos bellos y elegantes. La parte, sin embargo, en que aparece más caracterizada la diferencia, y en la que se reconoce sin trabajo que el grabado de Marco Antonio es una copia del que ofrecemos, es el vestido con la pierna extendida hácia adelante desde las rodillas hasta los piés, puesto que aun cuando convengan las líneas de ambos en direccion y tamaño, y aun en una parte de las nubes, en que Marco Antonio ha sido fiel á su modelo [1] (ved el facsímile), sin embargo, la posicion de dichas líneas se separa enteramente de las reglas del grabado, segun me han dicho muchos inteligentes. Por lo demás, y en cuanto toca á la ejecucion, en nada diferencia el grabado de Marco Antonio del de Rafael. Comparando los dos, se convencerán los que lo hagan de la verdad de mis asertos, y de que el grabado de Marco Antonio no se hizo tomando por modelo un dibujo de Rafael, sino directamente despues de hecho aquel, ó más bien dicho, que es una fiel limitacion del mismo. El tamaño del de Marco Antonio, conviene exactamente con el de Rafael en todas sus partes, sin más diferencia, que Marco Antonio, en las formas, es algo más pesado y menos gracioso, como en las manos, piés, etc.; en una palabra, que ha manejado el buril sobre la plancha, de suerte que su Madona pueda imprimirse al contrario. En todo caso, este dibujo ha sido copiado del otro, y nadie se atreverá á sostener que, siendo el grabado que ofrecemos muy superior á los de Marco Antonio, sea una copia del suyo, ya que esta es un trabajo ingenioso y de mérito, y el original muy inferior, mecánico en ciertas partes y no bien entendido.

Pero si Marco Antonio era en su tiempo el mejor grabador de Italia, y si hizo la obra á que aludimos sacándola del modelo que ponemos, ¿quién, sino Rafael, podia haberlo creado, debiendo haber existido antes que el de Marco Antonio y no pudiendo admitirse que lo copiara Rafael? Ninguno de los discípulos de Rafael que conocemos, hubiese sido capaz de hacerlo, y por otra parte, está enteramente conforme con la manera y estilo del gran maestro. Si se supone, sin embargo, que ha podido existir algun otro discípulo de Rafael distinguido por su talento y capaz de hacer este trabajo, ¿no se hubiera servido mejor su maestro de él que de Marco Antonio para grabar sus dibujos en

[1] En el facsímile que ofrecemos, no se puede hacer esta comparacion, porque la fotografía se ha extendido algo, no así el grabado de Rafael que, copiado exactamente del original, ha disminuido en tamaño por las arrugas del papel y la humedad de la prensa.

© Biblioteca Nacional de España

cobre? ¿Hemos de creer que ni Vasari, ni ningun otro autor nos habrian hablado de este célebre discípulo, tan superior á los demás de Rafael aunque hubiera muerto jóven? ¿En dónde encontramos tampoco obras dignas de este pretendido discípulo que en su vida no debió hacer este solo trabajo, puesto que antes hubo de ejercitarse mucho en tales obras para crear aquella? Se deduce, pues, de lo expuesto, que todas estas hipótesis, contrarias á la mia, son insostenibles, refiriéndome yo á lo que naturalmente se desprende de los datos existentes; al contrario, seria menester poner en tortura el entendimiento para rechazarla, y al cabo se obtendrian resultados menos probables.

Nuestro pequeño grabado, tan admirablemente bello, tan lleno de la maestría sin par de su autor, debe considerarse como obra del gran Rafael y como una nueva prueba de su talento universal. Tampoco puede suponerse, como se me ha indicado, que el Parmesano (Fr. Mazzuoli), Carlo Maratti ó Bautista Franco son los autores de este grabado, no obstante la consideracion que me merece el dictámen de esas personas, puesto que sólo se fundan en una presuncion remota, y que por otra parte, todos sus trabajos se diferencian mucho del grabado á que aludimos. De los dos monogramas que en él aparecen, escritos con tinta, y de antigua traza, se colige que, desde tiempos atrás, se desconocia el valor de esta obra; uno de ellos, R. S. i, significa *Rafael Santi invenit*, mientras que el otro NE. F, me parece una mala imitacion del de Marco Antonio, hecha por alguno que lo miró como obra de arte [1].

Las muchas copias que se han hecho de ella, manifiestan que se apreció desde el principio el mérito de su composicion, pero no puedo asegurar si todas se han hecho por la de Marco Antonio, porque sólo conozco una. El caballero A. de Bartsch habla de él en su *Peintre graveur* (t. 14 en la n. 47 de las obras de Marco Antonio), cuya descripcion, con arreglo á sus indicaciones, es la siguiente:

A. Copia en posicion contraria hecha por un anónimo. En el lado derecho y en su parte inferior, se lee: Raph. Urbi. Largo 6" 7"'. Ancho 5" 6"'. El tamaño es el mismo que el de Marco Antonio.

B. Otra copia igual grabada por un anónimo que ofrece en la parte inferior un castillo, sólidamente construido sobre una roca, y cercado de un vasto foco [2]. Largo 10" 2"', ancho 6".

---

[1] En el original que existe en el Museo Real no se ve monograma alguno. (N. de la R.)

[2] Todas las copias, excepto la de Bastich, que va señalada con las letras B. C., convienen en el tamaño con el grabado de Marco Antonio, y podrian muy bien ser copias de él, no así la señalada con la letra B., que se diferencia en el tamaño y en su especial originalidad; acaso esta copia seria imitacion del grabado, que poseemos en nuestra coleccion, lo que desgraciadamente yo no puedo averiguar, puesto que la única que conozco se halla en Viena, y, segun la descripcion de Artaria, es muy inferior en belleza al grabado de Marco Antonio. Si la estampilla fuese una copia del grabado de Rafael, no tendria inconveniente en admitir que el castillo sobre la roca ha estado tambien en nuestra lámina, quitándose despues de la parte inferior. Las pocas líneas de la montaña, que se encuentra aun en nuestra lámina, convienen con la del grabado de Marco Antonio.

© Biblioteca Nacional de España

C. Otra copia igual hecha por un anónimo poco diestro. Está encerrada en un óvalo. Largo 6", ancho 4" 7"'.

D. Otra copia grabada por Eneas Vico. (Hallase descrita en el t. 15, p. 283, n. 4 de las obras de Eneas Vico, con esta inscripcion: «La Vírgen sentada en un trono de nubes con el niño Jesus en pié, agarrado á ella con las dos manos.») Hecha, imitando la obra de Marco Antonio. A la derecha, y en la parte inferior, hay una mesa con las letras E. V. y el año 1542. Largo 6" 6"', ancho 5" 6"'. Las últimas pruebas llevan la marca Ant. Sal. exc. escrita bajo la forma de Eneas Vico.

J. D. Passavant (*Vida de Rafael*, t. II, p. 636). Habla de otra copia que lleva el signo R., tambien en posicion contraria.

Rud. Weigel me da noticia de otras dos copias del grabado de Marco Antonio, que no describe más detalladamente. Por último, conozco otra copia como la de Rafael, en cuya parte izquierda inferior se halla al revés, Raph. Urb. Al parecer, es la imitacion mencionada hecha con arreglo á la copia indicada por Bartsch, aunque su mérito es mediano.

Despues de todo lo dicho, sólo me resta exponer las causas probables que inducen á creer que nuestro ejemplar es único en el mundo[1], puesto que los demás son imitaciones de Marco Antonio, y de qué manera ha llegado á formar parte de nuestra coleccion.

Despues que Rafael, movido por la causa que menciona Vasari, hizo su ensayo en cobre, mandó á Baviera, su moledor de colores, que sacase pruebas de la lámina, y segun se presume se las hizo con mal color y defectuosas, como era de esperar de un hombre que conocia poco el grabado. Y en efecto, nuestro ejemplar aparece cubierto de una tinta negruzca, descubriendo acaso al imperito Baviera y á sus escasos conocimientos en este trabajo, al paso que las de Marco Antonio están mucho mejor impresas, sin duda cuando el impresor adquirió más práctica, y mejoró sus medios materiales, instruido acaso por el mismo Marco Antonio en la parte técnica del grabado[2]. Estas segundas pruebas de una lámina poco acabada, disgustaron mucho á Rafael cuando las comparó con las bellas de Durero (cuya perfeccion conocemos bien), y como segun indicamos más arriba, carecia de tiempo para mejorarlas, y cultivar este género, hubo de abandonar sin duda la lámina, apartando una ó varias pruebas y encargando el secreto á Baviera, justamente en la época en que el grabador de Bolonia Marco Antonio

---

[1] Véase la nota final de la R.

[2] Aun cuando Vasari no dice expresamente que Rafael encargase á Baviera las planchas de Marco Antonio, hay, sin embargo, razones para creer, que así sucediera. Passavant en la *Vida de Rafael*, t. 1.º, p. 223, trata de esto y dice: «Réstame referir la entrega que hizo Rafael de las planchas de Marco Antonio á uno de sus servidores, llamado Baviera, celador de su querida, para imprimir con ellas, y ofrecerle ocasion de servirse de las mismas.» Nagler, conforme con esto en su *Diccionario de los artistas*, t. 12, p. 208, dice: «Rafael no se descuidaba tampoco en tener un buen impresor, sirviéndole á este propósito en la prensa su moledor de colores Baviera», etc.

© Biblioteca Nacional de España

habia llegado á Roma. Segun estos datos, se puede presumir que mientras vivió, ninguno de sus amigos ó discípulos supieron nada de esto, y que la prueba ó las pruebas que despues de su fallecimiento se encontraron, como objetos de arte tocaron en suerte, conforme á su testamento [1], á Julio Pipi (Romano) ó á Gio Franc. Penni. A juzgar por el aspecto mecánico del grabado de la Madona de Marco Antonio, hay motivos para presumir que, no llevando fecha ni firma, debió hacerse despues de muerto Rafael, y con arreglo á alguna de sus pruebas. Interesaba al artista boloñés no dar á conocer el original de Rafael, y por esta razon Dios sabe la suerte que sufririan los pocos ejemplares existentes, y en qué manos caerian. Pocos recuerdos debieron quedar en Italia, cuando el arte tomó otra direccion, de un grabado hecho tan á la sordina, lo cual explica que ningun escritor italiano de artes hable de él. Por mucho que se estimasen los dibujos de Rafael, es probable que esta estampilla pasase desapercibida, y que desaparecieran los pocos ejemplares que de ella habia.

Como Cárlo Maratti era tan entusiasta admirador de Rafael Sanzio, estudiando con grande aplicacion sus obras, y adquiriendo preciosos dibujos de su mano [2], pudo muy

---

[1] El párrafo citado en el *testamento de Rafael*, por Passavant, en su *Vida de este artista*, t. 1.°, p. 321, dice: «A sus discípulos Giulio Pippi y Gio Francesco Penni, que miraba como hijos, dejó cuantos objetos de arte poseia.»

[2] Cárlo Maratti (fines del siglo xvii) era un hombre que se consagró á estudiar las obras de Rafael con el mayor celo, digno de haber conseguido más importantes resultados, dado el caso de elevarse sobre su siglo, contrajo tambien gran mérito, conservando y restaurando los frescos de Rafael en el Vaticano, aunque acaso pudiera haberlo hecho mejor. En poder de este artista se encontró, pues, el libro de bosquejos mencionado, tan interesante bajo muchos conceptos, de que se sirvió Rafael desde el año 1500 hasta el 1506 (á Passavant, t. 3.°, p. 466), que vino más tarde á manos del pintor Bassi, en Milan, y á la muerte de este á las del abate L. Celotti, el cual los vendió á la Academia de Venecia, en donde ahora se encuentran. Excelentes fotografías los han divulgado hace poco por todas partes.

APÉNDICE.

Estando aún en prensa el último pliego de esta Memoria, han llegado los dias en que se celebra la quinta reunion de artistas alemanes, que nos ha traido de todos los ángulos de Alemania numerosos é ilustres huéspedes. Entre ellos se encuentran los más notables en todos los ramos de las bellas artes. Era natural que á todos ellos interesase mucho examinar esta obra rara de arte, comparando el grabado de arte de Rafael con los demás á que nos hemos referido.

Gran placer experimenta el autor de estas líneas, acabando su trabajo con la enumeracion de muchos hombres ilustres, cuyo juicio es decisivo en la balanza, y entre los cuales se encuentran distinguidos artistas é inteligentes en artes, que participan de su misma opinion. Sorprendidos y encantados al contemplar la extraordinaria belleza del pequeño grabado, han convenido todos ellos en que sólo podia ser obra de Rafael. Sus nombres bastan para dar gran peso á su juicio, por cuya razon los agrupamos en este lugar. Tales son S. Kaulbach, pintor de cámara de Hannover; Oesterley, pintor de cámara y profesor de bellas artes; Brandes, profesor de Brunstwik; el pintor Ewal, de Berlin, y los profesores y doctores Guhl, Magnus, Mandel, Schrader y Stimbrüex; los profesores de Dresde Bürxner y Kummer (el profesor Julio Hübner se habia convencido ya de esto mismo examinándolo algunas semanas antes). Ruben, director de Viena; el profesor Wiedmann, en Munich; J. G. Shirmer, director de Karlsrhue; Celsing, profesor de Darmstadt; Pelissier, profesor de Hanau; de Francfort sobre el Mein, el profesor Von der Sannitz y de Antuerpia los pintores Guffens y Swerts.

© Biblioteca Nacional de España

bien lograr la posesion de este pequeño grabado, con otras preciosas reliquias, aunque en todo caso hay razones para dudar si lo reconoció como obra de su propia mano, por fácil que esto parezca. A la muerte de Cárlo Maratti, y como acontece en tales casos, los tesoros artísticos que con tantos afanes habia recogido, se extendieron por todo el mundo. La mayor parte de sus riquezas artísticas pasaron á manos del Sr. Lamberto Krahe, que despues fué director de la Academia de Dusseldorf, cuya coleccion compuesta de bocetos, grabados en dulce y dibujos, fué comprada para la academia del duque de Berg.

En la coleccion adquirida por Krahe despues de la muerte de Cárlo Maratti, se encontraban además unos doscientos dibujos originales de este maestro, entre los cuales habia algunos que grabó el mismo Maratti, y que comprendian todos sus estudios, y al parecer muchos grabados antiguos. Entre ellos se hallaba nuestra preciosa estampa en su sencillez y en el estado que indicamos más arriba, habiendo pasado desapercibida, y venido por este medio á dicha coleccion, mientras que los dibujos de mérito reconocido pasaron á otras manos.

Si se suscitan algunas dudas acerca de la autenticidad de este ejemplar, desaparecerán poco á poco á medida que se extiendan los resultados de mis celosas investigaciones (por lo menos hechas con toda conciencia), y que los inteligentes acreditados las examinen por su parte, con cuyo objeto les ofrezco la copia más fiel del original.

Aquí debemos consignar un descubrimiento de grande interés é importancia, hecho al examinar el pequeño grabado, y debido á la perspicacia del profesor Fielsing, que lo hizo primero con el microscopio, perfeccionándolo despues el Sr. de Lannitz. Consiste ya en otra prueba que confirma la originalidad de este pequeño grabado, ya en la confirmacion de lo que antes dije, al indicar que Rafael sólo trazó en la plancha de cobre un ligero bosquejo, perfeccionándolo despues. Aún se encuentran sobre la prueba las trazas de los contornos, puesto que el niño Jesus estaba proyectado sobre la plancha hácia adelante, percibiéndose que antes estuvo en una posicion más oblícua y al mismo tiempo [1] fiera [2]. En las sombras de debajo de la cabeza se reconoce claramente el primer contorno, y entre los cabellos, y en la parte superior de los mismos, la línea anterior de la extremidad de la cabeza. En medio del deltoide del bracito derecho de Cristo se observa tambien el contorno superior del mismo con la proyeccion de la barba, ligado al anterior contorno de las sombreadas mejillas. Además se observa este mismo contorno, algo más profundo bajo el vestidito que ciñe el cuerpo del niño. Débilmente indicadas se hallan trazas de que la pierna izquierda estaba un poco más alta, más en el fondo, y á la izquierda, y alrededor de las caderas del niño, tambien debajo y la izquierda, se percibe el contorno exterior de la pierna con que se sostiene. Tambien se ve el ombligo que antes estuvo más á la izquierda y más en línea recta. Tales *arrepentimientos* son una prueba segura de que al bosquejar Rafael al niño Jesus, segun hemos dicho antes, era su posicion más oblícua y más tiesa, y que despues la alteró él mismo en la lámina. Otra correccion, que merece mencionarse en este lugar, es que Rafael, en la parte que recibe la luz de la pierna extendida de la Madona, y debajo del tobillo, llevó más léjos el contorno, mejorando por otro contorno hácia fuera su falta primera, el cual está oculto en las sombras del vestido, no pudiendo conseguirlo por las mismas sombras ya hechas.

Dusseldorf, 8 de Agosto de 1860.

1 En el facsímile han sido imitados los contornos con la mayor exactitud, y al examinarlo se conocerán perfectamente.

2 Véase la nota final de la R.

© Biblioteca Nacional de España

Trescientos cuarenta años han trascurrido desde la muerte de Rafael Sanzio de Urbino, y desde entonces, tan celebrado como pintor, arquitecto y escultor por sus obras maestras, no se le habia contado entre los pintores grabadores, como debe suceder desde ahora en virtud de las razones indicadas, que demuestran la existencia de este ensayo, digno de su genio. Motivos tiene, pues, la Academia de Dusseldorf para vanagloriarse de poseer este tesoro, único que existe, á no ser que se descubra algun otro ejemplar por una feliz casualidad.

E. MIER.

NOTA.

A la memoria del profesor Muller, que traducimos, encabezan una fotografía del grabado de Marco Antonio, sacada de una magnífica estampa, y un grabado facsímile del grabado de Rafael. La litografía que publicamos en esta traduccion, es una re produccion esmeradísima, *fotolitográfica*, hecha por los Sres. Zaragozano y Selfas de OTRA ESTAMPA ORIGINAL, hasta hoy inédita, que se guarda en el Real Museo de Pintura y Escultura, cuya copia nos ha facilitado, por autorizacion del digno director de aquel Museo el Sr. D. Federico de Madrazo, el restaurador Sr. Poleró.

Este original que reproducimos y posee el Real Museo, es muy superior por todos conceptos al que conserva la Academia de Dusseldorf, el cual tuvimos ocasion de examinar hace pocos meses al pasar por aquella ciudad. No tan sólo está mucho mejor conservado nuestro grabado, y su papel es más blanco y de mayor tamaño, dejando, por lo tanto á todos lados una márgen de algunos milímetros, sino que por esta circunstancia se ve todo cuanto habia grabado en la plancha, lo cual no acontece en el ejemplar de Dusseldorf; el que, por tener cortadas sus márgenes, ha perdido ciertos detalles que se ven perfectamente en este otro ejemplar, tales como las manos del angelito que hay á la izquierda, parte de la cabeza del que hay á la derecha y algo del paisaje que termina el grabado por su parte inferior. Es además muy digno de ser observado en nuestro ejemplar, tan superior en fuerza y entonacion á la estampa de Alemania, que no se nota ni reconoce vestigio alguno de las enmiendas ó arrepentimientos que, segun el profesor Muller, han creido descubrir algunos profesores, y que se ven indicados en la reproduccion facsímile que acompaña á su Memoria. La carencia absoluta de tales vestigios en el ejemplar del Real Museo, permite sospechar que este ejemplar sea anterior á aquellas enmiendas. Pero basta comparar la estampa de Madrid con el citado facsímile de la de Dusseldorf, para convencerse de que el contorno efec-

© Biblioteca Nacional de España

tivo es el mismo en una y en otra. Por todo esto, sospechamos que el descubrimiento de los trazos, que se juzgan enmiendas ó arrepentimientos, tenga su parte de ilusion, cosa harto fácil en una estampa débil, oscura, súcia y estropeada.

Concluirémos, pues, diciendo que en vista de que no se conocen de esta importantísima estampa más ejemplares que los dos citados, y del estado de conservacion infinitamente mejor en que se encuentra la que reproducimos en esta traduccion, como al ancho márgen qne tiene, circunstancia tan apreciada en las estampas antiguas, es forzoso confesar que esta, hasta hace tan poco olvidada estampa, constituye una de las principales joyas del Museo Real, cuya circunstancia nos ha movido principalmente á traducir y publicar en nuestra Revista la muy erudita y recomendable Memoria del profesor Müller.

(Nota de la Redaccion).

© Biblioteca Nacional de España

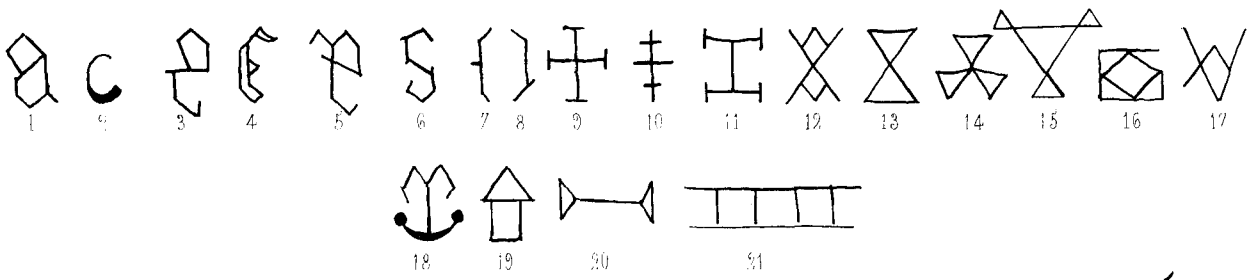
HEMEROTECA

© Biblioteca Nacional de España

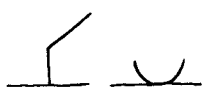
SIGNOS LAPIDARIOS.

TOLEDO.

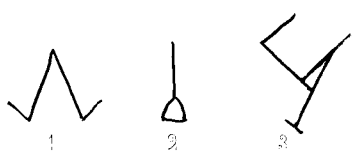
CATEDRAL. — CAPILLA MAYOR. — LADO DE LA EPISTOLA.



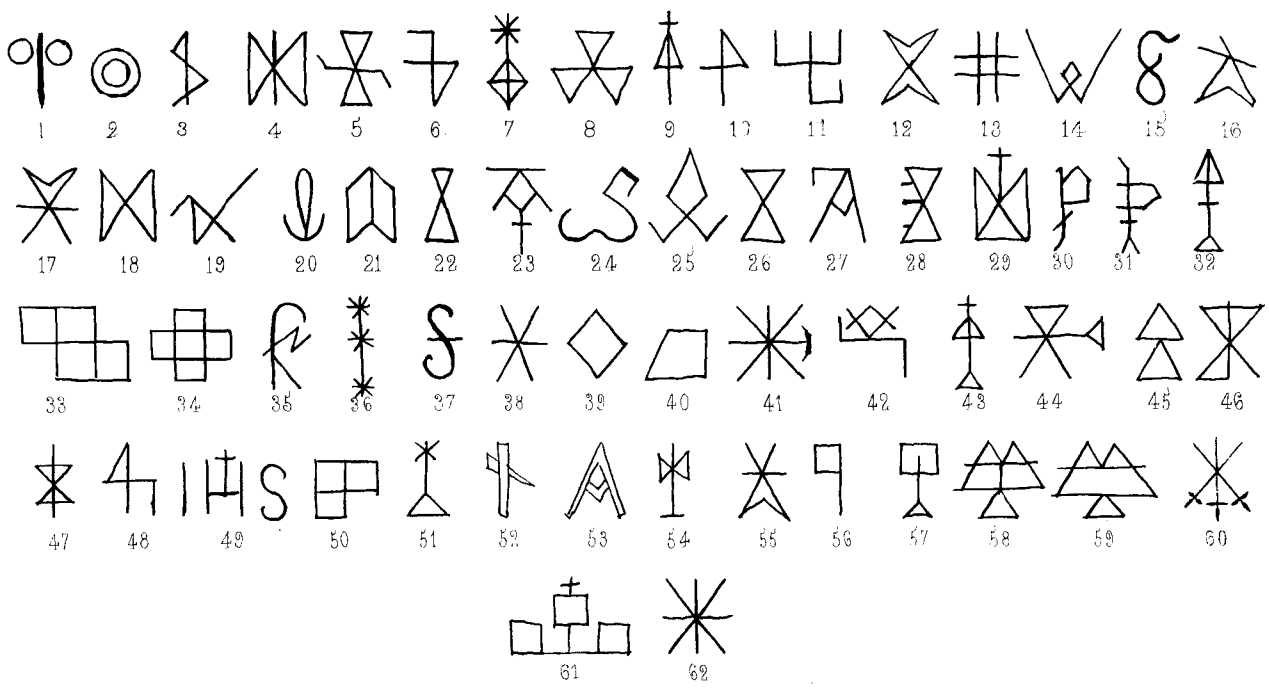
TRASCORO



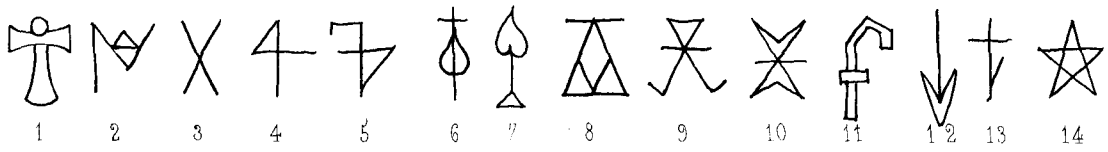
Pta DE LEONES



Sn JUAN DE LOS REYES. — INTERIOR DEL CLAUSTRO. — GALERIAS.



ESTERIOR DEL CLAUSTRO



Lit. de J. Donon Madrid.

© Biblioteca Nacional de España

SIGNOS LAPIDARIOS DEL SIGLO XV

EN TOLEDO.

LA CATEDRAL. — SAN JUAN DE LOS REYES.

Entre los muchos y muy importantes estudios que aún no se han intentado en España, relativos al conocimiento de la historia y carácter de ciertos períodos de la arquitectura gótica, es uno de los que más importan, por la clara luz que pueden derramar sobre este punto, el de los signos lapidarios que se encuentran en los distintos monumentos que tanto abundan todavía en todas las provincias de España.

Hace pocos años que fuimos los primeros en iniciar este estudio, publicando [1] los signos lapidarios que antes que nosotros habia visto, en la parte exterior del lado de la epístola del cerramiento de la capilla mayor de la catedral de Toledo, nuestro querido amigo D. José Fernandez y Gimenez. Posteriormente, recordarán nuestros lectores que, en este mismo tomo de nuestra revista ha publicado nuestro antiguo amigo y colaborador el Sr. D. Eduardo Mariátegui, los signos lapidarios que encontró en una de las torres del puente de San Martin de aquella misma ciudad. Como desde que dimos á la estampa, años atrás, los signos de la capilla mayor de la catedral de Toledo, hayamos hallado gran cantidad de ellos en otros sitios de la misma catedral y en otros distintos monumentos, nos hemos decidido á publicarlos hoy todos juntos, con objeto de que reunidos en el Arte en España sirvan de datos para los que intenten hacer con toda la extension que se merece este importante estudio [2].

---

[1] *La Razon*, revista científica, política, literaria y artística; tom. II, pág. 149, Madrid, 1861.

[2] Rogamos con mucho encarecimiento á los señores arquitectos y á todos los aficionados al estudio de la arquitectura gótica, que si han hallado ó hallaran en las fábricas de este género arquitectónico, algunos signos lapidarios y se deciden á publicarlos, que los remitan á nuestra redaccion, acompañados de las noticias relativas al edificio y sitio donde los hayan visto, en la seguridad de que los grabarémos y publicarémos inmediatamente consignando el nombre de la persona á quien debamos este favor.

© Biblioteca Nacional de España

Conocidos nos son algunos trabajos sumamente recomendables y eruditos que sobre los signos lapidarios se han publicado en Francia, y aunque es bien poca la luz que pueden darnos para nuestras investigaciones en Toledo, no por eso dejan de proporcionarnos alguna, el carácter con que se presentan estos signos en aquellos países. Sabemos, pues, por los trabajos publicados en Nuremberg en 1844, por el caballero Hudeloff, la fecha de muchas de las reuniones tenidas por los hermanos de las logias masónicas, desde mediados del siglo XV: sabemos por los de M. Didron, director de la notabilísima é importante publicacion titulada, *Annales arquéologiques*, insertos en el tomo III, los signos lapidarios de las catedrales de Reims y de Strasburgo: sabemos por los de M. Klotz, arquitecto de Strasburgo, contenidos en el tomo V de dicha obra, los escudos-monogramas de los arquitectos alemanes de los siglos XVI y XVII: y sabemos por los de M. A. Malpiece, arquitecto perito (expert) de los edificios de la corona, los signos lapidarios del castillo de Coucy, del palacio de Justicia de Paris, del castillo de los Papas en Avignon, y del castillo de Vincennes, publicados todos en el tomo II de los *Annales arqueológiques*. Ilustrados con el estudio de estos escritos, notables por más de un concepto, como sobradamente lo prueban los nombres de sus conocidos autores, comenzamos á buscar en Toledo los signos lapidarios de los arquitectos y obreros de la edad media que tan bellísimas y delicadas obras ejecutaron.

Quizá, á los ojos de los frios observadores de las artes, de aquellos que sólo encuentran todo lo que es grande en las severas razones de las ciencias, podrán aparecer como cosas de poca monta los estudios de estos vetustos restos de la pasada civilizacion de nuestros mayores, en tiempos que, verdaderamente, somos los primeros en confesarlo, distaban muchísimo del tipo codiciado por el pensador y digno del hombre. Pero es tan grato á nuestro particular modo de ser, descifrar los arcanos en que yace encerrada la vida, el espíritu de las generaciones que pasaron, y es tan fundada y tan fuerte nuestra creencia de que para marchar con paso cierto y seguro hácia adelante, es cosa indispensable saber sobradamente lo que atrás se deja, que se nos figura cosa cierta que algo puede contribuirse de este modo á la marcha y adelanto general de la presente época, dedicándose á descifrar y á publicar la vida del arte en España, desde la invasion sarracena hasta fines del siglo XVII.

Perdónesenos esta digresion, que en nada es necesaria para lo que tratar queremos en este artículo, y pasemos á ocuparnos de nuestro propósito.

Los signos lapidarios que hasta este momento hemos encontrado, son los que publicamos en la lámina presente, y hemos hallado en la ciudad de Toledo. Los primeros de que vamos á tratar, se ven solamente en el cerramiento del lado de la Epístola, porque el del lado del Evangelio, que era, ó debia ser en un todo igual á este, no existe, pues le forma el sepulcro ó enterramiento del célebre cardenal de España, D. Pedro Gonzalez de Mendoza,—quien en su testamento dejó indicado que en aquel sitio se le

© Biblioteca Nacional de España

sepultase, y donde yace gracias al decidido empeño con que quiso que se cumpliese la voluntad de aquel prelado la Reina católica doña Isabel,—viniendo por esta causa á tierra á despecho y contra el parecer del cabildo de Toledo, tan elegante y bella obra arquitectónica.

Hállanse estos signos grabados ó esculpidos con buril, y es de notar, que no en todos tiene la misma profundidad la huella que marcó el acero que los hizo, aunque todos tienen el mismo carácter de marca ó sello, y todos ellos están colocados en lugares correspondientes los unos á los otros. Los hemos encontrado desde el gran pilar ó machon próximo al que sostiene al púlpuito, hasta el término en que acaba este cerramiento, y se une con la obra hecha en tiempo del cardenal Mendoza, que cierra, en direccion del ábside, la capilla mayor. La mayor parte de ellos están en los listones que forman las molduras de las basas de las columnas que sustenta toda la obra, otros se hallan grabados en las aristas de las molduras que á manera de pilastras suben hasta terminar el primer cuerpo, ó sea hasta el punto en que comienzan á formarse las primeras y mayores ojivas, y algunos se ven dentro del escudo de armas del cardenal Luna, en cuyo tiempo se hizo este cerramiento, como dirémos más adelante.

Hay signos de estos que se encuentran grabados como á unos doce ó catorce piés del piso de la iglesia, pero la mayor parte de ellos, como ya hemos dicho, están ejecutados en las molduras de las basas que arrancan desde el poyo ó asiento que forma el cerramiento en su parte exterior, hácia la segunda nave de la catedral, cuyo asiento levantará como unos dos y medio piés sobre el pavimento. Indudablemente debe haber mayor número de ellos que el que hoy publicamos, porque estos son los que se encuentran á corta altura, y que por esta causa nos ha sido fácil examinar y copiar con ayuda de anteojos de teatro. Creemos que indudablemente deben existir más, porque no habiendo examinado más parte de este cerramiento que la que nos permitian ver los gemelos de que nos servimos, y siendo esta parte la más sencilla de todo este trozo y en la única en que no se encuentra ninguna escultura, con mayor razon deben, á nuestro juicio, hallarse en la parte alta, que es la formada por esculturas de todos tamaños, y por lo tanto la de más delicada é importante ejecucion, cuando se ven los que publicamos en la parte más sencilla y de menos dificultad. Y no se objete en contra de nuestra suposicion, que aquellos escultores firmarian en las partes más bajas para que se viesen sus signos, porque en las catedrales de Reims y Strasburgo y en los diferentes castillos que hemos ya mencionado, estos signos se hallan en todas partes y á muy diversas alturas. Además debemos deducir, del órden y método con que estaban organizadas las logias masónicas de la edad media, que forzosamente serian unos los obreros de los adornos de las hojas y molduras de la ornamentacion, y otros los que ejecutaran las estátuas. Nos autoriza mayormente para formular esta hipótesis, el que en las vidrieras de colores que se conservan aún en Francia, que representan á los obreros

© Biblioteca Nacional de España

de las catedrales trabajando, se ven á los artistas estatuarios ayudados de sus oficiales ó aprendices, mientras que los que se ocupan en esculpir adornos que no tienen figuras aisladas, y que si las tienen son como partes del adorno que principalmente forman las hojas, se hallan solos, y sin cosa alguna que indique la importancia y preeminencia que se nota en los anteriores.

La catedral de Toledo, como todas las catedrales góticas conocidas, no fué construida en un solo siglo, y tiene por lo tanto en toda su fábrica, obra de todos los siglos trascurridos desde el XIII hasta el presente. Los signos que publicamos pertenecen al tiempo más florido del género gótico, sin que por eso degenere en afectado y ampuloso, si tal puede llamarse el modo con que se manifiesta este estilo á fines del siglo XV ó principios del XVI. Este cerramiento de la capilla mayor lleva las armas de la noble casa de Luna, que produjo varones tan eminentes y célebres como Benedicto XIII y D. Alvaro.

Si hubiéramos de guiarnos, para marcar la época en que fué construido este cerramiento, del carácter que presenta el estilo gótico á que pertenece, podriamos asegurar firmemente que fué construido hácia el último tercio del siglo XIV, pero si tenemos en cuenta que lleva las armas de los Lunas, y que desde el año de 1404 hasta el de 1414, fué arzobispo de aquella sede el Sr. D. Pedro de Luna, tio del tristemente célebre don Alvaro, habrémos de marcarle la época del primer tercio del siglo XV. Coincidiendo, ambos datos, como forzosamente habia de suceder,—porque tan seguros son los datos que proporcionan los caractéres y el estado de las artes, como lo que dice la historia, para conocer la época de un monumento artístico — podemos asegurar que no fué ejecutada esta parte de la capilla mayor de la catedral de Toledo, en el tiempo en que era arzobispo de aquella metrópoli D. Jimeno de Luna, primero de este nombre y familia que gobernó aquella sede. Nos autoriza para creerlo así, que D. Jimeno de Luna fué arzobispo desde 1328 hasta 1338; que vino á Castilla para ocupar su puesto en Toledo, habiendo permutado, á consecuencia de extrañas controversias, la silla de Zaragoza que ocupaba, por la de Toledo, que poseia D. Juan, hijo de D. Jaime II de Aragon, llamado el Patriarca; por cuya circunstancia ni consta que residiese mucho tiempo en Toledo, ni aún se sabe dónde fué enterrado. Ni hay noticia de que D. Jimeno hiciera obra alguna en aquella santa iglesia, pues solamente se sabe de él que presidió el Concilio que su antecesor habia convocado para Alcalá. Además, y aunque dicho sea muy de prisa porque ni tiempo ni espacio tenemos en este artículo para probarlo, cosa sabida es, que en España, por regla general, aparece más de medio siglo más tarde que en las demás naciones cristianas de la edad media, el desarrollo y principio del estilo ojival, y que por esto, si la obra de que nos ocupamos se encontrara en alguna de las catedrales del Norte de Francia, ó de la Alemania, no habria duda alguna en asegurar que debia pertenecer á la última mitad del siglo XIV. Si más datos se necesitan aducir para

© Biblioteca Nacional de España

probar que es obra de D. Pedro de Luna y no de D. Jimeno el cerramiento de la capilla mayor de la Catedral primada de las Españas, diriamos tambien que D. Pedro de Luna fué, como no consta que fuera D. Jimeno, hombre de grandísima importancia, de muchísima influencia y de incomparable poder en Castilla,—como lo atestigua la parte principalísima que desempeñó en la gobernacion del reino, y en las cuestiones políticas que sobrevinieron despues de la muerte del jóven monarca D. Juan I,—y, siendo bien notorias las cuantiosas rentas é inmensas riquezas que atesoraba, además de las que le proporcionaba su arzobispado, y habiendo residido en Toledo la mayor parte del tiempo que fué metropolitano, como se deduce de haber dado allí educacion á D. Alvaro teniéndolo á su lado, es muy natural que hiciese obras de consideracion en un templo que tanto amaba.

De todas estas conjeturas, que hacemos para fijar la época de la construccion del cerramiento lateral de la capilla mayor de la catedral de Toledo, en el principio del primer tercio del siglo XV, nos excusaria la publicacion ó conocimiento por nuestra parte, de los datos que indudablemente deben existir en la riquísima cuanto inmaculada biblioteca de aquel cabildo, pero como esta vírgen guarda con cerrojos y secretos inquebrantables su pureza, á los que no poseen ningunos de los medios necesarios para abrir los unos y descubrir los otros, forzoso nos es entregarnos en brazos de las especulaciones artísticas é históricas para conseguir por medio de ellas lo que con toda seguridad nos diria algun manuscrito.

Volviendo á los signos lapidarios, que dejamos consignado que pertenecen á los primeros años del siglo XV, debemos decir que todos ellos guardan entre sí alguna consonancia y que algunos tienen gran parecido, si es que no son los mismos, con los usados por algunos de los obreros que trabajaron en las catedrales de Reims y Strasburgo [1].

Que estos signos no son signos usados para la colocacion de las piedras, pruébanlo sobradamente la manera irregular con que están colocados, lo diseminados que se hallan los muchos trozos de fábrica en que se encuentran y la carencia absoluta de señales correlativas que se nota en toda la extension del calado muro.

Es bien sabido por cuantos algo conocen, por poco que sea, la historia de la arquitectura en la edad media, que los signos de aparejo tenian todos marcados por puntos ó ceros ó cualquiera otra señal, la fila de pilares ó el lado á que correspondian, aumentando, tantas veces como era necesario para indicar el lado ó altura, la señal convenida. Así vemos usado en Francia (Strasburgo) la planta de un zapato como signo de aparejo, acompañada de uno, dos, tres, cuatro ó más puntos á la derecha ó á la izquierda, segun la altura, lado ó sitio en que debiera ocuparse. Tenemos además conocimiento exacto de que las marcas que usaban los obreros, tanto para la colocacion como para

[1] Véase el tomo III de los *Annales arquéologiques*.

© Biblioteca Nacional de España

que se les pagasen las piedras que labraban, las esculpian en el reverso de la piedra. Queda, pues, probado que estos signos son exclusivamente las marcas de los obreros que trabajaron en los citados monumentos toledanos.

Todavía nos atrevemos á aventurar otro juicio: creemos que gran número de los que trabajaron en este cerramiento fuéron obreros que vinieron de Francia ó quizá de Alemania, porque en todas las obras góticas en que toman parte algunos artistas de nuestro suelo, se nota en ellas la influencia *mudejar* marcadísima, y en esta nada absolutamente se halla que pueda ni remotamente dar el menor indicio de este estilo. Si es ó no verdad la influencia mudejar en el gótico, desde casi el último tercio del siglo XIII hasta principios del XVI, díganlo los edificios góticos de Toledo, y sobre todo la misma catedral, comenzando por el decorado de las puertas y la construccion y adorno de la torre, y acabando por las obras que Cisneros en ella ejecutó. Asunto es este de que se ocupa tambien EL ARTE EN ESPAÑA.

En la misma catedral y en obras de distinta época y estilo, y del mismo género de arquitectura, hemos encontrado algunos, aunque pocos signos. Nos referimos á la puerta de *los leones* y al *trascoro*.

En la primera no hemos descubierto hasta la presente fecha, más que tres en su parte exterior, y todos ellos distintos á los del cerramiento. La época á que *la puerta de los Leones* pertenece, nos es bien conocida, igualmente que su estilo. Fué construida esta puerta desde el año de 1460 al de 66, en tiempo del arzobispo D. Alfonso Carrillo de Acuña, prelado tan célebre por su sabiduría como por su genio atrabiliario y por sus maquinaciones políticas, pues contribuyó, más de lo que debiera un honrado y santo arzobispo, á fomentar las discordias y revueltas políticas de Castilla, durante el lamentable reinado de D. Enrique IV. El arquitecto flamenco Anequin de Egas, hizo la traza de esta puerta ayudado de su aparejador Alfonso Fernandez de Liena, y esculpieron sus estátuas escultores flamencos y alemanes, entre quienes figura principalmente Juan Aleman, de cuyo cincel son hijas las estátuas de los apóstoles. No sabemos que pueda haber en monumento gótico conocido estátuas más bellas, más sentidas, de más marcado carácter ni de tan sublime expresion y exquisito gusto, que las que encierran las archivoltas de los arcos de esta preciosa puerta. Medirán unos treinta centímetros de altura, y representan multitud de santos y santas, todos en traje de la época de los artistas, ejecutados con tal arte y maestría de buril, plegados los paños con tal sencillez y hechas con tanta facilidad, desembarazo y original variedad, que parece que los artistas sus autores las esculpieron en la piedra sin haber hecho antes modelo á que atenerse. Los tres signos lapidarios que publicamos en la lámina, los hemos visto en los aristores del lado derecho de la puerta, á bastante altura, y creemos que debe haber muchos más porque nos ha parecido descubrir algunos, en este y en el otro lado, mirando atentamente con ayuda de nuestros gemelos, pero como no es muy fácil conseguir que se per-

© Biblioteca Nacional de España

mita colocar un andamio para registrar debidamente todas las partes de esta preciosa puerta, no es imposible consignar, ni aproximadamente, la forma que tengan.

Los dos signos del trascoro, que hasta ahora hemos visto, son los más antiguos de cuantos publicamos, porque esta obra pertenece á la última mitad del siglo XIV, por su estilo y por el carácter de las esculturas que con abundancia contiene. Segun afirman los afortunados que han podido penetrar en el *sancta-sanctorum* de la biblioteca del cabildo, fué construido este cerramiento del coro desde el año 1376 al de 99, en los tiempos que ocupó la sede arzobispal el prelado célebre y muy poderoso señor D. Pedro Tenorio, que tantas construcciones llevó á cabo en su dilatada diócesis. Distínguese la arquitectura de este trascoro, por la falta de esbeltez y de ligereza, por la manera torpe y grosera con que están esculpidas las figuras de las muchísimas escenas del Viejo Testamento que se cobijan bajo los ángulos ojivales, sumamente abiertos por cierto, y por la belleza, variedad y gracia con que están ejecutados les capiteles de las columnas, compuestos de variadas y muy caprichosas figuras.

En otra obra del mismo estilo gótico, de época más reciente y no menos bella que el cerramiento de la capilla mayor de la catedral de Toledo, que la puerta de leones y el trascoro, hemos hallado, en la misma ciudad, gran número de signos lapidarios. Esta obra arquitectónica es el cláustro del convento de San Juan de los Reyes. Hémos los visto, tanto en la parte interior como en la exterior de las galerías, y hemos notado que es mucho mayor el tamaño de los que se ven en la parte exterior, donde el adorno es sencillísimo, que los de la parte interior donde el adorno no puede ser más acabado, prolijo y concienzudo; siendo muy de reparar que, sin embargo de esta diferencia de tamaño, hay muchos signos iguales entre los colocados al interior y al exterior del cláustro. Es tan conocida de propios y extraños esta suntuosa obra, que nos creemos dispensados de describirla y de dar datos y detalles de ella, por lo que nos concretarémos á decir lo más preciso para nuestro objeto. Fué construido lo mismo el cláustro que la iglesia, en el último tercio del siglo XV, si bien no se vió todo el convento terminado hasta ya entrado el siglo siguiente. El autor de este monumento, el de mayor importancia histórica, quizá, de cuantos aún existen en pié en toda la Península,—pues que simboliza la union de las monarquías castellanas y aragonesas en una misma corona, por cuyo feliz suceso se mandó construir despues de la batalla de Toro en 1477,—es debido al arquitecto Juan Guas, quien le trazó de órden de la Reina Católica, con encargo de que hiciese un santuario rico y digno del objeto que lo motivaba. El estilo de Juan Guas es fácilmente conocido y se distingue del de todos los maestros flamencos que á España vinieron y en ella trabajaron antes y despues de él, por las innovaciones con que *bastardeó*, si así puede decirse, el estilo gótico, introduciendo en él motivos de la arquitectura árabe, tratados de una manera particular y distinta de la que eran aplicados por los alarifes granadinos; y tambien por la abundancia con que recarga de adorno y

© Biblioteca Nacional de España

filigranas los hasta entonces sencillos y severos ornatos. Es indudable, pues asiste el dato histórico, que tanto la iglesia como el cláustro y como tambien el palacio del Infantado en Guadalajara, son obra de Guas; pero así como en este palacio y en aquella iglesia, se ve claramente que el estilo es el mismo, más ó menos bello y recargado de adorno, así tambien en el cláustro se nota cierta diferencia de estilo, aunque no sea la bastante para dudar que su traza haya sido obra del mismo Guas, porque las estátuas y adornos son verdaderamente de la misma índole, y la parte exterior del cláustro, principalmente, guarda grande analogía con la traza de la iglesia y del citado palacio. Nótase en la parte interior ó galerías del cláustro, más pureza de estilo, más escrupulosidad gótica, mayor rigorismo en el género, y ninguna, absolutamente ninguna influencia del género morisco. Los adornos en cuyas piedras se hallan los signos que en la lámina publicamos, son verdaderas obras maestras de escultura ornamental, y no se sabe qué admirar más en ellas, si la rigorosa verdad ó realismo con que están copiadas las hojas y vichos de todas clases que por ellas vagan y menudean, ó la valentía y seguridad con que está manejado el buril y trabajada la piedra que, cual dócil y blanda cera, con la misma ligereza presenta multitud de calados, que permite ver en ella esculpidos los más delicados nervios de las hojas. Puede por ende asegurarse sin temor, que los signos lapidarios que publicamos, de la parte interior del cláustro de San Juan de los Reyes, son las marcas particulares de los más hábiles canteros que han trabajado en los monumentos góticos de España.

Considerando detenidamente la índole de todos los signos lapidarios que contiene la lámina que acompaña á estas líneas, se nota que todos ellos pueden dividirse en:

Letras,
Cruces,
Recuadros,
Triángulos,
Utensilios,
Círculos,
Curvas y
Signos conocidos.

Entre las *letras* se ven claramente las siguientes: *a. c. e. p. s. o. f.;* la mayor parto de ellas de forma gótica más ó menos pura. En el cerramiento de la capilla mayor se notan la *a,* la *c,* dos clases de *ees,* la *p,* y la *s,* bastante mal hechas, pero de carácter gótico á todas luces. En el cláustro de San Juan de los Reyes, en las galerías interiores, se encuentra una *a* de carácter monacal (signo núm. 27), una *p* gótica, ó mejor la sílaba *por* ó *pro* (signo núm. 30), una *a* (signo núm. 53), y una especie de *t* (signo número 52). En la parte exterior sólo se nota una *f* gótica. Pudiera sospecharse que estas letras fueran iniciales de los nombres del cantero ó escultor, aunque bien pudieran ser,

© Biblioteca Nacional de España

sino, marcas especiales que no guarden relacion alguna con los nombres de los que las usaron.

Las *cruces* son tanto latinas como griegas, y es de notar, que las hay en forma de T y á manera de aspa, y que no están usadas con suma profusion. En la catedral se encuentran en el cerramiento de la capilla (signo núm. 9), y en San Juan de los Reyes hay una formada de cinco cuadros (signo núm. 34), y otra sencilla (signo núm. 13) en la parte exterior.

Los *recuadros*, *triángulos*, *circulos* y líneas, *curvas* y *rectas*, son los motivos que más emplearon, en los monumentos que citamos, los artistas góticos que en ellos trabajaron. Y no es de extrañar que así sucediera, porque la union ó enlace de estos elementos entre sí, permite un sin número de combinaciones que forman infinidad de signos ó marcas distintas y bien diferentes unas de otras, como puede verse en la citada lámina.

Entre los *utensilios* ó *cosas* representadas por los signos, creemos ver *una escalera* y un *áncora* en el cerramiento de la capilla mayor (signos núms. 18 y 19), un *estribo* pendiente de su accion en la puerta de Leones; en San Juan de los Reyes, un rejon ó hierro de lanza (signo núm. 12), en la parte esterior del cláustro y en lo interior una especie de pendon (signo núm. 9), otra áncora (núm. 20), un libro abierto (núm. 21), y un trofeo compuesto de tres espadas (signo núm. 60).

Y entre los *signos* conocidos, se cuenta el llamado de Salomon ó sea la estrella de cinco puntas (signo núm. 14), en la parte exterior del cláustro de San Juan de los Reyes; la abreviatura que se usa para escribir el nombre de Jesus (signo núm. 49), y el signo convenido para significar la palabra *esclavo* (signo núm. 37), cual es una *s* enlazada en un clavo, todo esto en la parte interior de las galerías.

Quizá será ver demasiado en estos signos, y por si es así, quédese para todo el que quiera estudiarlos la facultad de darles la interpretacion que más les cuadre, á todos y cada uno de los *ciento dos* signos lapidarios que hoy publicamos.

No como estudio, y sí como datos que animen á proporcionar algunos más al que con mayor descanso é inteligencia quiera estudiarlos, damos hoy á luz estos recientes descubrimientos. ¡Ojalá haya quien descubra mayor número de estos signos, y sea tan afortunado ó estudioso que consiga derramar mayor y nueva luz sobre tan importante estudio!

G. Cruzada Villaamil.

© Biblioteca Nacional de España

LAOCOONTE.

ESTUDIOS CRÍTICOS DE LOS LÍMITES DE LA PINTURA Y DE LA POESÍA, Y ALGUNAS LIGERAS EXPLICACIONES SOBRE VARIOS PUNTOS DE LA HISTORIA DEL ARTE ANTIGUO.

POR LESSING.

1766.

TRADUCIDO DIRECTAMENTE DEL ALEMAN (*a*).

XIV.

Pero si un poema puede ofrecer muchos asuntos al pintor, sin ser pintoresco, y por el contrario, otro poema siendo pintoresco no ofrece ninguno, resulta falsa la aseveracion del Conde de Caylus, al establecer que la utilidad que el poeta presta al artista, sea la piedra de toque donde aquel se aquilate, y que los poetas deban apreciarse segun el número de cuadros que ofrezcan á propósito para el artista.

Nada más léjos de nuestro ánimo que dejar pasar esta idea con la menor apariencia de regla general. Milton seria la primera víctima inocente. Porque parece, en verdad, que el juicio despreciable que hace Caylus de él, no está fundado en el gusto de su país, sino en su regla general. La pérdida de la vista, dice, será la mayor semejanza que pueda haber entre Milton y Homero. Ciertamente no se pueden llenar muchas galerías con los cuadros sacados del poema de Milton.

Y no por eso deja de ser el *Paraiso perdido* la primera epopeya despues de la de Homero, aunque dé pocos motivos para pintar cuadros, así como la *Pasion de N. S. J. C.*, es un poema porque no se encuentra uno solo de sus momentos, que no haya sido tratado por infinidad de artistas. Los evangelistas refieren los hechos con toda la sencillez posible, y los artistas se aprovechan de ellos haciendo sus cuadros, sin que haya sido necesario que los evangelistas mostraran el menor destello de un genio pintoresco.

Hay asuntos que pueden pintarse y otros que no; aquellos puede referirlos el historiador con facilidad suma, y de manera poco pintoresca, así como el poeta puede describir de un modo pintoresco los que no pueden pintarse.

(*a*) Véase la página 124 de este mismo tomo.

© Biblioteca Nacional de España

Sólo la antigüedad con que cuenta la palabra, es bastante causa para originar estas reflexiones bajo otro punto de vista. Un asunto poético no puede precisamente convertirse en cuadro artístico, así como varios y cada uno de los detalles con que el poeta nos representa su objeto tan visiblemente, forman un conjunto que se llama pintoresco, porque el poeta se acerca mucho al grado é índole de ilusion de que es capaz el cuadro pintado [1].

XV.

La experiencia demuestra que el poeta puede elevar al grado de ilusion que hemos indicado, las imágenes de objetos invisibles, y siendo esto así, carecen necesariamente los artistas de muchos órdenes de cuadros de que disponen los poetas. La oda de Dryden al dia de Cecilia, está llena de cuadros musicales que jamás podrá discurrir el pincel. Y no quiero acumular ejemplos, que al fin y al cabo no sirven más que para demostrarnos que los colores no son sonidos, ni los oídos ojos.

Hablemos únicamente de los cuadros que representan cosas visibles, y que por lo tanto son comunes á poetas y pintores. ¿Cuál será la causa de que ciertos cuadros poéticos de este género no sean á propósito para que los pintores los reproduzcan, y que por el contrario los asuntos de algunos cuadros artísticos pierdan toda su fuerza al ser imitados por los poetas?

Citemos ejemplos. Vuelvo á decir, que la descripcion de Pandorus, en el libro IV de la *Iliada*, es una de las descripciones más detalladas, y de más ilusion de todo Homero. Desde el momento en que empuña el arco, hasta que dispara la flecha, están indicados todos los instantes intermedios, distinguiéndose y sucediéndose tan perfectamente, que se puede aprender por esta descripcion el manejo del arco. Saca el arco, pone la cuerda, abre la aljaba, escoge una flecha que nunca ha servido y de buenas plumas, pone la flecha en el arco, estira la cuerda con la flecha, la coloca en el punto, tiende la cuerda acercándosela al pecho, la punta acerada de la flecha toca al arco, que grande y encorvado se dobla haciendo ruido, y vibra la cuerda y parte la flecha buscando con ánsia su blanco.

Parece imposible que el Conde de Caylus no haya parado mientes en este cuadro tan magnífico. ¿Qué vió en él para desecharlo? ¿Por qué le creyó imposible de ser reproducido por los pintores? Porque aconseja como más á propósito que este, el asunto de la reunion de los dioses deliberando y bebiendo. Ambos asuntos representan objetos visibles, y el pintor no necesita para reproducirlos en un lienzo más que estos mismos objetos visibles.

La dificultad consiste en que, aunque ambos objetos son visibles y por lo tanto capaces de

---

[1] Lo que nosotros llamamos cuadros poéticos, llamaron los antiguos fantasía, como dice Longinus. Y lo que llamamos ilusion de estos cuadros, era para ellos energía. Por esto hubo, segun Plutarco, quien dijo que las fantasías poéticas eran por su energía, sueños despiertos. Seria muy de desear que los compendios de arte poética que ahora se escriben, los diesen este nombre y no el de *cuadro*, porque así nos habrian perdonado una multitud de reglas medio ciertas, cuya principal razon está en la concordancia de un nombre arbitrario. No es fácil concretar á los límites de un cuadro material, las fantasías poéticas, y por eso al llamar cuadros poéticos á las fantasías, se dió orígen á la confusion y al error.

© Biblioteca Nacional de España

ser representados por la pintura, hay la notabilísima diferencia de que en la poesía la accion visible se desenvuelve en el tiempo sucesivamente, mientras que en la pintura la accion visible no tiene movimiento, y sus partes acontecen en el espacio unas al lado de otras simultáneamente. Si la pintura, á causa de sus medios de expresion, sólo puede desarrollarse en el espacio, tendrá que ceder ante todo lo que haga relacion al tiempo, y no podrá representar acciones sucesivas, como tales, sino únicamente aquellas que acaecen unas al mismo tiempo que las otras, ó con cuerpos que por su posicion indiquen una accion. La poesía es todo al contrario.

XVI.

Procuremos deducir consecuencias de los principios que hemos sentado.

Si es muy cierto que la pintura se sirve de medios ó signos distintos de los de la poesía para representar los asuntos, ó sea, que aquella se sirve de colores y figuras desarrollados en el espacio, y esta de sonidos articulados en el tiempo; y si estos signos ó medios han de estar en relacion con lo que significan, claro es que, estos signos, existiendo los unos al lado de los otros, únicamente podrán representar los objetos que correspondan á esta precisa circunstancia ó posicion, ó cuyas partes se arreglen igualmente, y que los signos empleados tengan las mismas cualidades.

Llamamos cuerpos á los objetos que existen uno al lado de otro, ó cuyas partes están así arregladas. Podemos decir, por lo tanto, que los cuerpos con sus cualidades visibles, forman los verdaderos objetos de la pintura.

Llamamos acciones á los objetos que se suceden, ó cuyas partes acontecen unas despues de otras. Forman, por consiguiente, las acciones el verdadero objeto de la poesía.

Pero los cuerpos no existen solamente en el espacio, sino que tambien existen en el tiempo. Continúan, siguen siendo y pueden cambiar en cada momento de su existencia, sin dejar de ser nudos, considerados de otro modo. Cada una de estas coexistencias momentáneas unidas, son efectos de otras que anteceden, y pueden muy bien llegar á ser causas de otras que siguen, y por consecuencia ser el nudo de una accion. Por esto la pintura puede muy bien representar acciones por medio de cuerpos.

Por otra parte, las acciones no pueden existir por sí mismas sin que se unan á ciertos séres. Con tal que estos sean cuerpos ó estén considerados como tales, puede la poesía describir tambien los cuerpos, pero solamente indicándolos por medio de acciones.

La pintura puede servirse en sus composiciones coexistentes, en un solo momento de su accion, y debe escoger el más ventajoso, ó sea aquel por el cual se comprendan mejor y más claramente los momentos antecedentes y subsiguientes.

De igual modo puede la poesía servirse de una sola cualidad de los cuerpos, en sus representaciones sucesivas, debiendo escoger aquella que retrate la imágen más expresiva del cuerpo, en el sentidó en que la poesía lo exige.

De aquí nace la regla de la unidad de los atributos pintorescos, y la de la economía en las descripciones de objetos corporales.

Poca seria mi confianza en esta seca y severa série de raciocinios lógicos, si no la viera con-

© Biblioteca Nacional de España

firmada en Homero, ó si, más bien, esta misma práctica no me la hubiese él sugerido y confirmado. Sólo con estos principios puede definirse y explicarse el gran método del poeta griego, y apreciarle en lo que vale, oponiéndole al que tantos poetas modernos siguen queriendo rivalizar con los pintores en puntos en que deben ser vencidos forzosamente.

Homero, á mi juicio, no describe más que acciones sucesivas, y todos los cuerpos y todas las cosas que representa, las describe sólo porque participan de estas acciones, y *casi siempre lo hace con un solo rasgo*. Nada debe extrañarnos, por lo tanto, que donde Homero describe, nada ó muy poco halle el pintor, y que únicamente encuentre objetos á propósito donde el poeta reuna una multitud de cuerpos hermosos, en bellas actitudes y en lugar favorable, para ser representados por la pintura, sin que sea necesario que haya descrito el poeta ni los cuerpos ni las actitudes en que deban colocarse, ni el lugar en que se encuentren. Examínense uno por uno todos los cuadros que propone el Conde de Caylus, sacados de Homero, y se verá en todos la concurrencia de estas observaciones.

Dejemos al Conde que, para explicar el método de Homero, haga de la piedra de moler colores del pintor, la piedra de toque para aquilatar al poeta.

Homero no emplea generalmente el mismo rasgo para explicar una cosa misma. Una nave es para él ya negra, ya honda, ya ligera, y cuando más la nave negra con buenos remeros, No entra en más pormenores para la descripcion de un barco. Pero explica el navegar, el arrancar y el llegar al puerto, como objetos de un cuadro muy detallado, para el cual el pintor tendria que hacer cinco ó seis, si queria representarlo en el lienzo.

Si por circunstancias particulares se vió obligado Homero á detenerse en la descripcion de un objeto corporal, lo hace de tal manera, que no podria reproducirlo el pintor si hubiese de seguirle, pues por medio de numerosos artificios presenta este objeto en una série de momentos tal, que en cada uno de ellos se presenta de diferente manera ; lo que obliga al pintor á esperar el último de aquellos para que le sea posible mostrarnos el resultado que vemos da el poeta. Por ejemplo, si Homero nos quiere presentar el carro de Juno, hace que Hebe le arme á nuestra vista. Vemos las ruedas, los ejes, el asiento, la lanza y las cuerdas, no formando un todo que es el carro, sino mostrándonos cómo arma, Hebe, cada uno de estos objetos. Para pintar las ruedas tendria el artista que descender á detalles, tales como los ocho rayos de cobre, las piñas de oro, las tablillas de bronce, el cubo de plata, etc. y cada una de estas cosas tendria que hacerlas en particular.

Cuando nos dice cómo estaba vestido Agamenon, le hace ponerse una á una todas sus vestiduras, desde la ligera y fina camisa, hasta el manto real, los coturnos, la espada y luego el cetro. Vemos, pues, los vestidos al describirnoslos. Vemos en el poeta cómo se viste Agamenon, y si describiera minuciosamente los vestidos, no veriamos la accion de vestirse. Y si el cetro que Homero llama paterno y que no podia parecer, le describe guarnecido de puntas de oro, y quiere que de él tengamos exacta y completa idea, ¿qué hace para conseguirlo? ¿Nos describe acaso además de los clavos ó puntas de oro, la madera y el esculpido? Así lo hubiera hecho si la descripcion fuera para una obra heráldica y para que en todos tiempos se hubiese podido reproducir tal y como era. Y sin embargo, estoy bien seguro de que muchos poetas modernos, para conseguir que el pintor les imitase, habrian descrito el cetro ni más ni menos que como pudiera haberlo hecho un rey de armas, y quedarian muy satisfechos de su obra creyéndola perfecta. Pero ¿qué le importa á Homero la distancia que le separe del artista? En vez de describir un

© Biblioteca Nacional de España

cetro nos cuenta su historia: primeramente le forja Vulcano, despues brilla en manos de Júpiter, luego indica la dignidad de Mercurio, ya es el baston de mando de Pelops el guerrero ya es el palo del pacífico pastor Atreos, etc. Y en resúmen, llego á conocer más este cetro que el que pudiera pintarme el mejor pintor, ú otro que el mismo Vulcano me entregase.

Nada me extrañaria que algun comentador de Homero admirara este pasaje por ver en él la más perfecta alegoría del orígen, progreso, consolidacion y término de la institucion hereditaria del poder real entre los hombres. Verdad es que se reiria al leer que Vulcano hizo su cetro representando el fuego,—cosa indispensable al hombre para su conservacion, é indicio de la abolicion de las necesidades que indujeron á los primeros hombres á someterse á uno solo,—que reiria al ver que el primer rey fué hijo del Tiempo, venerable anciano que compartió su poder con otro hombre discreto y prudente, con Mercurio; ó abdicar en él por completo; que el prudente orador, mientras vió amenazado su reino por extranjeros enemigos, confirió el supremo poder al guerrero más valiente; que este, despues de someter á los enemigos y librar al reino de todo peligro, lo entregó á su hijo, que como monarca en tiempo de paz, y pastor benéfico de un pueblo, le dió á conocer el bienestar y la abundancia, por lo que, despues de su muerte, el más rico de sus parientes halló posibilidad de apoderarse por regalos, corrupcion y soborno, de lo que hasta entonces no se habia adquirido más que por la confianza; poder que consideraban los hombres de verdadero mérito, más como carga que como dignidad, logrando tambien asegurarlo para su familia como una hacienda legítimamente adquirida. Reiria, digo, pero á pesar de todo yo seguiria firme en la estimacion que me anima por el poeta, de quien tantas cosas pueden deducirse.

Pero como no entra esto en mi propósito paso ahora á hacerme cargo de la historia del cetro, considerado como un artificio hecho para que nos detengamos en una sola cosa, sin entrar en una descripcion fria de todas y cada una de las partes que le componen. Si por su cetro jura vengarse Aquiles del menosprecio con que le trata Agamenon, otra es la historia que Homero nos refiere de este verde cetro; nos hace verle verdear en los campos, cuando no es más que rama de árbol; luego el hacha desgaja la rama del tronco, la deshoja, descorteza y da la forma que en manos de los jueces del pueblo simboliza la autoridad y dignidad divina.

Más cuidó Homero de dar una imágen visible de las diferencias del poder que simbolizaban el cetro y la vara de los jueces, que de describirnos la distinta forma y hechura de cada uno de estos dos objetos. Aquel es obra de Vulcano, esta fué cortada en las montañas por mano desconocida: aquel pertenece á una antigua y noble casa; esta ha sido destinada siempre para ser empuñada por la primera mano que se presentara: el poder del cetro se extiende por todo Argos y todas las islas vecinas; la vara, en manos de uno de la muchedumbre más mediana de los griegos, tiene bajo su custodia, entre otras cosas, el mantenimiento de las leyes. De tal distribucion de poderes nació la diferencia que existió entre Aquiles y Agamenon, diferencia que Aquiles, á pesar de su ciega cólera, no pudo menos de comprender y confesar.

Hace Homero en sus imágenes una especie de historia del objeto de que se ocupa, lo mismo en sus descripciones que cuando emplea cualquier imágen para hacernos conocer todas sus partes, que vemos reunidas de tal modo, que acompaña con sus detalles á la corriente del discurso. Sirva de ejemplo la descripcion del arco de Pandorus, que es de cuerno y de gran longitud, muy pulimentado y guarnecido de oropel en varias partes. ¿Qué hace entonces? ¿Nos refiere acaso todos sus detalles uno tras otro? De ningun modo; porque tal cosa seria indicar,

© Biblioteca Nacional de España

delinear el arco, pero no pintarle. Principia, pues, por la caza del animal de cuyos cuernos se hizo el arco, y al que Pandorus acechó y mató entre las rocas. Estos cuernos eran de dimensiones extraordinarias, por cuya circunstancia los destinó para el arco que el artista trabajó, pintándolos, pulimentándolos y guarneciéndolos. De este modo vemos que el poeta hace lo que el pintor no puede ver sino despues de hecho.

Seria no acabar si me propusiera citar ejemplos de este género. Todos los que hayan leido á Homero recordarán tantos cuantos yo pudiera citar.

XVII.

Quizá se me objetará diciéndome que los signos de la poesía no solamente se suceden, sino que tambien son arbitrarios, y que como tales pueden bien imitar los cuerpos tal y como existen en el espacio. En el mismo Homero se encuentran ejemplos de esto. Basta con que recordemos el escudo de Aquiles, para saber cuánta instruccion nos proporcionan los muchos detalles con que poéticamente, sin embargo, puede pintarse una cosa con todos sus detalles coexistentes.

Contestaré á esta doble objecion—y la llamo así, porque una conclusion justa y verdadera no necesita ejemplo, y porque por otra parte el ejemplo de Homero es de mucha importancia para mí—aunque yo no sepa justificarla con ninguna conclusion.

Siendo arbitrarias las partes de la oracion, podemos describir un cuerpo cualquiera, siguiendo el órden con que la naturaleza nos le presenta en el espacio. Esto es una cualidad de la oracion y de sus signos en general, pero nada más que en cuanto son á propósito al intento de la poesía. El poeta, si quiere hacerse comprender, no sólo debe contentarse con que sus ideas estén expresadas con claridad, esto le basta únicamente al prosista, porque el poeta debe animar las ideas y darlas vida, de tal manera, que por la rapidez de la oracion creamos sentir verdaderamente las impresiones visibles de los objetos, cesando de percibir sus palabras en el momento mismo en que notamos los medios que emplea para engañarnos. A esto precisamente me refería yo cuando, más arriba, traté de explicar lo que es el cuadro poético. Pero el poeta tiene que pintar siempre; veamos ahora lo que puede convenirle pintar los cuerpos con todas sus partes coexistentes.

¿De qué manera conseguirémos formarnos clara idea de los objetos en el espacio? Comencemos por considerar una por una todas las partes de que se compone; después estudiémosle en conjunto, y sepamos por fin cómo se unen entre sí todos sus componentes. Nuestros sentidos hacen estas operaciones con tal rapidez, que se nos figura, que nos parece que el objeto es una sola cosa sin componentes; rapidez que es necesaria si queremos tener una idea del todo, que no sea otra cosa sino el resultado de las ideas, de las partes y de su union. Concedido que el poeta nos guie del modo más exacto de una á otra parte del objeto, que nos presente clarísima la union de estas partes entre sí; ¿cuánto tiempo necesita para conseguirlo? Lo que los ojos ven de una vez, el poeta nos lo enumera sucesivamente, aconteciendo muchas veces que, al contarnos el último detalle nos hemos olvidado ya del primero. Sin embargo, tenemos que formarnos un conjunto de todo: para nuestros ojos están siempre presentes todas las partes que se enumeraron, aunque no se quedan grabados en la memoria. Y ¿aunque se queden fijas en la

© Biblioteca Nacional de España

memoria, qué trabajo, qué esfuerzo no nos es preciso hacer para renovar todas las impresiones con el mismo órden y con igual prontitud para conseguir recorrerlas juntas en nuestro pensamiento con cierta prontitud, con el objeto de formar una idea cualquiera del todo?

Sirva de ensayo el siguiente ejemplo, que en su género puede pasar por obra maestra [1]. «Ved la noble genciana levantando la cabeza sobre infinidad de yerbas ordinarias y plebeyas... un pueblo entero de flores sigue tras ella su bandera, y hasta su hermana la genciana azul se inclina ante ella y la venera. El brillante oro de las flores irradia sus rayos, rodea sus tallos y corona su vestidura grís. El blanco purísimo de sus hojas, cruzadas por líneas verdes, brilla con el jugo vario del húmedo diamante.»

«Aquí se arrastra una villana yerba semejante á la niebla gris y á la que la naturaleza formó sus hojas en forma de cruz. La hermosa flor enseña sus dorados pétalos, que una especie de ave de color de amatista sostiene, y brotan sus hermosas y picadas hojas, cuyo verde refleja en el manso arroyuelo; una estrella encierra en su centro la nieve delicada de las flores, á la que colora pálida púrpura de blancos rayos; las rosas y esmeraldas florecen tambien sobre el pesado tallo, y las rocas se visten de brillante manto de púrpura.»

Estas yerbas y estas flores, el poeta erudito las pinta y describe con tanto arte como exactitud. Pinta el poeta, pero pinta sin ilusiones. No pretendo demostrar ni quiero asegurar con esto que la persona que jamás haya visto semejantes flores y yerbas pueda formarse por esta descripcion cabal idea de ellas; quizá todas las descripciones poéticas tengan necesidad de que, para ser comprendidas, se tenga algun conocimiento anterior de sus objetos; pero no puedo negar que el poeta da, á quien tales conocimientos tiene, más clara y viva idea de las partes que describe. Lo que pregunto es, si se tiene viva idea del conjunto. Para adquirirla es preciso que la luz ilumine todas las partes por igual, para que podamos imaginarnos con igual rapidez el efecto de todas y cada una de ellas en nuestra imaginacion, para formar de todas un todo, tal y como se ve en la misma naturaleza. ¿Sucede esto en el caso presente? Y si no sucede, ¿cómo ha podido asegurarse que el cuadro más feliz que un pintor pudiera hacer por esta descripcion, seria incoloro á su lado?

Queda muy por bajo,—asegura el crítico que tales alabanzas prodiga,—la descripcion poética de lo que puede manifestar la pintura con sus tintas y colores. Quien tal dice, debe haber considerado la cuestion desde un punto de vista muy falso, teniendo en más los adornos extraños, que el poeta introduce en su descripcion, que la manera elevada con que manifiesta la vida vegetal y sus perfecciones, á las que la belleza externa solo sirve de vestido; y debe tambien, por lo tanto, haber apreciado más este ornato externo que la belleza y el grado de vida y semejanza de la idea que pueden presentarnos de esto el pintor y el poeta. Y sin embargo, tratándose aquí de estas dos últimas cualidades, quien diga que esta descripcion puede rivalizar con los cuadros de Huysum, en cuanto á la impresion que causan, no debe haber consultado sus sentimientos ó quiere premeditadamente ocultarlos. Quizá con las flores en la mano se comprendan muy bien; pero sin ellas nada dicen. Oigo al poeta cuando describe, pero nunca veo la cosa descrita.

Vuelvo á repetir que no niego al discurso la posibilidad de representar en general un cuerpo,

---

[1] *Los Alpes*, por M. Heller.

© Biblioteca Nacional de España

segun sea en todas sus diferentes partes; puede conseguirlo muy bien siendo sus signos arbitrarios, aun cuando se sucedan los unos á los otros. Lo que yo niego, lo niego á la oracion como medio de la poesía; porque á tales descripciones literales, ha de faltar siempre la ilusion, y porque la coesistencia de las partes del cuerpo, no se aviene con lo sucesivo del discurso, y en fin, porque al paso que aquel se expresa por este, el reparto del todo en sus partes se facilita, y siempre es, sin embargo, sumamente difícil, y muchas veces hasta imposible, la reunion final de estas partes en un todo.

Donde no sea necesario producir ilusion, sino únicamente hacerse entender bien, con ideas claras, terminantes y completas de la casa descrita, resultarán descripciones sumamente comprensibles, que pueden hacer perfectamente, no sólo el prosista, sino tambien el poeta dogmático, (porque al dogmatizador no es poeta).

Así sucede que Virgilio describe en sus Geórgicas una vaca, buena para la cria, y un hermoso potro; y en ambas descripciones, ¿quién no ve que al poeta le importa más la exposicion de las partes que la del todo? Quiere relatarnos las cualidades de un potro de buena raza para que sepamos juzgar, cuando encontremos uno ó muchos potros, el valor de todos y cada uno, y no cuida ni le importa nada que todos los potros que podamos ver, puedan á su vez reunirse fácilmente ó no en un solo cuadro real.

Fuera de este uso, las descripciones detalladas y minuciosas de objetos materiales, sin el ya citado artificio homérico de hacer de lo que coexiste una série sucesiva, han sido reconocidas por los más autorizados jueces, como muy frias representaciones, para las que poco ó ningun genio se necesita. «Si un poetilla, dice Horacio, no puede salir adelante con su obra, principia á pintar un bosque, un arroyuelo que serpentea por los amenos campos, un rio que murmura, el arco íris, etc., etc.» Pope despreció en su virilidad las poesías pintorescas que habia hecho en su juventud, y llegó hasta querer exigir que, quien no quiera llevar indignamente el nombre de poeta, renuncie cuanto antes al deseo de pintar, y declaró que una poesía en la que únicamente se pinta, se parece á una comida en la cual sólo se sirven salsas. Puedo asegurar, por mi parte, que Kleizt no creyó sus obras, y si hubiese vivido más, regularmente la habria variado de forma. Al convenir en el plan que debia dar á su poesía, se preguntó á sí mismo de qué manera haria para que pudiesen entrar en órden natural la multitud de imágines que habia cogido, como á ciegas, del infinito espacio de la rejuvenecida creacion, para conseguir que todo naciese y se sucediese en el órden más perfecto. Hubiera hecho tambien al mismo tiempo lo que Marmontel aconsejó con motivo de sus églogas á muchos poetas alemanes; hubiera hecho de una série de cuadros, entretegida con escenas de escaso sentimiento, una série de sentimientos entretegidos con escasas imágenes.

XVIII.

Y sin embargo, ¿habrá pecado el mismo Homero haciendo tan frias descripciones de los objetos corpóreos?

Pocos serán los pasajes á que pueda echarse este pecado, y estoy seguro que son de tal naturaleza, que llegan hasta confirmar la regla general de que á primera vista pudieran parecer una excepcion.

© Biblioteca Nacional de España

No cabe, pues, duda alguna de que lo sucesivo en el tiempo, es del dominio del poeta; así como el espacio es del dominio del pintor.

Unir dos momentos necesariamente separados en un mismo cuadro, como hizo Mazzuoli al representar el rapto de las sabinas y su reconciliacion con sus maridos y parientes, y Ticiano al pintar toda la historia del hijo pródigo, su vida disipada, su miseria y su arrepentimiento, es ni más ni menos que una usurpacion por el pintor de los derechos del poeta, cosa que jamás es de buen gusto.

(*Se continuará.*)

© Biblioteca Nacional de España

MONOGRAFÍA

DEL

ALCÁZAR DE SEGOVIA.

HISTORIA DEL ALCÁZAR.

VIII.

Fiestas reales con motivo del casamiento de D. Felipe II con Ana de Austria.—Obras que hace en el Alcázar Felipe II.—Vuelve al Alcázar en 1587.—Felipe III en Segovia.—Peste de 1599.—El Rey y la Reina en Segovia.—Fiestas reales de 1600.—Visita del Embajador de Persia, y de los Príncipes de Saboya.—Paces concertadas en el Alcázar.—Expulsion de los judíos.—Fiestas en la ciudad, año 1613.—Otras fiestas en 1615 por el casamiento del Príncipe D. Felipe.—El Alcázar por D. Felipe IV.—Proclamacion de Cárlos II.—Guerra de Sucesion.—El Infante D. Felipe, Alcaide del Alcázar.—Presos notables.—Riperdá, su prision y fuga.—Instalacion del Colegio de artillería.—Nuevos presos.—El Alcázar durante la guerrra de la Independencia.

Escogida Segovia entre las demás ciudades castellanas para que en ella se celebraran los desposorios del rey D. Felipe II con Ana de Austria, todo era movimiento y bulla, ir y venir de gentes, preparar galas, disponer funciones, alhajar las casas, decorar las plazas y calles, colgar los ajimeces y balcones, buscar pintores, escultores y todo género de artífices de dentro y fuera de la ciudad para que la engalanasen y hermosearan. El Alcázar, más que otro edificio segoviano, participaba del mismo movimiento y vida, pues la princesa Doña Juana preparaba en él régia y placentera morada para los desposados, y la lucida y noble córte que los acompañaba.

Llegó por fin el 12 de Noviembre de 1570, dia señalado para la celebracion del matrimonio. La régia comitiva, en majestuosa procesion, se presentó abriendo la marcha catorce banderas de todos los gremios; la gente de la fábrica de moneda; los lanceros, pañeros y mercaderes; los procuradores de la audiencia, vestidos de terciopelo negro con cadenas de oro y espadas y dagas doradas; los escribanos, con cueros de ambar, capas castellanas, plumas y joyas; los médicos y cirujanos, con sayos y ropas largas de raso

© Biblioteca Nacional de España

negro; los abogados y caballeros, con diversas galas y gran lucimiento; los regidores de la ciudad, precedidos de los porteros, el escribano de ayuntamiento, el mayordomo y el último el corregidor, rodeado de los caballeros de los dos bancos del municipio, el llamado D. Fernan García y el D. Dia Sanz, con ropas de gramalla forrada de brocado de oro, gorra y calzas de terciopelo negro con muchos bordados y jubones de raso blanco y los caballos ricamente aderezados con guarniciones y dorados; luego el cabildo pleno, y detrás el obispo D. Diego de Covarrubias, y finalmente la jóven Reina, sentada en un hacanea blanca con silla de plata dorada, vestida de brocado encarnado, capotillo bohemio de terciopelo carmesí bordado de oro, rodeada de gran número de lujosísimos caballeros y damas, entre quienes se contaban los príncipes de Hungría Rodulfo y Ernesto. Entraron todos en la ciudad y atravesando plazas y calles—profusa, rica y alegremente engalanadas con colgaduras de preciosas telas—altos y vistosos arcos de triunfo, de artísticas y eruditas alegorías formados, llegaron al *Alcázar* donde habia de celebrarse el matrimonio, y parando en su gran plaza, saludó el viejo castillo á sus monarcas con una gran salva de artillería. «Apeóse la Reina junto al puente levadizo, donde salió á recibirla la serenísima princesa de Portugal, y asidas las palmas entraron en el Alcázar.»

En él se verificó el matrimonio, el mártes 14 de Setiembre, con el siguiente órden. «A las nueve de la mañana salió el Rey de su retrete, acompañado de sus cuatro sobri»nos Rodulfo, Ernesto, Alberto y Wenceslao y de muchos grandes, títulos, y señores y »pasó á la *sala de los Reyes*, donde en un estrado alto debajo de un majestuoso dosel, »esperaba la Reina acompañada de la Princesa, su tia, y los cardenales de Sevilla y Si»güenza. Saludóla el Rey con la gorra en la mano, y gran reverencia, recibido con otra »mayor. Llegaron los grandes y títulos á besar las manos á la Reina. Acabada esta cor»tesía, celebraron el matrimonio, asistiendo por párroco el cardenal arzobispo de Sevi»lla; el cual, besada la mano á la Reina, y dado el parabien, partió á la capilla á reves»tirse para la misa y velaciones. Llegaron los prelados, grandes y señores siguientes á »besar la mano y dar el parabien á la Reina; el cardenal de Sigüenza D. Diego de Es»pinosa: el arzobispo de Rosano, nuncio apostólico; el arzobispo de Castell, en Irlan»da; el obispo de Segovia D. Diego de Covarrubias; el condestable de Castilla; el al»mirante y su hijo el conde de Melgar; el duque del Infantado; el marqués duque de »Escalona; el duque de Medinaceli; el duque de Feria; el marqués de Villalva; el du»que de Osuna; el duque de Nájera; el príncipe duque de Pastrana; el prior de Leon; »el prior de Castilla; el marqués de Aguilar; el marqués de Denia; el marqués de Sar»riá; el conde de Miranda; el marqués de Mondejar; el conde de Alva de Aliste; el »príncipe de Sabioneda, D. Vespasiano Gonzaga, general de los italianos en mar y tier»ra; el conde de Chinchon, alcaide del Alcázar; el conde de Olivares; el conde de la »Coruña; el conde de Andrade; el conde de Ricla; el marqués de Ayamonte; el mar-

© Biblioteca Nacional de España

»qués de Frómista; el marqués de Zahara; el conde de Castellar; el marqués de Poza; »el conde de Salinas; el conde de Lerma; el conde Benalcázar; el conde de Cifuentes; »el conde de Fuensalida; el conde de Orgaz; el conde de Siruela, y otros títulos y señores italianos, flamencos y alemanes. Tanto fué el concurso de estas bodas y fiestas.» «Habiendo todos besado la mano á su majestad, salieron los Reyes con todo este acompañamiento por las salas de las Piñas y del Pabellon, á los patios vistosamente adereza»dos, y por la puerta principal entraron á la capilla real, donde el cardenal celebró »misa y veló los novios, siendo padrinos el príncipe Rodulfo y la princesa Doña Juana. »Despues de comer, hubo sarao, y en tanto que danzó la Reina y el Rey, todos estuvie»ron de pié. A la noche hubo luminarias y una vistosa mascarada de más de ochenta »caballeros con hachas de cera blanca que despues de haber corrido en la plaza del Al»cázar, alegraron la ciudad.... Esta habia prevenido muchos y buenos toros, mas el »*motu propio* del Pontífice, recien promulgado, estorbó se corriesen.» En la plaza del Alcázar hubo tambien fuegos artificiales, y tantos y tan abundantes fuéron y tan aturdidos con la bulla y algazara estuvieron los polvoristas, que pudo haber costado muy caro este festejo, si la intrepidez de un mancebo no hubiese interceptado el fuego que, por haberse volado á un tiempo muchísimos cohetes, iba á incendiar gran número de barriles de pólvora que muy cerca de allí habia, sobre los que se arrojó el mozo cubriéndolos con su capa. A tan brillantes festejos, unió la ciudad grandes y abundosas comidas, para las cuales trajo de Portugal y de Venecia ricas confituras y raras conservas.

Gallarda y muy detenida descripcion de estas fiestas, ofrece Colmenares en su *Historia de Segovia,* de las cuales hace montar el costo á más de doscientos mil ducados. Todo fué digno de la ciudad de Segovia, de los monarcas y de la espléndida córte que con sus galas dió realce, solemnidad y brillo á los desposorios. Todo fué verdaderamente régio, y sólo faltó, como dice Colmenares, con mucho juicio y acertado tino, que Segovia *hubiera estampado, como han hecho otras ciudades, los diseños de los arcos y fiestas, pues poco importáran doscientos ducados que costaran estas estampas, y sirvieran mucho á la duracion y á la declaracion, ayudada del objeto presente de la vista; porque la escritura no puede declararse bastante en materia de arquitectura, conocida de pocos, y de vocablos y nombres extraordinarios, sin el conocimiento de los cuales no puede comprenderse el ser de las cosas.*

Acabadas las fiestas, partieron los reyes para Madrid á 19 de Noviembre.

No fué ingrato el rey D. Felipe á tantas y tan marcadas muestras de amor y respeto á su persona por parte de la ciudad de Segovia, y en aquel mismo año de su casamiento con la reina Ana, hizo grandes obras en la casa de Moneda, costeó el retablo de la iglesia de Santa Cruz, no consintió que se quitase un solo pueblo al obispado de Segovia para dárselo al de Valladolid, como se pretendia, é hizo importantísimas restauraciones en el Alcázar, empizarrando de nuevo todos los techos con gusto y riqueza, y man-

© Biblioteca Nacional de España

dando tallar y colocar en el salon de los Reyes las estátuas de cinco reinas de Castilla, de D. Fernando el Católico y de los condes D. Ramon de Borgoña y D. Enrique de Lorena, y muchas más obras de reparacion y ornato que duraron hasta el año 1596, y cuyas cuentas se conservaron en su archivo hasta nuestros dias.

No volvió al Alcázar D. Felipe hasta el año de 1587; en 14 de Octubre, que acompañado de la emperatriz viuda de Maximiliano II, de su hermano, de su hijo el príncipe de Astúrias D. Felipe y de la infanta D.ª Isabel, permaneció en él hasta el lúnes 19, que partió para el Bosque de Valsain, habiéndose ocupado tan pocos dias en inspeccionar las obras que se habian hecho y en ordenar las que debian hacerse. Esta fué la vez última que visitó el Alcázar el monarca D. Felipe II.

No bien habia ocupado el trono D. Felipe III, por muerte de su padre, pasó por Segovia y permaneció en el Alcázar la noche del 29 de Octubre de 1598, siendo recibido sin aparato ni solemnidad alguna, por el luto que vestia la córte á causa de la reciente muerte del Rey su padre.

Al siguiente año se desarrolló en todos los pueblos de Castilla una terrible epidemia tan maligna, que diezmó los pueblos, villas y ciudades del reino por donde pasó. Segovia, como una de las más populosas de toda Castilla, por su gran comercio, y principalmente por su exceso de poblacion, hija de la gran fabricacion de paños y productos de lanas, fué de las más heridas por tan terrible y asolador azote. Murieron muchos, tanto nobles y ricos como pobres y villanos; viéronse ejemplos de heroismo en grandes y plebeyos, en militares y eclesiásticos, sin que tanto sacrificio bastara á desterrar la pestilencial dolencia ni á arrancar de las garras de la muerte más de doce mil personas, que en sólo la primavera de aquel terrible año perecieron. Apiadóse, por fin, la Omnipotencia divina, y al año siguiente quedó libre de tan desoladora plaga la más que diezmada ciudad de Segovia; y, si grande fué el espanto, la desolacion y el terror que habia consternado á los segovianos, grande fué tambien el contento y el júbilo de que todos se vieron poseidos al ver que en pocos dias salieron sanos de los hospitales muchos centenares de contagiados. El primer cuidado de la ciudad, fué dar solemne y pomposamente gracias al Todopoderoso que se habia apiadado de tanta desgracia. Cumplido este sagrado deber, pensaron luego en solemnizar con públicos regocijos la desaparicion de la cruel dolencia, y para que fueran tan grandes como alegres, marchó á la córte el obispo D. Andrés Pacheco—que hizo inmensos y toda clase de sacrificios por su diócesis mientras duró la calamidad—para invitar al rey D. Felipe III, casado ya en Valencia con D.ª Margarita de Austria, á que visitara la ciudad y la animase y alegrara con su presencia. Gustoso accedió el monarca, y á Segovia se encaminó. Enfermó la reina al llegar á la real casa del Bosque de Valsain, y hubo de ser conducida al Alcázar en litera por órden de los médicos, donde llegó seguida de su esposo el dia 9 de Junio. Al siguiente hubo grandes y generales rogativas, y sanada de su

© Biblioteca Nacional de España

dolencia D.ª Margarita á pocos dias, comenzaron las fiestas el dia 10, «presen-»tándose más de 2.300 hombres» en la plaza de San Francisco delante de los reyes, «con picos, partesanas, arcabuces y mosquetes vistosamente aderezados. Seguíanles »los monederos á caballo con lucimiento; despues ambas audiencias, procuradores, »notarios y escribanos.....; luego cuatro maceros, cuatro reyes de armas y veinte y »cuatro regidores. Salió la guardia tudesca y española y todo el cortejo real; y don »Francisco Sandoval y Rojas, marqués (entonces) de Denia, primer valido del Rey, con »el estoque desnudo,» á tan numerosa y engalanada procesion uniéronse «la Reina» »montada en un acanea blanca, y el Rey en un ardiente alazan; despues muchas da-»mas y señores á caballo y toda la guardia de los arqueros vistosamente armados, lle-»garon á la puerta de San Martin, donde apeándose los regidores, tomaron las varas de »un rico palio, debajo del cual llegaron los Reyes á la iglesia mayor, donde salieron á »recibirlos todos los prebendados..... Hicieron oracion y oyeron un coloquio y villanci-»cos de los mozos de coro; de allí partieron al Alcázar donde llegaron al caer de la no-»che, que fué alegre y vistosa de fuegos luminarios, cohetes y alegrías.»

«Al otro dia, despues de terminadas solemnemente las devociones, vieron SS. MM. »la vistosa fiesta de nuestros fabricadores de paños y la invencion fué la prision de Mo-»tezuma por Hernan Cortés.» Concluida la mascarada, y siendo ya entrada la noche, acompañaron á los reyes hasta el Alcázar, los jugadores á caballo con hachas blancas alumbrando la carroza. Al siguiente dia, lúnes 12 de Junio, marcharon los monarcas á Avila.

En el año de 1607, el 14 de Octubre, albergó el Alcázar á un personaje que fué á Segovia con el solo objeto de admirar sus preciosidades de todos géneros. Era este Ha-cen Alí Bey, embajador del rey de Persia Cadabanda, vulgarmente llamado el Gran Sofí, que á España vino á concertar paces y alianza.

El 25 del mismo mes, y año de 1603, fuéron régiamente recibidos en Segovia los príncipes Manuel, Cárlos y Filiberto de Saboya, saludados con salvas por el Alcázar donde se alojaron. Visitaron todas las preciosidades de la ciudad, sirviéndoles de acompañante Juan Botero, que luego escribió las impresiones de su viaje. Permanecie-ron sólo dos dias en el Alcázar.

Corrieron algunos años sin que Segovia ni su Alcázar fueran visitados de príncipes ni soberanos. Descansaba la ciudad de las anteriores fiestas, y se resarcia poco á poco de los gastos y sacrificios que la desventurada peste y los fastuosos regocijos la habian sugerido, y comenzaba la calma y el reposo que habian de ser por largo tiempo dura-deros. Pero si la ciudad permanecia tranquila, sin tomar parte ni tener significacion al-guna en los acontecimientos políticos, no por eso dejó el Alcázar de presenciar uno de los más graves errores políticos que registra la historia de la decadencia de la poderosa y dilatada monarquía española.

© Biblioteca Nacional de España

El dia 2 de Julio del año de 1609, llegaron al Alcázar, donde ya estaban los príncipes desde el 25 del mes anterior, D. Felipe III y su esposa. El primer acto del monarca fué la ratificacion del deplorable tratado de paz concertado con Holanda y capitulado en el mes de Abril de aquel mismo año.

Pero no era este asunto el que traia á Felipe III á Segovia.

La actitud tomada por los moriscos, que en gran número existia en toda la Península, era imponente y amenazadora, é hija tanto del carácter y ánimo inquieto de aquellas gentes, como de las torpes y desatinadas medidas que se adoptaron contra ellos desde los primeros años del reinado del Emperador y rey de España Cárlos V; exigia, verdaderamente, remedio presto y eficaz para ser conjurada. De todos los medios que hubieran podido adoptarse, se escogitó el más cruel para los moriscos y más dañoso para el bien de la patria. Pero no merece ni toda ni gran parte de la culpa, el inofensivo monarca. Reunióse en el Alcázar el consejo de guerra, y conformándose el rey con el acuerdo que tomó, se decretó la expulsion inmediata y presta del suelo de España de todos los moriscos. Las consecuencias de tan inoportuna como desacertada medida, causó gran número de víctimas y daños sin cuento al Estado. La supersticion religiosa de los segovianos y el arraigado amor que siempre tuvieron á sus reyes, indújoles á festejar por esto á D. Felipe con públicas funciones y regocijos, que, sin embargo, no fuéron ni sombra de los que en otras ocasiones se hicieron y hemos ya descrito. Comenzó el mes de Agosto y abandonaron los príncipes y reyes al Alcázar.

Un acontecimiento de gran monta para el religioso pueblo de Segovia, dió motivo á que en el año de 1613, presenciaran los reyes, seguidos de su córte y de un inmenso número de forasteros y de gente extranjera, las más suntuosas fiestas que registra la crónica del municipio segoviano. En el mes de Agosto de dicho año se concluyó la fábrica de Nuestra Señora de la Fuencisla, y determinó la ciudad que la traslacion á la nueva iglesia de la devota imágen, se verificase con toda solemnidad y lujo, y nunca vistos regocijos. Acordado cuáles habian de ser estos, y estipulado lo que cada gremio y clase social habia de hacer y costear, partió de Segovia á San Lorenzo del Escorial, donde se hallaba el rey, una comision encargada de suplicar á S. M. que autorizase y regocijara las fiestas con su presencia. Para el jueves 12 de Setiembre señaló el rey el principio de las funciones, llegando S. M. al Alcázar antes de que estos empezaran. Desde el jueves 12 de Setiembre, hasta el lunes 22, duraron las fiestas sin que se interrumpieran un solo dia. Nada faltó en ellas de cuanto puede hacerse en estos espectáculos; representaciones teatrales, toros, juegos de cañas; muchas y muy vistosas mascaradas, fuegos artificiales, numerosas cabalgatas, torneos, gran número de procesiones, ofrendas de valor á la imágen, regalos á su templo, limosnas, iluminaciones, colgaduras, conmemoracion de los grandes hechos y varones de Segovia, arcos de triunfo, flores y cuanto pudo inventar la rica imaginacion y el entusiasta fervor reli-

© Biblioteca Nacional de España

gioso de los devotos segovianos. Muchos de estos festejos se verificaron en la gran plaza del Alcázar, presenciándolos SS. MM. desde las ventanas de la torre del Homenaje.

Pocas ciudades hubo en Castilla más dadas á estas fiestas, en todo el siglo XVII que Segovia. No bien terminadas las conversaciones y comentarios de las fiestas que acababan de pasar, comenzaban ya los preparativos y arreglos de las que habian de empezar. Muy buenas debian ser, y mucho el gusto que Segovia para fiestas tuviera, cuando tanto menudeaban y por cualquier acontecimiento se verificaban.

En Octubre de 1615 se efectuaron los casamientos de D. Luis XIII, rey de Francia, con Ana de Austria, y de D. Felipe, príncipe de Austria, con D.ª Isabel de Borbon, infanta de España. El 9 de Noviembre entró en España D.ª Isabel, y recibida por los reyes en Búrgos, se trató de festejarla solemnemente en alguna de las ciudades más ricas de Castilla. Tratándose de fiestas, sabido era que Segovia habia de ser la elegida, y así fué que el rey, sin desconocer los grandes sacrificios que Segovia habia hecho para las magníficas recientes fiestas de la Fuencisla, escribió á la ciudad participándola su deseo de que fuese en ella donde se festejase á la princesa. Tengo para mí que tanto la solicitud y el deseo de los segovianos de servir y agasajar siempre y magníficamente á sus reyes, como las seguridades, comodidad y suntuosa morada que el Alcázar ofrecia para recibir y agasajar á la córte, por magnífica y numerosa que fuese, habian de ser las causas de tanta predileccion por parte de los monarcas Felipe II y su hijo, por Segovia, para los espectáculos de esta índole: no hace esto considerar las fiestas todas de Segovia como acontecimientos hijos de las condiciones del Alcázar. El 2 de Diciembre llegó la córte al Alcázar, y el dia siguiente comenzaron las fiestas, y aquella noche hubo gran sarao en la magnífica *sala de los Reyes*. Presenciaron los príncipes las fiestas de toros, cañas, cabalgatas, mascaradas y fuegos, que duraron hasta el domingo próximo, en cuyo dia marchó toda la córte á Madrid.

Muerto Felipe III en Febrero de 1621, sucedióle su hijo D. Felipe IV, y como era de uso y de derecho, en todos los advenimientos al trono castellano de un nuevo rey, hubo de hacerse la ceremonia de que el Alcázar estuviese por el recien aclamado monarca. Aconteció esto de la manera siguiente: «Domingo 16 de Mayo... cuatro regidores fuéron al Alcázar por el conde de Chinchon y D. Luis Fernandez de Cabrera y Bobadilla, que dos dias antes habia venido de Madrid á esta accion. Apeáronse los regidores; y entrando dentro sacaron al conde armado hasta la cintura, tonelete y calza carmesí bordada de oro, sombrero negro con plumas blancas, bota blanca y espuela dorada; subió en un caballo alazan con girel carmesí, bordado de oro: con veinticuatro alabarderos, y cuatro lacayos con librea de terciopelo negro bordado de oro; acompañado de los cuatro regidores, y de todo lo lucido de la ciudad á caballo, pasó á las casas donde esperaba el consistorio...» Luego «fuéron con el mismo órden al Alcázar, cuya puerta estaba cerrada y alzada la puente levadiza de hierro. Estaba

© Biblioteca Nacional de España

»asomado al parapeto sobre la puerta el alcaide teniente, Velasco Bermudez de Con»treras, embrazada una rodela y una gineta, ó bengala en la mano, y acompañado de »algunos alabarderos. Llegó el conde muy cerca y dijo en alta voz: *á del Alcázar ¿por »quién está la fortaleza?* Respondió el alcaide: *por el rey D. Felipe nuestro señor, tercero »de este nombre.* Replicó el conde: *Pues tenella de aquí adelante por el rey D. Felipe nues»tro señor, cuarto de este nombre, que Dios guarde muchos años.* Dijo el alcaide: *mués»treme V. S. por dónde.* Y el conde respondió: *Bajad á verlo.* Bajando el alcaide, puso »el conde en la punta de una pica un papel, que el alcaide tomó por entre las verjas »de la puente, que alzada servia de puerta. Hecho esto, sin apearse ni bajar la puen»te, se volvieron conde y acompañamiento; y por la Plaza Mayor y calle Real llegaron »al Azoquejo, donde desde los caballos hicieron lo mismo que en la plaza en el cadal»so», pues siendo prerogativa de los condes de Chinchon, como alcaides del Alcázar alzar estandartes en las proclamaciones de reyes, tanto en la ciudad como en el Alcázar, se habia ya, en la plaza principal de la ciudad, verificado la proclamacion, que luego repitieron del mismo modo «en la plaza de Santa Olalla, y volviendo por la pla»za de San Juan á las casas de Consistorio, dejó el conde el estandarte, y con el mis»mo acompañamiento volvió al Alcázar donde se despidieron.»

Los tiempos del reinado de Felipe IV, no fuéron para Segovia tan bulliciosos como los de los otros Felipes. La importancia grande que adquirió la villa de Madrid, convirtiéndose en córte y capital de la monarquía, la no interrumpida série de placeres y goces que constituyó la vida del rey poeta, la contínua lucha que en su córte mantuvieron siempre los que gozaban de sus favores con los que habian caido en desgracia, la índole de los placeres favoritos de Felipe, más quietos y pacíficos de lo que habian acostumbrado sus antecesores, y la predileccion que siempre dispensó á su palacio del Buen Retiro, hicieron perder á la córte la costumbre de visitar las viejas ciudades castellanas, y estas, á consecuencia de la desatinada administracion del conde duque, iban tambien perdiendo su esplendor, riqueza y poblacion, y ofreciendo por lo mismo nuevo atractivo. Las pequeñas excursiones de Felipe IV se reducian exclusivamente á los sitios reales cercanos á la córte, y no consta, que yo sepa, que hubiese visitado el Alcázar despues que en él estuvo en la fecha que ya hemos indicado.

Quedó pues reducido el Alcázar desde estos momentos á prision, cuartel y arsenal donde se conservaban armas y pertrechos de guerra, siguiendo siempre en su cargo de alcaides los condes de Chinchon. Ignórase con qué motivo se haria en el año de 1661, un inventario de los pertrechos de guerra y de víveres que en él se custodiaban, pues existia uno en el archivo del Alcázar, hecho en aquella fecha, siendo alcaide D. Enrique de Benavides y Bazan, esposo de D.ª Francisca de Castro Cabrera y Bobadilla. Este inventario registra lo siguiente:

© Biblioteca Nacional de España

82 picas, colgadas en la bóveda en la entrada.
200 cuerpos de armaduras, armados en la sala de armas.
390 morriones.
23 alabardas.
267 picas.
33 ballestas.
90 arcabuces.
5 trabucos de bronce.
280 balas de piedra, de diversos calibres.
429 balas grandes de hierro.
280 idem idem medianas.
Un cajon con postas.
106 arrobas de salitre.
32 idem idem de azufre.
2 sacos de cuerdas de mosquete.

Vastimento de vino, tocino y menestra, que importaba dos mil ducados, y se renovaba cada año, segnn estaba dispuesto en una real cédula del año 1526.

La índole de estos pertrechos de guerra demuestra bien terminantemente que todos ellos eran restos de los que habia habido en tiempos anteriores, pero de ningun modo armamentos mandados allí en aquel entonces. De aquí se desprende que por estos años era ya muy olvidado el Alcázar, y que su defensa estuvo por completo abandonada. Y aún puede sospecharse que muchas de sus más principales armas de defensa habrian sido sustraidas y llevadas á otra parte. Si esto no es así, no se comprende qué hacian allí entonces, ni para qué servian tantas balas de grandes calibres donde no habia un solo cañon, ni para qué podian servir dos sacos de mechas de mosquetes donde no habia ni uno solo. Debió por lo tanto comenzarse á desmantelar el Alcázar en tiempo de Felipe IV, pues que no existia en esta fecha un solo cañon, y los hubo en tiempo de Felipe III, pues que como ya se ha dicho, se recibia á este rey y á su córte en el Alcázar con salvas de artillería.

Corrieron los largos años de los reinados de D. Felipe IV y de su hijo D. Cárlos II, sin que en ellos figurara el Alcázar, ni fuese visitado de sus reyes, ni de personajes de alguna importancia. Pero tras estos años vinieron otros aún peores para España, y en los que el Alcázar no hizo otro papel que servir de prision. Proclamado rey de España D. Felipe V, á la muerte de Cárlos II, estalló la desastrosa guerra civil que devastó lo poco que habia dejado en pié la indolencia de Felipe IV, la tutela de Cárlos II y su tristísimo reinado. A la proclamacion de D. Felipe V protestó la casa de Austria con las armas, y con ellas disputaron su derecho á la corona de España dos príncipes ex-

© Biblioteca Nacional de España

tranjeros, aleman el uno, francés el otro, y por ambos derramaron su sangre y perdieron sus haciendas los españoles. Ganó el francés al fin una rica corona, pero ensangrentada, y España tambien ganó, pues que cesó la guerra, que era la única ganancia que podia esperar.

Una fortaleza de la importancia de la del Alcázar, no podia permanecer olvidada en los momentos de una guerra civil. Era alcaide al estallar la guerra D. Julio Saveli Fernandez de Cabrera y Bobadilla, príncipe de Albano, y como este personaje se pasara al bando del archiduque, fuéron secuestrados sus bienes, y ocupado el Alcázar por las tropas de D. Felipe, dando su alcaldía al marqués de Almonacid en 1707. Concentrada la guerra en los reinos de Cataluña y Valencia, y enclavado el Alcázar en el centro de las provincias más adictas al pretendiente francés, debió verificarse su entrega tranquila y pacíficamente, al marqués de Almonacid, ó en su nombre al capitan D. Sebastian Martinez, su teniente alcaide. No gozó el marqués su alcaidía en propiedad, sino en calidad de interino, los treinta y un años que la desempeñó, que para más altos personajes se reservaba este puesto, cuya importancia se consideró de más monta, tomando de ella posesion en nombre del infante D. Felipe, el cardenal de Molina en el año de 1738.

Desde el año de 1713 hasta 1735, registraba el incendiado archivo del Alcázar, hasta treinta y ocho presos, muchos de ellos muy principales señores, y algunos partidarios de la perdida causa del archiduque Cárlos, y por lo tanto bastantes extranjeros. En 1714 fué conducido preso el teniente general D. Valero Fernandez de Heredia, que murió en el mismo año, sin haberle consentido otro solaz que el honor de escribir al rey por mano del mismo alcaide. Tambien se contaba en el número de presos otro teniente general llamado D. Miguel Pons de Mendoza, y el consejero de Indias D. Manuel de Silva. Más atormentado que estos tres estuvo el P. Fray Agustin Le Marchand, flamenco, de la órden de San Francisco, como consta de varias órdenes que mandaban, muy clara y terminantemente, que no se le contemplara en nada, que por ningun motivo se le consintiera salir del calabozo, y hasta, cosa cruel, que se *estrechase mucho de comida*. Murió poco menos que de hambre en 1735.

Sirvió por estos tiempos de prision el Alcázar, al más loco y más osado de cuantos aventureros registra la historia del mundo en el siglo XVIII. Fué este personaje D. Juan Guillermo, baron de Riperdá, natural de Holanda, de orígen español y de familia ilustre. Hombre de clarísimo ingenio, ambicioso sin límites, intrigante, osado, inconsecuente, de una vanidad sin ejemplo, sin pudor ni conciencia, de suma ilustracion y falto de todo miramiento creíase Riperdá llamado á representar un principal papel en la política de Europa. Tomó el propósito de ser uno de los primeros hombres de su tiempo, y no halló obstáculo que le impidiera realizar su propósito. Estorbábale ser católico para figurar en Holanda, y se hizo protestante; logró ser diputado y más tar-

© Biblioteca Nacional de España

de embajador en España. Le agradó nuestra patria, quizá porque vió que en nuestra córte era el poder de el más intrigante, y se hizo español y volvió á ser católico. Su ingenio le conquistó varios destinos y sus embrollos el puesto de embajador de España en Austria. Allí se captó la voluntad del emperador, se vendió á sus intereses, y concertó el lastimoso tratado de 1725 entre España y Austria, por el cual esta reconocia la casa de Borbon, y España perdia honra, dineros y dominios. Cayó tan en gracia á D. Felipe V y á su esposa D.ª Isabel—cuyos ánimos se captó Riperdá con adulaciones, intrigas y promesas que,—no bien se ratificó el tratado, fué agraciado Riperdá con el título de duque con grandeza, creado primer secretario de Estado, ó mejor dicho, ministro universal, pues reunió además las secretarías de Marina, Guerra y Hacienda. Todo esto era Riperdá en Enero de 1726. En el mes de Mayo del mismo año, se refugiaba en la casa del embajador de Inglaterra, donde le llevaron sus embrollos, su vanidad, sin límites y su falta de pudor. De la embajada salió preso y fué conducido á Segovia, sin más compañía que la de su ayuda de cámara, con órden expresa de que no se le permitiera tener recado de escribir, ni aun para dirigirse á su esposa; de que se le reconocieran hasta las botellas y cajas en que le mandaban de su casa el rapé; que cumpliese con la iglesia en la capilla del Alcázar ante el alcaide su teniente y que concluido el acto volviese á su prision; que si estuviese enfermo le visitara un médico de confianza y un confesor de toda seguridad, sin más conversaciones que las precisas á su ministerio. Sobradamente prueban estas precauciones lo peligroso que era tal personaje, cuál seria su astucia y cuál su trato de gentes. Más tarde, en 1798, se ordenó al alcaide que, en vista de que Riperdá estaba tan enfermo que no se levantaba de la cama ni aun para oir misa, que se le administrara la Comunion en forma de Viático.

Tanta vigilancia y tan exquisitas precauciones fuéron del todo inútiles. A los quince meses de reclusion, se fugó del Alcázar Riperdá. Valióse para ello del afecto que habia logrado inspirar á una criada del alcaide, llamada Josefa Ramos, y de un cabo de la guardia de infantería de inválidos. Huyó disfrazado con los vestidos de criada, quedando en su lugar, vestido con el traje del duque, su ayuda de Cámara. El teniente alcaide, que lo era el capitan D. Lorenzo Miguel de Serantes, perdió su cargo y fué sentenciado á perpétua prision.

Aunque ageno del caso, no renuncio á contar el fin de Riperdá. Desde el Alcázar pasó á Portugal, de donde, no pudiendo hacer lo que en España habia hecho, pasó á Inglaterra. De allí lo obligaron á salir y volvió á su patria, y su primer acto, para conquistar su rehabilitacion, fué hacerse nuevamente protestante. Pero no logrando nada, pretendió pasar á Rusia, aunque en vano, pues que se le negó su pretension. Viéndose arrojado de todos los Estados de Europa, marchó en 1731 á Marruecos, abrazó el islamismo, tomó el nombre de Osma, fué general, sitió á Ceuta, ganó batallas, volvió al lado del Emperador y creció inmensamente su favor. Pero era ya todo esto poco

© Biblioteca Nacional de España

para el loco y ambicioso aventurero, y necesitaba más. Pensó en hacerse jefe de una religion, cuyo dogma inventó y comenzó á predicar, siendo el resultado de su nuevo propósito tener que huir á Túnez. Allí concibió el proyecto de hacerse rey de Córcega, trabajó inmensamente para ello, gastó cuantiosas sumas, que habia adquirido malamente, y por fin tuvo que ir á refugiarse á Tetuan, donde acabó sus dias miserablemente en 1737, no sin haber intentado antes ir á Roma á echarse á los piés del Papa, ofreciendo propósito de enmienda, que como oferta suya, ni aun fué oida. Tal fué el célebre preso que por algunos meses guardó nuestro Alcázar.

El dia 16 de Mayo de 1764 se inauguró oficialmente la apertura del Colegio de cadetes del arma de artillería, que el conde de Gazola instituyó en el Alcázar. Sin embargo, bien porque fuese poco crecido el número de cadetes ó muy grande el Alcázar, siguió sirviendo de prision como lo demostraban varios papeles de su archivo, en los que se decia que estuvieron presos hasta once arraeces, de los cuales murieron allí Servili, Hamet el Tunecino y Honnurruch, por los años de 1765 y 73; constando tambien en dicho archivo la prision y fuga de Hamet el Manco, Arbi y Armetres en Marzo del último de los años mencionados; la traslacion á Toledo por loco desde las prisiones del Alcázar á Toledo de Sasin Salu de Trípoli en 1774, y la riña que á causa de embriaguez tuvieron al año siguiente Casino y Hamet Amar.

La paz y sosiego que gozó el Alcázar el último siglo de su vida, fué interrumpido por la guerra de la Independencia. Ocupado por las tropas francesas en 1808, pasó el Colegio de artillería á Sevilla y luego á Mallorca, y los invasores le emplearon en depósito de prisioneros, ó mejor dicho, en hospital, que más que soldados derrotados eran prisioneros heridos los españoles. Desde aquella fecha, hasta 1814, fué teatro el Alcázar de hechos tan heróicos como los de los pasados siglos. Entonces volvió á verse patentemente la verdad del dicho aquel de que para valor y amor patrio las *damas segovianas*. La noble condesa de Mansilla gastó sus caudales y sus fuerzas en socorrer á los infortunados prisioneros y en proporcionarles los medios de evasion, ayudándola en tan vizarra como santa y caritativa empresa, D.ª Francisca Estéban, que fué recompensada con el título é insignias de capitan de infantería, y una pension de seis reales diarios, y D.ª Manuela y D.ª Basilisa de la Fuente, llegando hasta tal extremo el valor y denuedo de estas ilustres segovianas, que se interpusieron entre los soldados franceses y un prisionero de los nuestros, á quien la ferocidad invasora iba á fusilar en el Azoquejo, por serle imposible andar á consecuencia de sus heridas y desfallecimiento.

Desde 1823, fué el Alcázar Colegio general militar, hasta que en la guerra civil se vió ocupado, con la ciudad de Segovia, por las tropas carlistas al mando del general Zariátegui en 4 de Agosto del año 1837, por una honrosa capitulacion, en que se estipuló que los cadetes y todas las personas principales de la ciudad que en él se habian refugiado, salieran del Alcázar para Madrid con los honores de la guerra. Desde 1840 le volvió á

© Biblioteca Nacional de España

ocupar nuevamente el Colegio de artillería, hasta que le abandonó hecho cenizas en el año de 1862. Ignórase cómo aconteció este incendio, y por nuestra parte, no hay deseos de averiguarlo. Si el arma de artillería tuvo la desgracia de que el monumental Alcázar de Segovia pereciera estando bajo su custodia, puede servirla de consuelo á tamaña desgracia, el arrojo casi temerario, con que trabajó para cortar el voraz incendio y tambien el cariñoso cuidado con que velaba por la conservacion de las ricas estancias del Alcázar, de cuyo hecho es testigo el que estas líneas escribe, que en las muchas veces que visitó el Alcázar, tuvo la complacencia de elogiar el celo é inteligencia con que se cuidaba de su conservacion y restauracion. Sucedió el daño, y ya no queda más que deplorarlo.

De varios documentos que en el archivo del Alcázar existian y de las historias de Segovia que hemos consultado, ya impresas, ya manuscritas é inéditas, sacamos la siguiente lista de algunos de los alcaides del Alcázar que hemos cuidado de aumentar y rectificar:

Didacus Munioz, mayordomo del rey, alcaide en el año de 1175.

D. Juan Hurtado de Mendoza, mayordomo mayor del rey, murió siendo alcaide en 1399.

D. Juan Hurtado de Mendoza, hijo del anterior, lo fué tambien en aquel mismo año.

Ruiz Diaz, hijo del anterior, y mayordomo mayor del rey, lo fué hasta 1439.

D. Juan Pacheco, igualmente hasta 1441.

D. Pedro Giron hasta 1445, y con los mismos títulos que los anteriores.

D. Pero de Muncharas, fué alcaide hasta 1456.

D. Juan Daza, hasta 1467.

D. Andrés de Cabrera, esposo de D.ª Beatriz de Bobadilla, marqueses de Moya, hasta 1470. Continuó la alcaidía en sus sucesores, en posesion perpétua, por merced que de ello les hizo D. Enrique IV. Los Reyes Católicos la confirmaron añadiéndoles los oficios de justicia mayor, con jurisdiccion civil y criminal en la ciudad y tierra de Segovia.

D. Fernando de Cabrera y Bobadilla, por los años de 1520.

D. Diego Fernandez de Cabrera y Bobadilla, en 1566.

D. Diego Fernandez de Cabrera y Bobadilla, que adquirió además en 1596 el título de tesorero de la casa de moneda, hasta el año 1517.

D. Pedro de Cabrera y Bobadilla, con el título de alférez mayor, en 1599.

D. Luis Gerónimo, en 1608.

D. Francisco Fernandez de Cabrera y Bobadilla, en 1657.

D. Enrique de Benavides y Bazan, como marido de D.ª Francisca de Castro Cabrera y Bobadilla, condesa de Chinchon, en 1680.

D. Julio Saveli Fernandez de Cabrera y Bobadilla, príncipe de Albano, desde 1683

© Biblioteca Nacional de España

hasta que se secuestraron sus bienes por haberse pasado al partido del archiduque.

El marqués de Almonacid, interino hasta 1707.

El cardenal de Molina, en nombre del infante D. Felipe, hasta 1738.

El infante D. Felipe, por sí, desde 1738 hasta 1740.

Y el infante D. Luis, desde 1761.

Los tenientes alcaides de que hemos tenido noticia, son:

Diego de Villaseñor, en el año de 1448.

Diego del Castillo, 1507.

Melchor Cambron, 1514.

D. Diego de Cabrera y Bobadilla, en 1520.

Cristóbal del Sello, hasta 1522.

Diego Fernandez de Cabrera y Bobadilla, en 1556.

Gerónimo de Villafañe, 1568.

Alonso Moreno, 1570.

El capitan Pedro de Samaniego, 1572.

Blasco Bermudez, 1577.

Juan Bermudez, 1598.

Blasco Bermudez de Contreras, 1621.

El capitan D. Sebastian Martinez, 1707.

D. Antonio Gonzalez Clavo, manco de un dedo que perdió en las guerras de Italia, hasta el año de 1713.

Pedro Gomez de Sarriá, teniente alcaide interino, hasta 1716.

El capitan Lorenzo Miguel de Serantes, en propiedad, hasta 1727.

Y el coronel D. Horacio Cocentino, hasta 1763. Desde esta época en adelante los administradores de los condes de Chinchon.

Aquí concluye la historia del venerable Alcázar de Segovia, monumento que así simboliza las glorias del noble y esforzado pueblo castellano, como recuerda las flaquezas y miserables rencillas, tan incomprensibles é indisculpables en aquellos generosos pechos que tantas veces sirvieron de muralla y poderosa base á la monarquía. Las venerandas ruinas de aquel monumento se elevan y amontonan sobre la enorme roca, cuya cima sustentó por espacio de más de once siglos la portentosa fábrica que fué suntuosa, espléndida, fuerte y segura mansion de príncipes islamitas, de reyes, leoneses, condes de Castilla y monarcas castellanos; la inquebrantable cárcel de reos políticos, incipientes tiranuelos unos y mártires del amor de su libertad otros, donde tantas lágrimas habrán corrido y tantas esperanzas habrán desaparecido: el espléndido y real palacio donde corrieron alegres y ligeras las horas del placer, donde tantos galantes caballeros habrán sido saludados por sus damas, por vez primera, con amante sonrisa: el salon severo entre cuyos muros se reunieron los procuradores de las ciudades y villas para tratar de

© Biblioteca Nacional de España

sus derechos, de sus necesidades, de la salvacion de la patria: el misterioso gabinete del astrólogo, alumbrado por la fatídica luz del hornillo, cubierto de animales simbólicos, de libros y retortas que en noche de tormenta y de ruido, en los momentos en que en él se dudaba de la Omnipotencia Divina, rasga un rayo los robustos muros del castillo y demuestra al sábio sus errores y le desprecia dejándole ileso.

En las ruinas del Alcázar de Segovia, así como en las borradas ó rotas páginas de un libro que sabemos de memoria, nos basta ver una señal cualquiera, leer al acaso una palabra para recordar, hasta con detalles, el capítulo entero; así despiertan en la memoria de los castellanos las dichas y desdichas, las honras y vergüenzas, y siempre el heroismo del noble pueblo de San Fernando.

Terminada ya la historia del Alcázar, sólo resta su descripcion, que será el objeto del último capítulo de esta monografía.

(Se concluirá.)

G. Cruzada Villaamil.

© Biblioteca Nacional de España

ELOGIO

DE

M. HORACIO VERNET,

POR M. BEULE,

SECRETARIO PERPÉTUO DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE FRANCIA,

PRONUNCIADO EN LA SESION PÚBLICA CELEBRADA EL 3 DE OCTUBRE DE 1863.

Señores: á orillas del Mediterráneo, y á cierta distancia de la ciudad de Hyeres, en un paraje digno de fijar la atencion de un artista, se eleva un pequeño castillo, construido á expensas de Horacio Vernet. Sobre la puerta hay un escudo, en donde se leen las cuatro fechas siguientes: 1689, año en que nació en Aviñon el pintor Antonio Vernet; 1714, en que nació José Vernet, hijo y discípulo de Antonio, el que decoró la galería Borghese y el palacio Rondonini, el pintor de marinas que ha hecho inmortales los puertos de Francia, el autor de tantos risueños paisajes diseminados por los Museos de Europa; 1758, fecha del nacimiento de Cárlos Vernet, brillante caballero, ingenioso dibujante, que supo infundir la vida en sus caballos, cacerías y elegantes, en nuestras costumbres y ridiculeces, el pintor de *El Triunfo de Paulo Emilio* y de *La Batalla de Marengo*; 1789, en fin, año en que vió la luz Horacio Vernet. ¡Blason sencillo y bello, señores, más elocuente que otras muchas divisas parlantes! ¡Nobleza que tenia derecho á ser contada por generaciones, porque se engrandecia en vez de degenerar, y porque el talento se trasmitia de una en otra al mismo tiempo que la gloria!

Los tres Vernet (porque su abuelo Antonio es poco conocido) se asemejaban en más de un punto, ya por su facilidad maravillosa, que hacia del trabajo un placer, de la

© Biblioteca Nacional de España

fecundidad un juego, del arte una fiesta perpétua, y que pintaba como el pájaro canta; ya por sus caractéres bienaventurados, que parecian encadenar á la misma fortuna, y que llenaban la vida y el taller de franca alegría; ya por su originalidad natural, por su necesidad de independencia, que no se somete á escuela alguna, ya, en fin, por un concurso espontáneo de condiciones, en que se reflejan el vigor y la vida, que serán siempre caras al genio francés, y que han contribuido poderosamente á hacer el nombre de esta familia tan ilustre como popular. El que honramos hoy, ha poseido estas cualidades en grado superior á todos los otros, y estos signos, que pudiéramos llamar hereditarios, han descollado en él con más brillo que en los demás. Es el último Vernet y el más grande.

Su educacion fué imperfecta, porque la debilidad de su padre favorecia los arranques de su genio apasionado de la libertad, que evitaba el estudio porque el estudio era un yugo. Admitido en el colegio de *las Cuatro Naciones*, salió prematuramente para consagrarse á las artes. Atravesó más bien que frecuentó los talleres de Cárlos Vernet, de Moreau, su abuelo paterno, de Malgrin, su tio, y de Vincent, maestro de tantos artistas distinguidos. Concurrió vanamente á los ejercicios para obtener la pension en Roma, y no recomenzó esta lucha, cuya victoria se logra pocas veces al primer empuje. Inconstante, pero embriagado con la facilidad de su mano, se divertia alternativamente con el lápiz, el buril ó el pincel, hallando más fácil adivinar que aprender y más grato producir que sujetarse; se enseñoreaba con prontitud de lo que lisonjeaba sus instintos, y desdeñaba lo que no comprendia. Así recogia su botin, como la leve abeja á quien la naturaleza enseña á destilar la miel. Idolatrábale su padre, y ciego de ternura, lo apartaba del trabajo, temeroso de que alterase su salud; gustábale más iniciarlo en los placeres del mundo, é infundirle su pasion por los caballos, por las armas y por la caza. Necesitaba estar dotado de una naturaleza vigorosa y de una índole enérgica para crecer en medio de tantas seducciones. No me atreveré á afirmar que la originalidad de Horacio Vernet provenga de este abandono, y que haya sido más osada porque sus armas eran más débiles. La originalidad, señores, depende del temperamento, y el árbol que se eleva más alto no es el que derrama su sávia en desórden, sino el que mejor y más ordenadamente la reparte. Llegó el dia, sin embargo, en que al tratar de asuntos de un órden más elevado, y sobre todo de los religiosos, su leal talento le hizo conocer lo que le faltaba. Mientras residió en Roma, y al contemplar las obras maestras, que ya no podian inspirarle, porque era tarde, deploró las horas perdidas de su juventud; comprendió que en esa edad la docilidad es una verdadera facultad, la tradicion una fuerza décupla, la memoria un tesoro, que debe llenarse de líneas ideales y de bellas formas más bien que reflejar la movilidad de un mundo que se halla siempre que se quiere, y por último, que el estilo que no se improvisa, sino que ha de conquistarse, es el sello de la verdadera grandeza.

© Biblioteca Nacional de España

Antes de ser original, fué Vernet imitador. Verdad es que no imitó á Miguel Angel ni á Rafael; imitó á su padre, y, como este, trazó caballos, grabados de modas y caricaturas. Obsérvanse en los artistas dos especies de inteligencias muy opuestas: unas, próvidas en esperanzas, de precoz madurez, producen desde luego sus más bellos frutos, y despues se fatigan, degeneran y caen en la medianía para no salir más de ella; otras, frívolas al principio ó mal dirigidas, se disipan al parecer en trabajos disparatados, pero se fortifican con la experiencia, se instruyen con sus propias faltas, buscan su camino, lo hallan, y representan en el terreno del arte un papel brillante. A este último número pertenece Horacio Vernet, porque, á pesar de sus humildes principios, tomó el vuelo con sus alas sin agena ayuda y llegó al templo de la gloria. Despues de haber dibujado soldados y jinetes, trazó de nuevo aventuras trágicas ó cómicas de la vida militar, y bien pronto desenvolvió sériamente episodios conmovedores y escenas animadas; extendió luego su horizonte, afirmó su talento, representó batallas de poca importancia, luego más famosas, y acabó por pintar telas inmensas, y de tal manera, que llegó á ser el historiador de nuestras victorias y el pintor de los ejércitos franceses. Ha expresado el espíritu de su época, y hé aquí la causa del feliz concurso que le prestaron las circunstancias. De esta secreta armonía entre los instintos del artista y las pasiones de la multitud, nace la popularidad más súbita y más constante.

Como todos los jóvenes del Imperio, Vernet fué tambien de genio belicoso; su educacion, su destreza en los ejercicios corporales lo hubieran arrastrado á la carrera de las armas si su padre no se hubiese apresurado á casarlo antes de cumplir veinte años. Fué, pues, predileccion y no complacencia la causa de haber elegido las escenas de la milicia por asunto de sus primeros ensayos. La emperatriz María Luisa y el rey de Westfalia lo protegian sin coartarlo en nada, porque Vernet, señores, tuvo de comun con más de un personaje político, la necesidad de que viniese la Restauracion para convertirlo en ardiente bonapartista. Su pintura de esta época no fué oficial, componiendo sólo pequeños cuadros, y no acudiendo á la guerra sino para representar hechos aislados ó detalles familiares. A esta clase pertenecen *La toma de un reducto,* por algunos granaderos, *El vivac del coronel Moncey,* que interroga á un labrador, un *Polaco tendido junto á un caballo. El perro del regimiento,* herido en el campo del honor, y *El caballo del trompeta,* atado cerca de su amo. Estos cuadros llamaron mucho la atencion en las Exposiciones, porque eran una novedad comparados con las obras algo solemnes de la escuela de David. La prontitud con que representaba la naturaleza, su osadía para ofrecerla en su aspecto más íntimo, la viveza de su intencion, cierta mezcla de ingenio y de sensibilidad fuéron las cualidades, que, apareciendo desnudas y sin sombras, encantaron al público. Los inteligentes notaron tal habilidad en la ejecucion, que creyeron que Horacio habia recurrido á la ciencia de su padre; bien pronto, sin embargo, se conoció que su talento era, por decirlo así, improvisado, que su

© Biblioteca Nacional de España

estilo original valía tanto como una firma autorizada, y en cambio, cuando Cárlos Vernet pintó *La batalla de Marengo*, se supuso que habia sido ayudado por su hijo.

Los acontecimientos de 1814 y de 1815 influyeron de una manera decisiva en las ideas de Horacio Vernet, y las ideas en naturalezas como la suya se revelan al punto en sus obras. Voluntario en 1814, se habia distinguido por su valor y logrado esa bella cruz de la Legion de Honor, de que el emperador, con razon, se mostraba tan avaro. Era bautismo digno de un futuro pintor de batallas el ser condecorado, no como pintor, sino como soldado. Sintió toda la vergüenza de la invasion extranjera; no fué espectador solamente, fué tambien actor en este drama supremo, y no quiso considerarlo ni como la expiacion de conquistas inmoderadas, ni como el retorno de una libertad, que se escudaba con el enemigo, y fué sólo para él la agonía de la Francia, la ruina de nuestra grandeza, y la humillacion de una bandera que habia de ser respetada. Napoleon llegó á ser para él el mártir de Santa Elena y la encarnacion de la patria vencida, y rindió culto á las reliquias del Gran Ejército que se desterraba bajo la Loira, haciendo tambien lo que los habitantes de los campos y los liberales de las ciudades. Contribuyó con sus cuadros patéticos á formar esta leyenda semi-maravillosa, en que la imaginacion tenia tanta parte como la tristeza, y que era cantada á porfía por los poetas, los historiadores y los novelistas. En las cabañas más humildes se repetian á un tiempo los refranes de Beranger y se clavaban en las paredes las litografías de Vernet, arrancadas de manos de los quinquilleros. *La despedida de Fontainebleau*, *Napoleon en la noche de Waterloo*, *La roca de Santa Elena*, *El soldado labrador*, *El último cartucho*, *La muerte de Poniatowski*, *Una escena de Auvergne en* 1815, y otras muchas obras suyas, que conmovian profundamente á nuestros padres, se divulgaban en seguida por miles de ejemplares valiéndose del grabado, y el pintor se convertia de este modo en intérprete y consolador del duelo nacional.

Vernet no obraba por cálculo ni por táctica, y era extraño á estas alianzas algo singulares, de que los partidos dieron ejemplo durante la Restauracion. Ni aun se cuidaba de seguir el rumbo que le trazaba la opinion pública ó de prevenirla: era sincero, y no expresaba las pasiones de sus contemporáneos por otro motivo que porque las sentia arder en sí mismo. Independiente, fogoso, lleno de indignacion y de patriotismo, tenia necesidad de aliviar los dolores que desgarraban su alma, y el pincel era para él lo que la palabra para otros hombres, un medio de desahogarse. Trazando nuestros desastres, su acento era elegíaco más bien que trágico; su sensibilidad verdadera, aunque con tintas no refinadas, animaba á sus cuadros sin empeñarse en realzarla con tonos heróicos, y por la misma razon eran más accesibles á todas las inteligencias, más propias para conmover al vulgo. *La defensa de la barrera de Clichy*, que compuso más tarde, demuestra la energía con que se habian grabado en su memoria las escenas de 1814. En el primer término soldados llenos de heridas, vendidos y

© Biblioteca Nacional de España

desalentados; en la brecha inválidos y niños, la última muralla que detiene al enemigo; falta absoluta de brillantes uniformes, un pueblo que se defiende solo en presencia del mariscal Moncey, un color sombrío, rostros abatidos, la resignacion de un valor inútil, alguna cosa más lúgubre que una derrota, las desdichas ignoradas que se mecen en los aires, todo esto representado por el artista con mano segura. Enamorado de la realidad, hábil en expresar las impresiones que habia sentido con fuerza, nos prueba que ha visto y realzado los hechos por la verdad de las pinturas morales.

La popularidad de Horacio Vernet era ya bien grande: no le faltaba, para que fuese inmensa, sino un poco de persecucion. Tuvo la buena suerte de que se desechasen sus cuadros para la Exposicion de 1822; atribuyóse esta medida á las escarapelas tricolores, que ofendian las miradas, y se hubiera debido atribuir tambien á los asuntos, que turbaban á tantos corazones mal afirmados en la obediencia. Pero se erró provocando á un hombre resuelto, aficionado á la lucha y bien preparado para sostenerla. Horacio declaró que se haria la Exposicion de sus cuadros, y cumplió su promesa. No penseis, por esto, señores, que el gobierno facilitó local para sus cuadros desechados: el taller del artista bastaba á su venganza, y todo buen francés habia jurado saciarla allí. ¡Qué elogios! ¡qué entusiasmo! ¡qué transportes, hijos principalmente de la política! ¡Los que jamás se habian acordado de la pintura eran sus más ardientes admiradores! Cualquiera otro, de entendimiento menos claro, se hubiese embriagado con tal éxito: Vernet gozó de él sin desconocer que la moda es efímera, que los clamores de los partidos no hacen fuerza en la posteridad, y que la gloria se mide por las obras. Dió pruebas de singular energía de alma y del buen sentido, que sólo pertenece á los hombres, que descuellan entre los demás. En vez de abandonarse á la corriente que lo llevaba en triunfo, redobló sus esfuerzos, fué más severo consigo mismo, eligió con más cuidado los asuntos de sus cuadros y trabajó con más esmero; quiso llegar á la pintura más elevada y representar, no ya episodios militares ó escenas sentimentales, sino batallas verdaderas. Desde 1821 á 1827 aparecieron las de *Jemmapes*, *Montmirail*, *Hanau*, *Walmy*, *la Barrera de Clichy*, *el Puente d'Arcole*, en una palabra, los cuadros graves y concienzudos que aseguraron á su autor una fama preferible al éxito de un dia, y que probaron á la encantada Francia que Van der Meulen, el Borgoñon y Gros tenian ya sucesor.

Sin embargo Vernet no desciende de ellos; no se parece á ningun otro, ni de la escuela francesa, ni de las demás extranjeras; no se cuida en lo más mínimo de las tradiciones ni de los sistemas; ni siquiera aspira á la originalidad, y si la ha hallado, es por haber sido siempre él mismo. Van der Meulen habia relegado al ejército á un último término calculado, á fin de pintar en el primero, en una proporcion heróica, al rey, generales y cortesanos; podria decirse que ha hecho retratos ecuestres, que tienen por cuadro un combate. Vernet, hijo del 89, no adula á los grandes de la tierra,

© Biblioteca Nacional de España

y para él los héroes son los soldados. Una revolucion ha roto las barreras que se les oponian, y mandan, y se sientan en los tronos. Los soldados, pues, ocupan el primer término, y llenan el cuadro, como cubren tambien el campo de batalla. Acabáronse las ficciones en la pintura á la vez que en la historia, y la palma del triunfo corresponde á este ejército inteligente, sufrido, fogoso, que no es sólo la fuerza viva del país, sino su expresion verdadera. El Borgoñon se distingue en las furiosas peleas de la caballería, pero reproduce á menudo las mismas escenas y no olvida el famoso caballo blanco, que sirve de señal á sus cuadros. Tambien Vernet pinta caballos, porque no en vano es discípulo de Cárlos. En efecto, sin Cárlos Vernet ni su hijo, ni Gros, ni Gericault hubieran representado como lo han hecho al noble animal que el hombre se asocia para triunfar ó morir. Pero ¡cuánto más fecundo, cuánto más variado que el Borgoñon es Horacio Vernet! Caracteriza de tal modo sus batallas, que ninguna se parece á las demás. Los paisajes, el cielo, los accidentes de la luz, las horas del dia, la tarde, la lluvia, todo contribuye á renovar nuestras emociones y á distinguir claramente el asunto. En la de Hanau la caballería ha venido á las manos; en la de Valmy la artillería; en la de Jemmapes, cuya composicion es más rica, se transportan los heridos, se disparan los obuses, arde un molino y los campesinos se salvan con sus muebles; en la de Arcole asistimos al nudo de la batalla, cuando el general empuña una bandera para atravesar el puente atestado de cadáveres; en la de Montmirail es la derrota, cuando el enemigo, huyendo de las apiñadas filas de nuestra infantería, dispara sus últimos tiros protegido por la noche que envuelve en sus sombras á vencedores y vencidos. Es seguro que Vernet se hubiera indignado si se le comparara con Gros; sabia muy bien que no poseia la franqueza magistral ni el don de las concepciones grandiosas del autor de *Aboukir*, de *Eylau*, de *los Apestados de Jaffa*. Pero aún despues de Gros era eminente el puesto que se ofrecia, y este puesto lo conquistó Vernet de 1821 á 1822. El conjunto de una batalla y sus detalles trazados á la vez en una tela reducida, composiciones sólidas y brillantes, proporciones armónicas, una exactitud que satisfacia hasta á los hombres de su profesion, una claridad que no dejaba la menor duda ni á los más ignorantes, un don de intuicion que adivinaba la guerra y unia la estrategia á lo pintoresco, una impresion directa y conmovedora en el espectador, el interés en los episodios subordinado á la accion general, en todo el movimiento más atrevido y al mismo tiempo el más propio, en todo una precision científica que no dañaba á la naturalidad más perfecta, en todo la pasion, el fuego, la vida, pero sin que la mano del artista perdiese nunca su facilidad é ingenio en los toques, tales eran las principales bellezas de estos cuadros que abrieron á su autor las puertas de la Academia de Bellas Artes, y que más de un juez mira todavía como los mejores de Vernet.

Sin duda era una senda excelente, en que las facultades del artista se desarrollaban libremente, en que el progreso para una inteligencia, pronta en concebirlo todo, pa-

© Biblioteca Nacional de España

recia sin límites. Fué detenido de repente, ó, más bien dicho, se detuvo por sí mismo, porque un carácter tan independiente sólo obedecia á sus propias sugestiones. El favor real vino á buscarle; lo desarmó, y fué por esta causa más funesto para él que la desgracia. Cárlos X, segun se dice, celoso de la proteccion que dispensaba el duque de Orleans á Horacio Vernet, permitió al pintor presentar en 1827 *su puente de Arcola* en la Exposicion; le encargó que decorase un techo raso del Louvre; le ordenó que pintase las batallas de Bouvines, y la de Fontenoy, una de las más bellas y seductoras; hasta quiso servirle de modelo encargándole que compusiese su *Revista en el campo de Marte*, reunion de retratos ecuestres, obra capital entre las de Vernet, en que la sábia disposicion de los personajes, noble agrupacion, magníficos corceles, vigorosa ejecucion, dilatados horizontes y sombras enérgicas son dignas de un maestro. Vernet fué además nombrado en 1829 director de la Escuela de Roma á propuesta de la Academia.

Estas gracias honraban al soberano que las hacia, pero encadenaban al pintor que las aceptaba. Le seria difícil en adelante exaltar las victorias de la República y del Imperio, porque hacian sombra al gobierno de la Restauracion; y reavivar memorias, que se tenia empeño en olvidar, equivalia á un acto de oposicion muy parecido á ingratitud. Vernet dejó de pintar batallas y quiso probar sus fuerzas en otros géneros. Antes de abandonar á Paris habia ya expuesto *La última cacería de Luis XVI*, los dos episodios sacados del poema de *Mazeppa*, *Edith buscando el cuerpo de Haroldo*, *La evasion de Lavalette*; en Roma pintó *Los bandoleros* y *Los carabineros*, *La confesion del bandido*, *La cacería en las lagunas Pontinas*, *El Papa en su traslacion á la Basílica de San Pedro* y *El encuentro de Rafael y de Miguel Angel*. Observábanse en estas composiciones notables bellezas; muchas se divulgaron hasta lo infinito por el grabado, porque lisonjeaban el gusto del dia, pero fuéron mal acogidas por los críticos y no contentaron á los más sinceros admiradores de Vernet. ¿Era esto lo que se tenia derecho á esperar de él? ¿A qué probar fortuna con la pintura elevada en la fuerza de su edad y de su talento, y vivir en la ciudad eterna estudiando diariamente las obras maestras de la antigüedad y del renacimiento para venir á parar al genio romántico ó plateresco? ¿No hubiera sido preferible quedarse en el taller de la calle de los Mártires, invadido, es verdad, por amigos y ociosos, en donde jugaban al florete, tocaban el cuerno de caza, y se entregaban á tantos juegos seductores, pero en donde era tambien libre el artista, en donde apuraba hasta la saciedad nuestros fastos militares, en donde los ocho años más fructuosos de su edad madura se hubiesen invertido en inmortalizar la gloria nacional? Vernet lo conocia bien; afligíale la pena que producen una vocacion no satisfecha y las aspiraciones de un genio, que no puede mentirse á sí mismo. Lo confesaba más tarde en su lenguaje familiar y expresivo: «Yo estaba en *la villa de Médicis*, decia, pintando trajes ó madonas, pero el más ligero ruido de un tambor me

© Biblioteca Nacional de España

hacia correr á la ventana.» ¡Instinto profético, sueños belicosos que el porvenir no debia desvanecer! ¿No habia de conquistarse el Africa para él? En Francia, señores, no se renuncia largo tiempo al heroismo y á la victoria.

Así como la paz no es otra cosa que un intervalo entre dos guerras, así tambien su permanencia en Roma fué para Vernet una época de reposo, de concentracion, de dicha sobre todo, aunque la dicha haya sido siempre su fiel compañera. Disfrutaba entonces de todos los placeres domésticos, que puede ofrecer una hija, que juntaba una inteligencia distinguida á una gracia incomparable; y un yerno ilustre, Pablo Delaroche, que vino bien pronto á añadir su nueva gloria á la antigua fama de los Vernet, de tal suerte, que el talento de pintar parecia conceder á esta familia un privilegio inmortal. En torno de estos personajes notables se agrupaban famosos artistas, sábios y viajeros de los diversos parajes de Francia, y la gente de las embajadas; los más nobles extranjeros se disputaban el honor de ser admitidos á *la villa de Médicis*, afamada por su hospitalidad, sus seducciones y sus placeres, que eran principalmente placeres del alma. Así se explica que la residencia de Horacio Vernet en Roma haya dejado recuerdos, que no se han borrado todavía. Era, sin duda, una manera de servir á su patria.

Cuando Vernet volvió á Paris, encontró ocupando el trono al príncipe que lo habia defendido contra los ministros de Luis XVIII. El nuevo rey no tenia miedo á las memorias de la República, á la cual habia servido, ni á las del Imperio, al cual ha glorificado más que nadie. Vernet podia, pues, tratar de nuevo de sus asuntos favoritos, y pintó en seguida á *Jena*, *Friedland* y *Wagram*, no tanto batallas cuanto episodios y anécdotas heróicas, que sirven de pretexto á tres retratos de Napoleon. ¡Cuán superior es el cuadro del *Asedio de Anvers*, en que el artista hace sentir la situacion moral de un ejército, y en que la poesía, léjos de destruir la fuerza de los hechos, completa la verdad! Un país llano, un horizonte triste, el cielo nebuloso del Norte, algunas bombas que surcan la niebla, una trinchera en que los jefes deliberan delante de un mapa; á la derecha heridos que se calientan á la lumbre; á la izquierda un fuego de vivac cercado de soldados lánguidos, resignados, que suspiran por el peligro, y no despertarán sino el dia del asalto: hay en este cuadro una gravedad, una melancolía, un color, que parecen hacer sensibles las lentitudes y las molestias de un sitio.

La gran tarea de Horacio Vernet comenzó en **1836** y acabó en **1842.** Acabó en seis años con una rapidez que tiene de prodigio, la série de pinturas que el rey le habia encargado para *la galería de Constantina.* Entre los hechos que honran al reinado de Luis Felipe, hay dos, señores, que la historia no olvidará; uno la restauracion del palacio de Versalles transformado en Museo Nacional, verdadero panteon en donde se han reunido todas las grandes figuras de nuestros anales; y el otro la conquista de la Argelia, que no sólo ha extendido el territorio francés hasta el desierto de Zahara,

© Biblioteca Nacional de España

sino que ha conservado entre nosotros el espíritu militar y servido de escuela á nuestro ejército, que le ha dado fuerzas para hacer el empuje gigantesco de Sebastopol y las sublimes temeridades en la guerra de Italia. El nombre de Horacio Vernet es inseparable de esta doble empresa, porque fué el pintor de los héroes de Africa, y sus obras ocupan en el palacio de Versalles tanto espacio como las de Rafael en el Vaticano ó las de Julio Romano en el palacio de Mantua.

Pero en esta época, ¡qué ardor, qué ingenio manifiesta Horacio Vernet! ¡Qué variada es su vida, cuánta actividad, cuánto valor descubre el artista! Atraviesa el mar muchas veces, penetra en la Argelia, no sin peligro, hace viajes que se asemejan á expediciones, visita los campos de batalla, traza los parajes que conoce con un rasgo pintoresco, diseña al vuelo los tipos árabes, analiza los trajes hasta en sus más ínfimos detalles, y observa admirablemente los caballos de tan noble raza. ¡Cuántas novedades para embriagar á un artista! Y sin embargo, lo que le embriagaba, sobre todo, y lo que le parecia más nuevo, era el ejército de Africa, tan distinto de los de la República y del Imperio. Gustábale vivir en los campamentos, porque era el sueño de su juventud; adoraba al soldado, y lo dibujaba en mil actitudes, y recogia las emociones profundas que le han inspirado las páginas tan marciales y animadas que componen *El sitio de Constantina*. Hé aquí, señores, en donde es preciso contemplar en todo su vigor y todo su brillo al talento de Vernet, ya muestre á los franceses en las trincheras de Constantina formando en masa columnas de ataque y pinte en sus rasgos el recogimiento que precede á la explosion del peligro, emocion que no dominan los más valientes, recuerdos de la patria, por la cual es menester morir; ya los lance osadamente por una brecha abierta á pico, mientras ruedan bajo sus piés montones de escombros. ¡Vedlos cómo la escalan con un entusiasmo invencible; se oprimen, ayudan, caen y se levantan; los moribundos se agarran á los vivos para subir tambien, y aunque vuelven las espaldas al espectador, sus heróicos perfiles lo electrizan y lo arrastran consigo! Vernet se ha apoderado del momento de la accion que parecia intangible; es el entusiasmo guerrero, el ardor francés en toda su lozanía.

¿Quién no ha observado que en sus cuadros, los príncipes y los generales ocupan el lugar rigoroso que les marcan las circunstancias, mientras que el interés se concentra en los soldados y oficiales que combaten en las filas? Ellos reunen la belleza de la accion, el furor, los gestos más atrevidos y fulgurantes, con la pupila dilatada y la nariz entreabierta; en todas las fisonomías se revela la mayor inteligencia; cada hombre aparece en la escena por su cuenta. La guerra de escaramuzas y de sorpresas diarias que les hacian los árabes, desarrolló singularmente el espíritu de iniciativa de nuestros soldados. Todos jugaban su vida á cada hora, y el aislamiento los obligaba con frecuencia á hacer de jefes. De aquí la fuerza de atraccion de nuestras tropas, que ya no resisten los generales; de aquí los cambios que el elemento individual ha impuesto á la

© Biblioteca Nacional de España

táctica militar. Vernet ha adivinado esta revolucion é interpretado sencillamente los hechos. En otros tiempos, los reyes de Francia tenian su pintor de cámara que los seguia para inmortalizar sus hazañas: Vernet, señores, ha sido el pintor de cámara del ejército francés.

El aplauso universal debiera haberlo fijado en este camino, puesto que los asuntos que ofrecia eran tan inagotables como su talento: el África tenia campos de batalla aún inexplorados, y Versalles salas aún vacías. Era sino suyo detenerse cuando el viento de la gloria inflamaba sus velas. Algunas disensiones con el rey, que el carácter de Vernet no era el más á propósito para desvanecer, le obligaron á partir de repente para Rusia. Se sabe con qué distinciones, con qué lisonjas lo retuvo el emperador Nicolás, que se vanagloriaba de haber arrebatado á Luis Felipe su pintor y su amigo. Pero el pintor, era, por fortuna, demasiado francés para ilustrar nunca las victorias de los extranjeros, y hasta cuando se trataba de enriquecer su museo temblaba su mano y le abandonaba su ingenio. Trabajó muy poco en San Petersburgo, y los únicos cuadros de importancia que pintó allí, fuéron *La corrida de caballos del mes de Mayo de* 1842, y *La toma de Vola,* confesando él mismo con cierta franqueza, muy semejante á la alegría, que eran obras medianas. ¿No era esto proclamar que su pincel pertenecia á su país, y que el suelo natal tenia únicamente la virtud de inspirarlo?

Hé aquí, por qué, cuando recobró el favor de Luis Felipe, cuando Versalles le fué devuelto, cuando se le encargó que pintase la sorpresa de *la Smala de Abd-el-Kader,* se consagró á su ejecucion con un fuego, con un ardor juvenil, que parecian arrastrarlo á hacer algo inaudito. Nada era bastante á saciar la avidez que tenia de pintar y de reparar el tiempo perdido en las vanidades del destierro. Concibió entonces este cuadro, uno de los más grandes que se hayan nunca hecho, y reunió en él todos sus recuerdos de África para formar un vasto trofeo consagrado al orgullo nacional. Su estilo se eleva, las proporciones de sus figuras se desarrollan, la batalla la vemos inmediatamente con nuestros ojos, menos completa, no obstante, su dimension, pero más conmovedora por lo mismo, y ganando su parte dramática cuanto pierde la estratégica. Todo esto en perspectiva, todo en su lugar, en el punto más propio de la accion y que más atrae. La realidad se apodera de tal modo de nosotros, que sentimos á nuestro alrededor el aire, el sol, el polvo, y nos parece que asistimos al combate. Por aquí llega un escuadron de frente al galope, cargando á los espectadores como si hubiese de salir de la tela; por allí se apuntan á un tiempo mútuamente un capitan y un árabe, y la angustia es tan grande, que nos preguntamos á nosotros mismos cuál de los dos tirará primero. Más léjos, en un desórden armonioso, se suceden los episodios más variados de la derrota. Todos los tipos argelinos acuden á la escena, y dan pruebas de la habilidad del pintor el skeik de ropajes majestuosos, el ágil ginete, el marabú ciego, el adolescente que sabe ya hacer hablar la pólvora, el negro de formas cenceñas,

© Biblioteca Nacional de España

la negra encorvada, la mujer del desierto de tez morena, la flor del harem, flor la más delicada, el judío que pone en salvo sus riquezas, el pastor que va guardando sus camellos y el idiota que juega con una sandía. ¡Y qué maravillosa fidelidad en los accesorios, tiendas, palanquines, arneses, armas, muebles, utensilios, telas, sin olvidar ni al perro que aulla, ni á las gacelas que saltan asustadas en los campos! Es poesía á fuerza de verdad, una especie de deleite pintoresco que satisface á los que han visto y á los que han soñado con África, ostentacion de ópimos despojos, el placer de la victoria templada por la humanidad de los vencedores; en una palabra, el símbolo encantador de la Argelia definitivamente conquistada.

La Smalah se acabó á los ocho meses y fué expuesta en 1845 con un retrato de *El hermano Felipe*, cuya bondad característica, tonos dorados y sencillez digna de los retratos españoles, admiró á cuantos los vieron. En seguida partió Vernet para el África, en donde la batalla de Isly esperaba un historiador. Al año siguiente esta nueva página ocupaba su lugar al lado de la Smalah, menos vasta, es verdad, pero de una perfecta unidad, notable por la belleza y la claridad de los terrenos, dejando á la mirada abrazarlo todo, y llamando la atencion hasta sobre los últimos términos, puesto que hasta las colinas lejanas se ven animadas por los fugitivos de blancos albornoces. Allí tambien representó Vernet el triunfo más bien que el combate. En el centro, el general en jefe reune los trofeos, mientras que los médicos y enfermeros izan á los heridos sobre carritos; grupo conmovedor, expiacion moral de la victoria que el artista deja de indicar raras veces, aunque con mano discreta y delicada; porque si quiere enternecer con los efectos de la batalla, no manifiesta nunca sus horrores. Vernet no era hombre de teorías, pero el instinto que le guiaba era tan seguro como un principio. Jamás hubiese representado estas luchas furibundas en que el hombre se asemeja á una bestia feroz y el valor á la embriaguez, y hasta tal punto, que los espectadores, disgustados de la carnicería, no pueden ya apiadarse de los vencidos. Conocia que el pintor de batallas, como cualquiera otro, debe buscar tambien su ideal, que debe cubrir con un velo las atrocidades de la guerra y escoger sus lados más nobles y brillantes, puesto que lo que la historia admira no es la sangre derramada á torrentes, sino la gloria comprada á costa del sacrificio y purificada por la humanidad. Prodigar la vida propia y perdonar la del enemigo que cede: hé aquí lo que sirve de fundamento al honor de las armas francesas; Vernet no se ha engañado nunca en esto, y su ejemplo obliga á los que aspiren á sucederle.

La revolucion de 1848 dió un rudo golpe á Horacio Vernet, porque desconcertó sus afecciones, sus hábitos y sus esperanzas. No tenia sesenta años y se comparaba de buen grado á una hoja de florete derecha y sin moho. Sin embargo, los naufragios que habia presenciado atormentaban su espíritu, y la vejez comenzaba á dejarle entrever sus horizontes más sombríos; sus detractores se envalentonaban, la opinion se cansaba de

© Biblioteca Nacional de España

ser constante, y aunque afectase desdeñar una injusticia, de que se vengó bien pronto, era de estos caractéres que no pueden carecer de la embriaguez popular. Las circunstancias le favorecian aún, y ya no se aprovechaba de ellas. Así, el sitio de Roma no le inspiró sino un cuadro desdichado; tampoco fué el pintor de la guerra de Crimea, porque habia renunciado á esto despues de haber sido testigo de la triste expedicion de la Dobrutscha. Siempre infatigable, ya en Paris, ya en Argelia, en donde poseia vastos terrenos, ya cerca de Hyeres, en donde construia un edificio, produjo menos cuadros importantes en los últimos años. Los más notables fuéron *El retrato del emperador Napoleon III* saliendo á caballo de las Tullerías, y *Una misa en el campamento de Kabylia*, bella composicion de admirable verdad en medio de un paisaje grandioso. En la Exposicion universal de 1855, le aguardaba un triunfo pocas veces concedido á los vivos. No sólo volvió á cautivar la admiracion pública esclavizada por el efecto que hacia el conjunto de las obras de Vernet, sino que un jurado de pintores escogidos de todos los países de Europa, esto es, una asamblea de rivales, le concedió la gran medalla de honor, lo cual venia á ser como un juicio anticipado de la posteridad. Desde entonces nada podia prometerle el mundo ni robarle la muerte. Él la esperaba á pié firme, y aunque le hayan precedido los dolores más crueles, operaciones repetidas y una agonía de muchos meses, lo sufrió todo estóicamente; murió como un soldado, y cuando el emperador, que queria coronar á su vez al que ensalzaba nuestras victorias, le confirió la dignidad suprema de la Legion de Honor, las insignias fuéron depositadas en el lecho de un muerto que equivalia á un campo de batalla.

Tal fué, señores, la vida de un artista que ha desplegado su fecunda actividad en un espacio de tiempo de más de medio siglo, y cuyas obras son innumerables. Pintor eminente de batallas, ha probado en todos los géneros su habilidad consumada y hasta ha creado uno nuevo trasportando al desierto la historia sagrada, y revistiendo con ropajes árabes á los personajes del Antiguo Testamento, tentativa que no condenan los que han admirado la sencillez enteramente bíblica de los semitas, no obstante que para convertirla en realidad, fuese necesario nada menos que el estilo del Poussino ó el celestial pincel de Rafael. Como la energía corporal de Vernet igualaba al ardor de su alma, ha podido conciliar un trabajo prodigioso, con una vida alegre, activa, llena de aventuras, de viajes, de expediciones, y entregada al favor de los reyes, á las exigencias de la popularidad y al compañerismo de los campamentos. Por grande que fuese su facilidad, no le eximia de un trabajo concienzudo. Antes de abrir su taller á la multitud, dedicaba ciertas horas de la mañana al recogimiento, á estudios solitarios, y si no tenia á su disposicion el modelo, consultaba su memoria. Se detenia con frecuencia, no á retocar, sino á reflexionar, á fin de que la imágen se formase en su espíritu tan clara como en el cristal de una fuente que se hace límpida cuando deja de removerse. Entonces, sus dedos finos, sueltos, seguros como un instrumento de precision, no te-

© Biblioteca Nacional de España

nian más que hacer que apoyarse en la tela que ya habia contemplado en su interior: pintar para Vernet era acordarse.

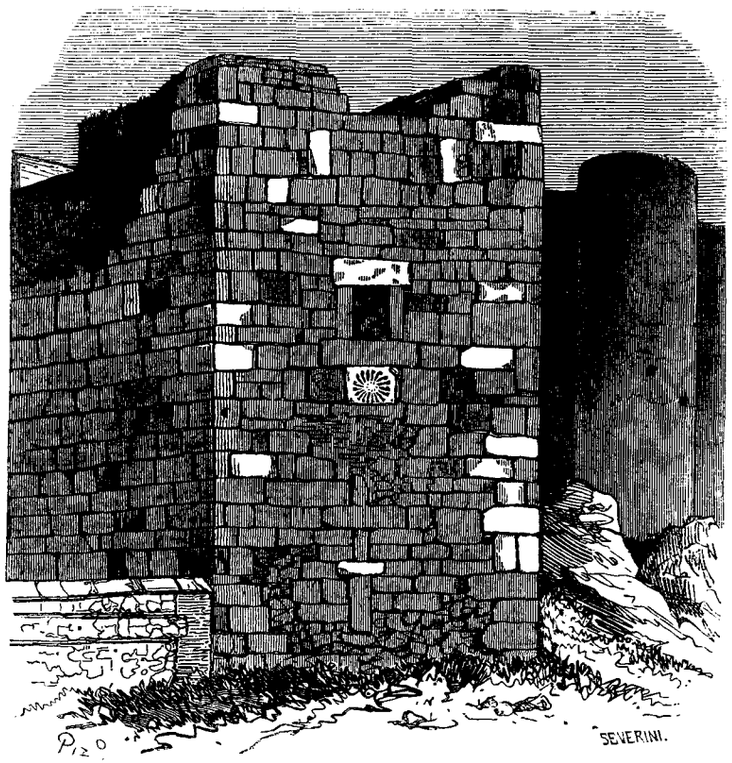
Esta manera de encontrar sus modelos por reminiscencia, excitaba su fecundidad, porque habia segado corriendo, y la cosecha era inmensa. Podia considerarse además como una condicion de originalidad, puesto que era bastante rico para no salir de sí mismo y de lo que aprendia con la observacion de la naturaleza. Hombre impresionable, pronto á expresar lo que habia sentido, Vernet tenia tambien una imaginacion flexible y se representaba las batallas, recomponia las escenas y penetraba al primer esfuerzo en la esencia de cada asunto. Tenia á un grado raro la inteligencia, facultad que se llama la primera del historiador. Lo comprendia todo y lo hacia comprender todo; amaba vigorosamente el carácter de las épocas y de los personajes, patentizaba ingeniosamente sus intenciones, explicaba tambien sus actos. Hasta en los choques de ejércitos, en esas peleas confusas, cuyos detalles escapan á los que las presencian, llevaba Vernet el órden y la luz. Era buen dibujante porque tenia presentes los contornos más exactos, los movimientos y gestos más variados; todas las formas vivian, todas se ordenaban en su memoria. Era colorista, no por el poder de los tonos, sino á fuerza de claridad. Atendiendo á la igualdad de la luz de sus cuadros, parece que ha tenido constantemente delante de los ojos un rayo de sol. El aire circula entre los grupos más espesos, las sombras son cortas y trasparentes, los términos no se suceden sino por su valor relativo, por la superioridad de la perspectiva y la exactitud del modelado. Su color no es chocante, pero por su virtud resalta todo, y es como la prosa de un buen escritor, que no se siente y hace sentir todo.

En fin, señores, Horacio Vernet pertenece á esta familia de ingenios, que en tiempos diversos, así en las artes como en las letras, representan más particularmente el carácter francés con sus dones seductores y sus defectos, pero con este sabor sano y penetrante, que es, por decirlo así, el sabor del suelo. Es francés por su originalidad y por su improvisacion; francés por su audacia, su ligereza y su tacto; francés por su claridad y buen sentido, francés por su estilo brillante, belicoso, un poco brusco con sus puntas de sensibilidad; es francés, sobre todo, porque su corazon ha palpitado con el corazon de la Francia, porque su pincel la consolaba en sus reveses y la exaltaba en sus dias de triunfo. Hé aquí la razon de que su gloria se halle enlazada á nuestra propia gloria, porque despues de haber sido en vida un pintor tan popular, es, despues de su muerte, *nuestro pintor nacional.*

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

TOLEDO.



TORREON DE LOS ABADES.

PUERTA DE LA ALMOFALA.

© Biblioteca Nacional de España

ARQUITECTURA MILITAR

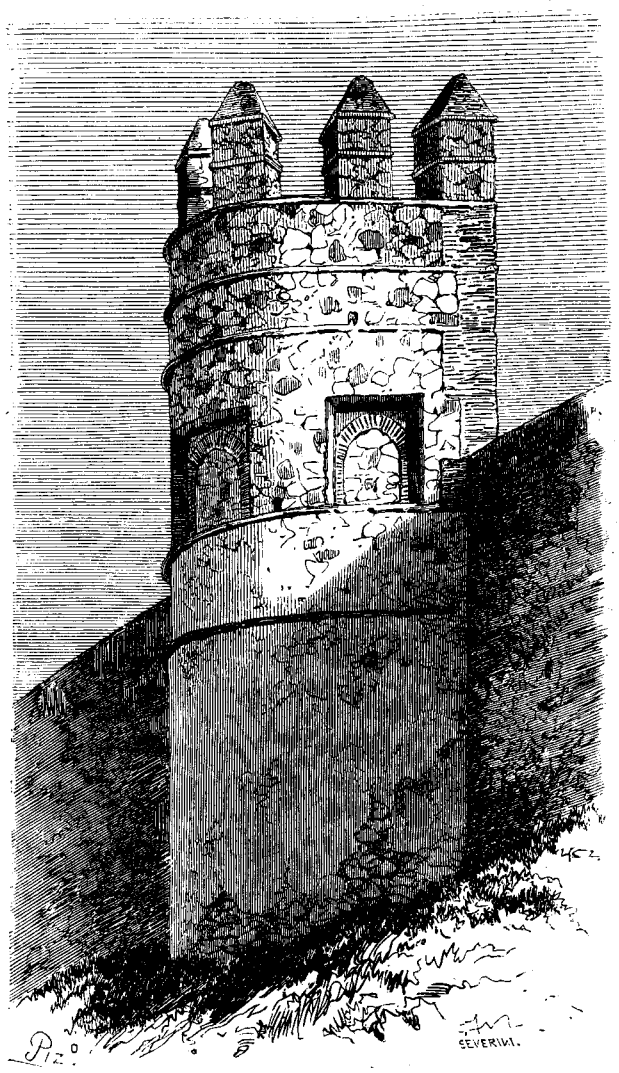
DE LA

EDAD MEDIA EN ESPAÑA.

TOLEDO.

III.

(Continuacion.)



Torreon cristiano-mahometano cerca de la puerta antigua de Visagra.

De planta cuadrada, de unos nueve metros de lado [1], y aprovechando el desnivel del terreno, el torreon que nos ocupa presentaria en sus buenos tiempos una construccion compuesta de tres pisos: uno de nivel con el del puente, otro inferior y otro descubierto y rodeado de almenas, que servia de terraplen defensivo de la torre; al primero, cubierto por una bóveda de ladrillo, daba entrada un arco apoyado sobre dos gruesas columnas y salvando, por un piso de madera probablemente móvil, la luz del piso inferior, comunicaba con el puente por otro arco análogo. Una pequeña poterna colocada cerca del arco de salida en su costado izquierdo, conducia á una escalera abierta en el espesor del muro cuyos peldaños aún se conservan en parte, y que terminaba en el adarve; esta escalera está cubierta de ladrillo colocado por hiladas inclinadas y en salida, á la manera que lo están las escaleras de las torres de Santo Tomé y San Roman en Toledo, y la nueva de Zaragoza. De-

[1] En el número correspondiente á Enero próximo, publicarémos en lámina el torreon á que ahora aludimos.

© Biblioteca Nacional de España

bajo de esta escalera y paralelamente á ella, se encuentra otra en bastante mal estado que debia desembocar en el piso inferior. Este, cerrado por un lado con fuerte muro y por otro por el mismo terreno, presenta en el flanco de la parte de agua abajo, una gran puerta formada por un arco apuntado cuya clave está bastante más elevada que lo estaria el piso del puente; pero teniendo de grueso el muro en que está abierta, más de la mitad de la luz del arco, podria la puerta abrirse y cerrarse sin necesidad de mover el tablero; se conservan en la parte superior los agujeros circulares en que encajaban los quicios de las hojas de la puerta. El cuarto lado, que da frente al rio, ha debido estar cerrado en su mayor parte por el estribo y arranque del primer arco del puente; pero cerca del costado derecho se encuentran señales de haber existido un vano que debia ser una pequeña poterna que serviria para que los defensores de la torre pudieran proveerse de agua del rio, como sucede en el puente del Arzobispo en Villafranca (del siglo XIII), cerca de Talavera de la Reina.

Las columnas de este edificio son de piedra blanca, siendo tambien de sillería todos sus arcos, y las jambas y dintel de la poterna; las bóvedas y las aristas son de ladrillo; el resto de la fábrica está construido de mampostería irregular hasta la altura de los arranques del arco de entrada, y desde aquí hasta la parte superior está hecho el torreon por cajones de mampostería de $0^{m},50$ de altura, separados por una verdugada de ladrillo. En la cara Norte se encuentran empotrados dos fragmentos visigodos, y en una columna del arco de entrada, hay restos de una inscripcion árabe casi ilegible.

Aunque las columnas y capiteles de este edificio parecen ser de mayor antigüedad que la que hemos asignado al torreon, lo cual no indicaria á lo sumo otra cosa, sino que habian servido antes en otro edificio, tal vez análogo, estudiando detenidamente el trazado y aparejo de los arcos, se ve con facilidad que el tipo de la arquitectura árabe ha desaparecido, y que aunque con reminiscencias notables de ella, tales como el recuadro de ladrillo que encierra el arco de entrada, el arte cristiano ha introducido varios de sus elementos entre otros la ojiva equilátera y amalgamándose los dos han creado un estilo especial que desarrollándose precipitadamente con la reconquista, forma en pocos años el estilo cristiano-mahometano, apenas nacido cuando destronado á su vez por el arte cristiano ojival.

Réstanos hablar únicamente de los alcázares que edificaron los árabes para alojamiento de sus walíes ó gobernadores, especies de ciudadelas para defender el poder constituido de los ataques interiores, tan frecuentes en Toledo durante la dominacion sarracena. Los pocos restos que hoy se conservan de estas construcciones y los recuerdos que han llegado hasta nosotros, prueban que estos palacios aunque suntuosos y bellos en su interior, estaban provistos al exterior de todos los recursos necesarios á una defensa obstinada.

Posesionados los moros de Toledo, habilitaron para sí los pretorios visigodos, situa-

© Biblioteca Nacional de España

dos como hemos dicho anteriormente, el de Wamba, en el terreno donde existen hoy el hospital de niños expósitos (colegio de Infantería), y los conventos de la Concepcion y Santa Fé, y el de D. Rodrigo, próximo á la basílica de Santa Leocadia, ambos apoyados en el recinto exterior dominaban y descubrian toda la vega, único frente accesible de Toledo. Nada se conserva en el dia de estas construcciones, demolidas hace siglos para construir en sus solares templos y monasterios, y únicamente algun torreon restaurado y modificado repetidas veces, da indicios de la fortaleza del recinto que rodeaba estos monumentos. Hasta hace poco tiempo, sin embargo, podian verse en lo que fué convento de Agustinos y antes palacio de D. Rodrigo, los muros de unos grandes salones decorados por la parte superior é inferior, con anchas fajas de adornos arábigos, con leyendas en caractéres cufícos y que decian repetidas veces en unos sitios:

HONOR Y PODERIO Y SALUD Y FELICIDAD.
MUNIFICENCIA Y VICTORIA Y PAZ Y PROSPERIDAD.

y en otros:

GRACIAS A DIOS Y LOADO SEA SU NOMBRE:
EL IMPERIO ES DIOS: LOADO SEA SU NOMBRE: DIOS ES ETERNO.

Un pequeño fragmento de esas fajas se encuentra en el Museo provincial y más que obra de los primeros árabes que conquistaron á Toledo, parece producto del arte mudejar, siendo probable que fueran parte de las grandes reformas que hizo en el edificio primitivo el infante D. Fadrique, tio de D. Sancho.

Otro alcázar árabe estuvo situado próximamente en el mismo sitio que el romano, y debió ser la fortaleza de simple tapiería que encontró Alfonso VI, cuando la reconquista, y sobre la cual más tarde se levantó el palacio del emperador Cárlos V, cuyas destrozadas ruinas podemos contemplar aún afortunadamente.

Menos noticias tenemos de otro situado al Oeste de la ciudad, construido segun unos en un viejo torreon cerca de San Martin, donde tiempos despues estuvo el *Rastro nuevo*; ó bien en el terreno que ocupa hoy la iglesia de San Clemente el Real; ó, lo que parece más verosímil, en San Cristóbal, en el barrio llamado de Montichel, donde por el siglo XVI existia una torre que tenia comunicacion con otras situadas en el lienzo de muralla que hay por bajo del Tránsito. En este palacio tuvieron lugar los horribles sucesos ocurridos en el reinado de Alhakam I, siendo walí de Toledo el cruel Amrû ben Jossuf, el año 190 de la egira (805 de Jesucristo). No debe confundirse este alcázar con el que mandó edificar el mismo Amrû cerca del puente de San Martin; pues á pesar de la afirmacion de Aben-Adhari no parece probable que existiendo aún el palacio de don

© Biblioteca Nacional de España

Rodrigo y teniendo en Montichel un alojamiento capaz y cómodo, edificara otro entre los dos, siendo lo más verosímil que se limitara á reformarle y á aumentar su defensa.

Ya en el siglo x y reinando en Córdoba Hixem III, los gobernadores de Toledo habitaban otro alcázar situado cerca de la parroquia de San Andrés, donde estuvo el extinguido colegio de Santa Catalina, sobre el terreno que hoy ocupan las casas del conde de Cedillo; tampoco quedan restos que puedan darnos idea de esta fábrica, pues una inscripcion árabe que se conserva, es de una época muy posterior y de una interpretacion dudosa.

En la ribera del Tajo y en el sitio llamado las Huertas del Rey, se ven hoy dia las ruinas de otro edificio conocido con el nombre de *Los palacios de Galiana*, de cuyo orígen no tenemos datos ciertos, aunque consta que á fines del siglo VIII, vivia retirado en ellos Abdallah, hijo segundo de Abderraman I. La tradicion y la poesía se han unido para embellecerlos con recuerdos amorosos y heróicos, y es verosímil que en sus jardines solazara más de una vez, su ánimo contristado, el ilustre huésped de Almamun, aquel que más tarde fué conquistador y dueño de Toledo. Aunque considerablemente restaurados algunos siglos despues, el aspecto que hoy presentan los palacios de Galiana no puede ser más desconsolador; la incuria y el abandono del hombre han destruido lo que el tiempo habia respetado, y hoy sólo se ofrecen á la vista desmoronados y caducos paredones formando un recinto rectangular, flanqueado por dos torreones en bastante mal estado y construido todo de mampostería irregular y fábrica de ladrillo; en el centro del muro Norte que debió ser la fachada principal, se conserva un gran arco de herradura que presenta en su interior otros tres adornados de pequeños círculos y que son bastante más modernos que el arco principal que los contiene; por el interior está cubierto este arco de arabescos y leyendas arábigas, estropeados y ennegrecidos por el humo. Un ajimez dividido por una columnita central, se abria á cada lado de la entrada, y el de la izquierda, rasgado hoy hasta el suelo, sirve de paso á las cuatro únicas habitaciones abovedadas que hoy subsisten en el piso bajo; las de los extremos que corresponden á los torreones, están separadas de las del centro por gruesos muros de traviesa, en los que se abren dos arcos apuntados, formados con nueve pequeños lóbulos, y en sus enjutas se descubren los escudos de los Guzmanes; un recuadro formado por una ancha orla mutilada hoy, rodea el vano y entre sus arabescos y sobre la clave de los ajimezes se notan fragmentos ilegibles de inscripciones arábigas; en fin, se reconoce tal lujo de adorno en las cuatro bóvedas que hoy existen, que á juzgar por ellas, en las habitaciones superiores debian sus dueños haber agotado todos los caprichos y recursos de su fantástica imaginacion, para darlas la mayor magnificencia posible.

Cerca de la entrada principal se descubren unos arcos de ladrillo que debieron afectar la forma de herradura y que es muy posible sean restos de las famosas *clepsidras* ó

© Biblioteca Nacional de España

relojes de agua, citados por el conde de Mora, Pisa, Lozano y otros cronistas, y descritos más detenidamente, aunque haciendo referencia á otro autor más antiguo llamado Aben Guierzar, por Abu Abdalla ben Abi Ben Az-zahri, en su obra titulada : *El libro de geografía que es descripcion del mundo y de sus regiones habitadas.*

Aunque ligeramente, hemos procurado dar á conocer las obras que para su defensa edificaron los árabes en Toledo durante su dominacion; cercada la ciudad con doble muro, flanqueado de innumerables torres, triplicado su recinto en la parte accesible, fortificados sus puentes con esmero, y defendidas sus entradas con fortalezas ó ciudadelas construidas á su inmediacion, alojamientos de sus alcaides y vigías constantes del campo, nada faltaba al parecer para que en el caso de un sitio, Toledo resistiera heróicamente los ataques del sitiador; su posicion y sus murallas le hacian inexpugnable, pero ¡ay! de nada valen las mayores defensas inertes, cuando el corazon decae falto de ánimo, ó cuando al enemigo exterior se unen el descontento de los defensores y la ineptitud de su jefe.

Muerto Almamum en Sevilla (1077), le sucede su hijo Yahie, con tan mala estrella, que en el primer año de su reinado perdió todas las conquistas que su padre habia hecho en Andalucía. Cobarde y voluptuoso, odiado de sus pueblos y despreciado de los antiguos aliados de su padre, perdió tambien la amistad del Rey de Castilla, último apoyo que á su vacilante trono le quedaba. Incitado tal vez por los mismos súbditos de Yahie y comprendiendo sin duda alguna las inmensas ventajas que podria reportar á la causa cristiana la conquista del reino de Toledo, Alfonso VI concibió y llevó á cabo su plan de campaña. Por seis años consecutivos invadió las fronteras de Toledo, talando los campos y saqueando los lugares : cada año avanzaba más y más en sus correrías y al séptimo plantó sus tiendas en la vega á la vista de la capital : esta, al abrigo de sus muros y por medio de reacciones ofensivas con su caballería, detuvo por algun tiempo al sitiador; los moros extremeños que acudieron á socorrerla fuéron obligados á retirarse, y entonces Yahie, sin esperanza alguna, desoyendo el consejo de los que más nobles y valientes anhelaban sepultarse bajo los escombros de la ciudad, antes que rendirse, acosado por una plebe hambrienta y excitada por los mozárabes, entregó la capital de su reino á Alfonso VI, consiguiendo del vencedor una honrosa capitulacion, bastante análoga á la que tres siglos antes habia abierto sus puertas á Tarik.

Era el dia 25 de Mayo de 1085 cuando Alfonso VI entró en Toledo. Tomada esta, sometióse seguidamente el Reino, y al cabo de pocos años quedó todo su territorio unido invariablemente al de Castilla. La fortuna que hasta entonces nos habia sido generalmente contraria, volvió el rostro á nuestros enemigos y la dominacion árabe hubiera terminado en la Península, sin el auxilio poderoso de los almoravides que á las órdenes de Yussuf-ben-Tachfin, y llamados por el rey moro de Sevilla, entraron en España

© Biblioteca Nacional de España

en son de guerra. Derrotado Alfonso en los llanos de Zalaca el viérnes 23 de Octubre de 1086, pudo huir, y á los pocos dias la ciudad que le habia visto entrar un año antes vencedor, le recibió dentro de sus muros casi solo. No tardó el africano, sacando partido de su victoria, en entrar por tierra de Toledo, y el año 1099 el feroz Alí-Abul-Hassan, hijo de Yussuf, plantó sus reales en las alturas de San Servando. La decision y heroismo de los toledanos, le obligaron á levantar el sitio á los ocho dias, y en su retirada se dirige sobre Consuegra, que cae en su poder en el mes de Junio. Pensóse entonces en la recomposicion y aumento de las defensas de Toledo, y *el rey D. Alfonso mandó facer el muro de Toledo, desde la taxada que va al rio de yuso de la puent de la piedra, hasta la otra taxada que va al rio en derecho de Sant Estéban* (despues San Agustin). *Era* MCXXXIX (1101). *(Anales Toledanos primeros.)* A pesar de esta afirmacion, lo verosímil es que en vez de alzarle de planta, le reformara con nuevas torres y reparara las existentes, pues consta sobradamente que durante la dominacion árabe, se cerraron los arrabales por medio de este recinto. Los arzobispos D. Bernardo, D. Raimundo y D. Rodrigo Gimenez de Rada, que varias veces defendieron la poblacion de los ataques exteriores, reforzaron sus fortificaciones y hasta levantaron alguna obra nueva, como consta positivamente por un privilegio de Enrique I, en que haciendo donacion al arzobispo D. Rodrigo de los molinos llamados del Hierro ó de la Torre, dice que tomaron este nombre de la que habia edificado cerca de ellos el citado arzobispo; de esta torre, construida para defender el paso del rio, sólo quedan los cimientos y algo de la fábrica, inmediatos á la parte que conduce á la ermita de la Vírgen del Valle. Además de estas fortificaciones, levantaron otras para reforzar los puentes y entradas de la ciudad, y algunas tambien en el interior, para sujetar el vecindario de los barrios árabe y judío. Los fondos necesarios para estas obras, se formaban de lo recaudado por todas las multas, y además por la prestacion ó servicio personal de los vecinos no aforados. Despues de la derrota de Alarcos, Alfonso VIII concedió al ayuntamiento de Toledo, para el mismo objeto, parte del producto del portazgo establecido en la puerta de Visagra [1].

Tantas reparaciones y aumentos, y los diferentes sitios que sufrió Toledo despues de la conquista, han hecho de su recinto un compuesto heterogéneo de obras de muy distintas épocas, que es difícil determinar con exactitud, y sólo por la comparacion con edificios religiosos ó civiles, hechos de la misma suerte, podrémos determinar aproxi-

---

[1] Con fecha 29 de Marzo de 1196 existe un privilegio de Alfonso VIII en que se lee: *Concedo vobis concilio Toletano præsenti et futuro CC morabatinos annuative in perpetuum percipiendos de portatico portæ de Visagra, quos expenolatis in fabrica et reparatione murorum et turrium villæ vestræ et in cæteris structuris clausuræ villæ vestræ necesariis.*

© Biblioteca Nacional de España

madamente la antigüedad respectiva de las construcciones militares edificadas durante los siglos XI y XII.

Descuella en primer lugar por su esbeltez una torre de planta circular, (cuyo grabado encabeza este artículo), inmediata á la puerta vieja de Visagra. Un zócalo de mampostería que termina en el adarve, forma el piso inferior de la torre, un filete formado por una hilada de ladrillos, marca al exterior esta altura, y otro elevado $1^{m},20$ sobre el anterior, sirve de antepecho á tres ventanas apuntadas de fábrica de ladrillo encerradas en recuadros del mismo material, y sus dinteles están adornados con cinco pequeños dientes de sierra; hace pocos años que han sido tabicados estos tres vanos, pero afortunadamente al hacerlo se ha respetado su construccion primitiva. Las dos aristas de la torre están formadas por cinco machos de mayor y menor, y el resto del paramento está construido de mampostería, formando en su parte superior dos cajones separados entre sí por tres verdugadas de ladrillo; sobre la última de estas se alzan siete almenas de planta rectangular, terminadas en pequeñas pirámides, que sirven de coronamiento á la torre, presentando este á la vista un conjunto agradable y harto elegante, á pesar de la pobreza de los materiales con que está hecha, como puede formarse idea por el grabado que encabeza este artículo. Una trampa abierta en la plataforma establecia por medio de una escala móvil, la comunicacion entre los dos pisos de la torre. Esta, por sus pequeñas dimensiones, no pudo nunca ser capaz de una buena defensa, y por esta razon sin duda alguna, se encuentran tan próximas las obras flanqueantes en esta parte del recinto. Siguiendo este, y pasada la puerta nueva de Visagra, se encuentra un torreon lleno, bastante capaz y de planta rectangular, construido de sillarejos y mampostería ordinaria, hasta la altura de la muralla, con la que comunica por una pequeña puerta situada en su cara posterior; cuatro pequeñas ventanas de medio punto abiertas en el lado opuesto, y dos iguales en cada flanco, forman la principal defensa de la torre, que completa un terraplen descubierto rodeado de almenas. Inmediata á esta torre hay una pequeña torre circular de mampostería, restos sin duda del primitivo recinto árabe, y unido á ella un trozo de cortina, construido todo él de pequeños sillares colocados en obra por hiladas horizontales [1]. El resto del recinto está bastante alterado por construcciones de muy distintas épocas; los materiales empleados en su construccion son casi exclusivamente la piedra sin labrar y el ladrillo; la mampostería está generalmente empleada sola en todos los puntos en que ha de sufrir esfuerzos laterales, ya por tener terraplenes adosados, ó ya por presentar su paramento descubierto á las máquinas y proyectiles enemigos; el ladrillo forma las aristas de la parte superior de las torres, dibuja los vanos y sirve siempre de intermedio en todas las construcciones de la

[1] Véase el grabado final de este artículo.

© Biblioteca Nacional de España

época para marcar el tránsito entre dos materiales distintos, ó entre este mismo material colocado de dos diversos modos. Las almenas que se conservan, son en general muy elevadas, y están tambien construidas con los mismos materiales, su forma es la de un prisma recto de base cuadrada ó rectangular, y terminado en una pequeña pirámide y su colocacion á claro y lleno.

Cerca ya de la Puerta Nueva y medio oculto por las casas del arrabal de las Covachuelas, se abre majestuoso el llamado *Torreon de Albarrana*, situado en el ángulo más saliente del recinto, y susceptible por sus dimensiones y disposicion de una buena defensa; en esta torre se abria la *puerta Almofala*, ó del vado, tapiada hoy.

Próximo á este torreon existe aún el cauce por donde corria entonces un brazo del rio, vadeable la mayor parte del año, y por conducir á él, tomó la puerta el nombre de *Almofala*, voz arábiga que dicen significar vado. Aunque el nombre y las crónicas están acordes en asignar á esta puerta una antigüedad notable, pues se hace mencion de ella en el primitivo recinto árabe, la torre que nos ocupa, reedificacion sin duda alguna de la primitiva, debió ser construida lo más pronto en los últimos años del siglo XII. Su forma revela ya mayores conocimientos militares en sus constructores; situada en el punto más saliente del recinto, avanza á la campaña dos grandes alas rectas unidas por una parte curva; por esta disposicion se aumenta considerablemente el flanqueo del recinto adyacente; quedan suprimidos los ángulos salientes tan fáciles de destruir por las máquinas de guerra, y por el contrario, presenta á estas una parte curva capaz de una gran resistencia; de esta manera, y por un ingenioso trazado, la torre de que tratamos reune en sí las ventajas de flanqueo eficaz de las torres de planta rectangular con las condiciones de resistencia de las circulares.

Una puerta ojival construida de sillarejos, abierta en cada flanco, servia para establecer la comunicacion entre la plaza y el campo; una escalera que parte del centro de la gola, conduce al primer piso de la torre; esbeltos pilares de ladrillo unidos por arcos del mismo material sostienen su techumbre, que ha desaparecido, y dos tramos de escalera conducian sobre ella á los defensores; cuatro saeteras de medio punto, hechas de fábrica de ladrillo flanquean las cortinas inmediatas, y dos iguales unidas por una ojival fingida, se abren en la parte curva de la torre. El almenado ha sido destruido por completo, y sólo se conservan como recuerdo de sus defensas superiores, las ménsulas de piedra que sostenian los matacanes. El piso bajo de la torre, cubierto de una fuerte bóveda, sirve hoy de habitacion á un artesano, y las cortinas inmediatas han sido reedificadas y arregladas en tiempos muy modernos [1].

Por su situacion, fuera de todo camino, esta obra, más que puerta, para uso del

---

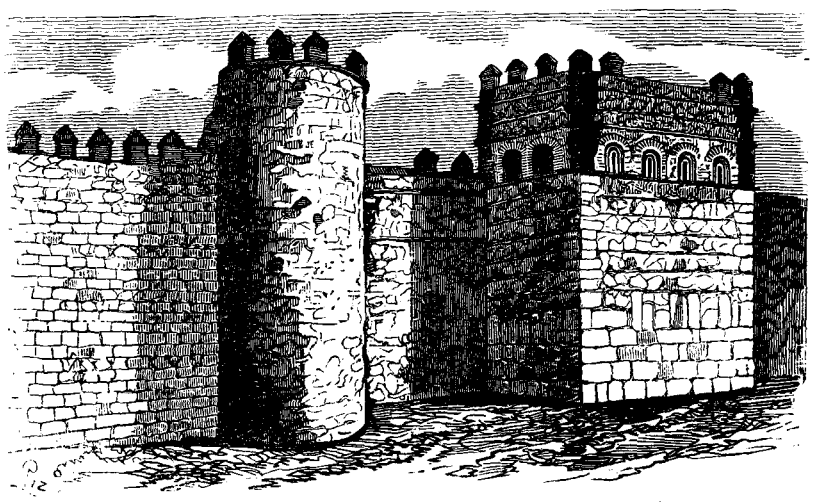
[1] En el próximo número publicarémos en lámina suelta el torreon que nos ocupa.

© Biblioteca Nacional de España

vecindario, debió tener por objeto proteger el saliente del recinto y servir á los defensores para efectuar reacciones ofensivas sobre el flanco izquierdo del ejército sitiador campado en la vega, pues no de otro modo se comprende que en tal sitio se hubiera colocado una puerta para el servicio de la poblacion.

(*Se continuará.*)

E. DE MARIÁTEGUI.



Cortina y torres cerca de la Puerta Nueva de Visagra.

© Biblioteca Nacional de España

LOS DESASTRES DE LA GUERRA.

COLECCION DE 80 LÁMINAS INVENTADAS Y GRABADAS AL AGUA FUERTE, POR DON FRANCISCO GOYA.

Con el título de *Los desastres de la guerra*, acaba de publicar la Real Academia de Nobles Ártes de San Fernando, una coleccion de láminas grabadas al agua fuerte por el célebre Goya. La circunstancia de hallarse inéditas, de representar escenas y episodios de la guerra de la Independencia, y la justa fama de que goza su autor, han despertado gran interés en el público y en los aficionados, desde el momento que se supo el proyecto de dicha Corporacion. Con efecto, á la altura que ha llegado el nombre de Goya entre propios y extraños, la aparicion de ochenta aguas fuertes, que sólo eran conocidas de un cortísimo número de personas, es un verdadero acontecimiento artístico, de que no puede menos de tratar este periódico, dando al mismo tiempo las gracias á la Academia en nombre del arte español, por la adquisicion y publicacion de tan interesante obra.

Superiores sin duda á la *Tauromaquia*, é iguales en mérito á los *Caprichos*, los *Desastres* adolecen sin embargo de notable desigualdad en la ejecucion. Grabados todos cuando su autor tenia más de sesenta años, los afean algunos lamentables descuidos, hijos de la edad, que se hallan atenuados por el brillo de cualidades magistrales; y para estudiarlos como es debido, examinarémos primero la obra en conjunto, pasando despues á hacerlo de cada una de las láminas que la forman.

En primer lugar no puede menos de causar extrañeza que Goya dibujase los *Desastres*, inspirado al parecer por el mismo sentimiento de independencia que animaba á su patria, y sin embargo siguiera sirviendo á José Bonaparte, como antes lo habia he-

© Biblioteca Nacional de España

cho á Cárlos IV; que tal vez pintase el retrato del intruso, al mismo tiempo que por medio del cobre perpetuaba las terribles desgracias, que por su causa afligian al país. ¿Seria cobardía? No cabe suponerla en el hombre que tantas pruebas dió en su vida, no sólo de valor, sino de temeridad. ¿Acaso el presumible desafecto hácia Fernando, hijo de la amistad que le uniera á Godoy y á los reyes padres? Tampoco. El nombre de Fernando se invocaba por los que defendian la patria, unido á los de libertad é independencia, y sabidos son los principios liberales del artista ¿En dónde, pues, encontrar la causa de esta inconsecuencia? En el excepticismo. Sí, sólo en el excepticismo que desde jóven le habia secado los más puros sentimientos del alma, y que creciendo con la edad le habia llegado á colocar respecto á su patria en el mismo caso en que se encuentra el espectador que asiste á un drama, que se limita á observar sin tomar nunca parte en la accion que se representa.

De la duda á la burla no hay más que un paso. Cuando la fe no existe no pueden comprenderse los sacrificios, falta el sentimiento que los dicta, y su ausencia, no dejando verlos por su lado heróico, impide comprender toda su sublimidad. Esto le sucedió á Goya; falto de la viva fe en la justicia de su causa que animaba á los españoles, degeneró lastimosamente en la caricatura, en muchas de las láminas que componen la coleccion.

Y sin embargo, la obra toda respira el horror que el pueblo tenia á sus opresores. Los fusilamientos, las ejecuciones bajo frívolos pretextos, los saqueos, las violaciones, los incendios, las ruinas de las casas, el hambre y todos los horribles desastres que afligieron á España, se hallan reproducidos con un sentimiento y una verdad admirables, con un incomparable carácter nacional, porque en el helado corazon del artista no podian menos de hacer impresion las desgracias de sus hermanos; pero una impresion que duraba sólo el breve tiempo necesario para adquirir forma gráfica.

Tratados en episodio todos los sucesos que representa, y buscando siempre el lado pintoresco, la obra de Goya es difícil de interpretar, porque apenas se puede fijar con exactitud el sitio y época donde tiene lugar la accion que se representa; y sin embargo le traslada á uno perfectamente al teatro de los sucesos, le pone delante de los ojos todo aquello que el historiador no cuenta, pero que es consecuencia inevitable de los grandes y desastrosos sucesos que describe; es la relacion hecha por el testigo ocular, rebosando carácter y verdad local. Y estas condiciones son de las que más contribuyen á hacer tan interesante la coleccion al poeta, al artista, y á todo aquel que guste conocer el pintoresco aspecto de una época.

El procedimiento que empleó Goya en la ejecucion de estas láminas es el mismo que en los *Caprichos* y la *Tauromaquia*, el agua fuerte ayudada de la *aqua-tinta*. Combinacion que en la forma empleada por él, es suya exclusiva, característica, y tan original como los pensamientos que por medio de ella interpreta. La rapidez de concepcion exi-

© Biblioteca Nacional de España

ge rapidez de ejecucion, y este procedimiento responde perfectamente á dicha necesidad. El agua fuerte era en el tiempo en que grabó nuestro artista, el más pronto de todos los medios de reproduccion, además de ser todavía hoy, el más artístico, el que mejor conserva la intencion, el espíritu del autor; pero por libre que sea su ejecucion, cuando se tratan de producir efectos de claro-oscuro y juegos de luz, es necesaria cierta lentitud, no sólo por lo prolijo del rayado, sino por las varias veces que es necesario someter la plancha á la accion corrosiva del ácido, para lograr de esta manera su entonacion y conseguir el efecto apetecido. La natural vehemencia de Goya debia avenirse mal con estas dilaciones; y de aquí, que echara mano de la *aqua-tinta* para llenar todo aquel trabajo que la punta habia dejado de hacer, y de aquí tambien que en muchas ocasiones, haciéndosele todavía largo este sistema, buscara la mancha por medio de aguadas de ácido nítrico sobre la misma plancha. Tal es el método empleado, y esta práctica no puede ser ni más libre, ni más original. Se ve siempre al artista dominando el procedimiento y sin guardarle ningun respeto ni ninguna consideracion, correr la aguja con una valentía y una espontaneidad extraordinarias, tosca y ordinaria unas veces, fina otras y produciendo las cosas más delicadas, siempre chispeante de sentimiento é intencion.

Las leyendas puestas al pié de cada plancha son notables tambien y dignas de mencion. Aunque los cobres no las tenian, se conservaban de letra del mismo Goya en una de las colecciones de pruebas, y la Academia ha dispuesto, con acierto, que se graben en un carácter de letra adecuado. En efecto, son el complemento de la composicion, y como dice dicha Corporacion en el preámbulo que precede: «concisas, incisivas y picantes añaden carácter, si añadírselo es posible á lo que ya consignó el lápiz del artista: una breve frase, y á veces una palabra sola, revelan con su misma rapidez la idea fugaz que su mente concibiera en un momento y su mano representara en poco más de otro.»

La numeracion puesta á las láminas es la misma que grabó Goya; y el que resulten algunas con dos numeraciones distintas debe proceder, bien de que grabara más número de cobres de los que conservó, bien de que al principio pensase seguir un órden distinto del que siguió despues. En el que ahora tienen resultan todos los números correlativos, exceptuando dos duplicados. De esta duplicacion nace naturalmente la idea de que el órden en que hoy están no es debido al acaso ó al humor del artista que haya producido unas láminas antes de otras, sino á un plan deliberado y ajustado al órden cronológico ó á la analogía de los sucesos. Parécenos que Goya siguió ambos métodos en su clasificacion; y para formar este juicio nos fundamos en los datos que suministran las mismas láminas, cuyo exámen por separado pasamos á practicar, segun arriba dijimos.

Núm. 1. *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer.*—Un hombre macilento,

© Biblioteca Nacional de España

cuyos andrajosos vestidos mal esconden su desnudez, hincado de rodillas, con los brazos abiertos, y alzada la cabeza mirando al cielo, parece implorar piedad. En la oscuridad del fondo se distinguen una porcion de mónstruos y quimeras que le amenazan: estos son la invasion francesa y todas sus consecuencias. El miserable que gime es el pueblo que previó y adivinó lo que sucederia, mientras que á los gobernantes les vendaba los ojos el egoismo, ó cooperaban con su ceguedad á la realizacion de una de las más traidoras é injustas agresiones de que hace mencion la historia de los pueblos, y que fué y será siempre mengua y baldon del grande hombre que la concibiera y llevara á cabo. La ejecucion es inteligente y franca, parece mordida de una sola vez, y hechas con punta seca unas líneas muy finas que se observan tanto en el torso como en el paño, en el que tambien ha usado del bruñidor, para atenuar la fuerza, que produciria dureza, de las líneas que forman los pliegues del paño que cae sobre los muslos. El fondo está rayado con gran valentía, sin cruzar los trazos unos sobre otros, cosa que muy rara vez hacia Goya y que es uno de los caractéres más distintivos de sus grabados; no van todos en la misma direccion, lo que unido á la aguada de agua fuerte, produce la confusion de mónstruos que el artista buscó para expresar las aterradoras ideas que asaltan la mente del personaje.

Núm. **2.** *Con razon ó sin ella.*—Lo que antes eran presentimientos ahora es realidad, el temor del pueblo era fundado; el **2** de Mayo adquirió la certeza de que los franceses, no eran huéspedes á quienes hacia el favor de hospedar, sino amos á quienes tenia que obedecer. La lámina representa una de las escenas de aquel aciago dia; el pueblo, sin plan, sin jefe, sin armas, se levanta en masa, á la voz de guerra á los traidores, y corre sin órden ni concierto á matar franceses. Dos manolos, armados uno de un puñal y otro de un chuzo, se echan sobre un peloton de franceses que con el fusil á la cara van á dispararles á quema ropa. En el fondo se distingue una lucha á brazo partido y un cadáver. El que lleva el puñal y chorrea sangre de la cara, es una figura felicísima de movimiento é intencion. En el salvaje valor con que se precipita sobre la boca del cañon, está admirablemente expresada aquella sed de venganza que no deja ver el peligro. En una palabra, esta figura es la síntesis del alzamiento. Manejada la aguja con gran libertad, el pintor se ha ayudado sólo de la *aqua-tinta* para dar un tono general al fondo bastante claro, á fin de que haga destacar las figuras. Tambien se nota rayado de punta seca en la ropa de dos de los soldados, para rebajarlos.

Núm. **3.** *Lo mismo.*—La leyenda de esta lámina y más aún la de la anterior, de que es consecuencia, son poco patrióticas. El pueblo cometeria indudablemente actos de ferocidad que nada justifica; atropellaria sin provocacion á los soldados desprevenidos que encontrara en su camino; pero de criticar esto á negar la razon que le asistia hay gran diferencia, y sólo en el excepticismo, que Goya debia hacer extensivo á todo, halla explicacion esta manera de pensar. Por lo demás, el dibujo es excelente. En primer

© Biblioteca Nacional de España

término se ve un hombre de elevadas proporciones, con las medias caidas, y remangadas las mangas de la camisa, armado de un hacha con la que descarga terribles golpes á dos soldados, exanime ya el uno, y aterrado el otro de la furia de aquel energúmeno. Detrás de ellos se ve otro madrileño cooperando á aquella escena de destruccion. Más léjos un jóven montado sobre el francés que ha derribado, le está dando de puñaladas. Tanto la novedad y vehemencia de esta lámina, como lo espontáneo y sentido del dibujo, la hacen sumamente apreciable, y grabada con suma sencillez, sólo tiene un tono general de *aqua-tinta*. En uno de los extremos inferiores se encuentra borrado el núm. 18.

Núm. 4. *Las mujeres dan valor.*—Sabida es la activa parte que las mujeres tomaron el 2 de Mayo en los acontecimientos de aquel infausto dia. El artista ha querido significar, que los franceses, aprovechándose de la debilidad del sexo, tomaban en ellas venganza de las agresiones de los hombres, encontrando sin embargo las más de las veces justo castigo, como sucede en la escena representada. Un soldado muere á manos de una mujer, y al lado se ve otra luchando á brazo partido con otro que por el traje parece mameluco. Este grabado sólo tiene espíritu; el dibujo está sumamente descuidado, á pesar de haber sido mordido por dos distintas veces y haber trabajado bastante con el bruñidor para borrar los arrepentimientos y para destacar un paño. Exceptuando las figuras, todo lo demás está cubierto con una aguada del ácido.

Núm. 5. *Y son fieras.*—Las tornas se han vuelto; las acometidas acometen á su vez y merecen propiamente aquel dictado. La que colocándose el niño á la espalda empuña una lanza y mata con ella á un francés, lleva el heroismo hasta la barbarie. El dibujo tiene mucha vida, se oyen los lamentos y las imprecaciones, hallándose perfectamente interpretada la confusion y desórden de los que ruedan por el suelo. El agua fuerte está ayudada de punta seca en las piernas del soldado que cae á tierra víctima del lanzazo; el fondo y parte del claro-oscuro de las figuras, es debido á las aguadas de agua fuerte.

Núm. 6. *Bien te se está.*—Aquí no sigue ya Goya el órden cronológico que parece dispuesto á seguir, empezando por el 2 de Mayo; nos traslada á una accion campal y nos pone delante la muerte de un general enemigo, al parecer, cercado de sus soldados; tal vez Dupré, el que murió en la batalla de Bailén. En el léjos se distingue la pelea. Este grabado combinado con la *aqua-tinta* que se halla firmado, aunque un poco pasado como mordido, está bien compuesto é impregnado de elevado y melancólico sentimiento.

Núm. 7. *¡Qué valor!*—Alude al conocido hecho de la heroina Agustina Zaragoza, en la defensa de la capital de Aragon. El grabado está ayudado de la punta seca y de las aguadas de agua fuerte. El número es apenas perceptible.

Núm. 8. *Siempre sucede.*—Con un ligerísimo rayado y un tono general de *aqua-tinta,* está representada una desordenada retirada de la caballería enemiga : al bajar un pequeño ribazo, uno de los caballos tropieza y viene al suelo con el jinete.

© Biblioteca Nacional de España

Núm. 9. *No quieren.*—Un soldado francés trata de forzar á una mujer que se defiende con las uñas; otra viene armada de un cuchillo para defenderla; en el fondo se ve la rueda de una noria. Por el modismo de la leyenda pudiera figurar en Aragon la escena. Este grabado con el fondo atacado del ácido, sólo tiene intencion, y se observan en él rayas de punta seca y borrado el núm. 29.

Núm. 10. *Tampoco.*—El presente tiene el mismo asunto que el anterior, pero interpretado muy felizmente. Es una escena de bárbara lujuria que atropella por todo, y de que tantos y tan tristes ejemplos dió el ejército invasor á ciencia y paciencia de sus jefes. Esta composicion respira la misma vida, que franqueza y espontaneidad el grabado. Además del número indicado, en una de las esquinas inferiores tiene el 19.

Núm. 11. *Ni por esas.*—El desenfreno continúa. Ahora las mujeres no se defienden, suplican. Sin embargo, la lascivia no deja oir sus ruegos á los enemigos, ni les mueve á compasion el llanto de los hijos de las que atropellan. Esta plancha está firmada y tiene además el núm. 18.

Núm. 12. *Para eso habeis nacido.*—Desde luego que se ha nacido para morir; pero cuando se da la vida por la patria, por más que su defensa sea un deber para todo ciudadano, otra apreciacion merece su sacrificio. La lámina representa un confuso monton de cadáveres sobre un charco de sangre, hácia el que viene un hombre inclinado y con los brazos abiertos, arrojando tambien sangre por la boca, grabado con suma delicadeza. Tiene *aqua-tinta*, duplicada la numeracion con el 24, y se halla firmado por su autor.

Núm. 13. *Amarga presencia.*—¡Y tan amarga! Verse sujeto y atado, y que á su misma vista, sus enemigos atropellen á su propia mujer, y esto despues tal vez de haberle saqueado, es verdaderamente horrible, y de ello hubo tristes ejemplos en aquel angustioso período. Esta agua fuerte, que tiene borrado el núm. 24, se halla firmada y con fondo de *aqua-tinta*.

Núm. 14. *¡Duro es el paso!*—¿A qué ejecuciones se referia Goya al representar las que en la lámina aparecen y que tengan conexion con los sucesos de la guerra? ¿Será tal vez á las que tuvieron lugar en Valencia á consecuencia de la horrible matanza de indefensos franceses que dirigió el canónigo Calvo? No lo sabemos, pero ello es que en la plancha, tanto los reos como los verdugos, parecen por sus trajes y tipos españoles, y que no se ve un solo soldado francés. Sea lo que fuere, el grabado está muy bien sentido; parece haber sido atacado dos veces distintas con el ácido, y tiene *aqua-tinta* y borrado el núm. 23.

Núm. 15. *Y no hay remedio.*—Los cañones de unos fusiles que asoman por uno de los bordes de la lámina, apuntan á un infeliz que atado á un poste con los ojos vendados, espera su última hora : delante, caido en el suelo y con la cabeza desecha, está el que le ha precedido en el suplicio; más léjos se ven otros dos atados tambien, y á los que

© Biblioteca Nacional de España

apuntan un peloton de soldados. Intencional es el grabado de esta plancha, que está retocada con punta seca y tiene fondo de *aqua-tinta*.

Núm. 16. *Se aprovechan.*—Los soldados enemigos, desnudan á los españoles que han quedado muertos en el campo de batalla, para utilizarse de sus ropas. Esta lámina es una de las mejores de la coleccion. A las condiciones que segun hemos dicho sobresalen en las anteriores, ha conseguido Goya unir en la presente, una encantadora delicadeza de dibujo. El desnudo de los muertos que los franceses despojan, está apuntado con una inteligencia magistral, y honra la firma de Goya que se halla en uno de los extremos. Parece haber sido mordido dos veces y tiene *aqua-tinta*.

Núm. 17. *Que se rompe la cuerda.*—Ante una numerosa concurrencia, un personaje vestido de túnica y manto, parece ir danzando sobre una anudada cuerda floja. Indudablemente es el rey José, ó mejor aún Napoleon, á juzgar por el traje imperial que lleva, y atendiendo á la escasísima significacion que tiene la personalidad de aquel. La cuerda que le sostiene alude á sus ejércitos, y los nudos á los descalabros que aquí sufrieran. Forman el concurso los españoles, haciendo votos por su caida. La flojedad del dibujo de esta lámina contrasta con la belleza de la anterior; y, como todas aquellas en que su autor no ha estado feliz, abunda en retoques y arrepentimientos. Lo hemos observado: cuando Goya no acierta de primera intencion, sólo consigue empeorar el grabado con las correcciones. En este se ha usado el bruñidor, tiene fondo de *aqua-tinta* y aguada de agua fuerte.

Núm. 18. *Enterrar y callar.*—Un monton de cadáveres desnudos cubren el suelo é infestan el aire con los miasmas producidos por su descomposicion, destacándose entre ellos dos vivos, un hombre y una mujer. Para la fina ejecucion de este grabado, que está firmado, se le ha atacado varias veces con el agua fuerte y se han empleado la punta seca y la *aqua-tinta*. Tiene el número repetido en el márgen inferior.

Núm. 19. *Ya no hay tiempo.*—Pudiera este grabado representar á un oficial de mamelucos, impidiendo con su presencia que sus subordinados lleven á cabo la bárbara escena que se disponen á representar. La ejecucion es sentida, se halla firmado y se han empleado en él los mismos procedimientos que en el anterior. Tambien se halla repetido el número, aunque equivocadamente escrito.

Núm. 20. *Curarlos y á otra.*—Otro consuelo merecerian los que así sufren, y á quien ha dejado en tal estado la defensa de la patria. Aquí puede aplicarse lo que hemos dicho sobre el carácter de Goya. Salvo esto, la composicion parece inspirada por distinto sentimiento del que presidió á la leyenda. Tratada sériamente, produce un efecto triste que destruye por completo lo poco compasivo del rótulo; por más que se resista la risa á asomar á los labios, al contemplar la cabeza del soldado que tiene cortado el brazo, cabeza en donde tan bien pintados están el dolor y el desfallecimiento de un alma grande y generosa. El agua fuerte empleada en varias mordeduras y la *aqua-*

© Biblioteca Nacional de España

Se aprovechan

FACSIMILE DE UNA ACUA FUERTE DE GOYA.

© Biblioteca Nacional de España

tinta son los procedimientos de que se ha valido el artista para la ejecucion de esta lámina, que firmó con la fecha de 1810.

Núm. 21. *Será lo mismo.* —El suelo está sembrado de muertos y heridos que dos hombres se ocupan en llevar al hospital. En el fondo se ve una mujer que llora. Esta lámina está firmada, tiene aguada de agua fuerte y borrado el núm. 25.

Núm. 22. *Tanto y más.* —El mismo asunto de la anterior, pero mejor interpretado. El agrupamiento y actitudes de los cadáveres es más espontáneo y natural en esta que en la otra, además de estar mejor grabada. Reproduce perfectamente la confusion y desórden, consecuencia de la derrota. Este cobre está firmado con el nombre del autor y la fecha de 1810. Se observa *aqua-tinta* y borrado un número en la márgen inferior.

Núm. 23. *Lo mismo en otras partes.*—Goya continúa guardando la analogía de los sucesos y presentando varias composiciones de un mismo fondo. Que las figuras estén colocadas de una ú otra manera, con este ó aquel fondo, siempre son muertos ó moribundos, víctimas de los franceses, presentados en extraordinaria originalidad. El agua fuerte empleada en varias mordeduras y en la forma de aguada, y el *aqua-tinta*, son los procedimientos empleados por el autor en este grabado que firmó en dos distintos sitios, lo que prueba, que una vez hecho varió la mancha y como entonces quedase oscurecido el nombre por el rayado que tiene encima repitió la firma, en donde sólo habia fondo de *aqua-tinta*.

Núm. 24. *Aún podrán servir.*—No es esta mira egoista la que debió mover á nuestros padres á recoger y curar los heridos, no, sino la caridad á que tan acreedores se habian hecho los que exponian sus vidas en defensa de la patria; pero Goya se cuidaba poco de eso. La composicion está llena de accion y movimiento. La forma, tal vez un poco grotesca, de conducir los que no pueden valerse, es, sin embargo, muy natural, y demuestra bien el atropellamiento, hijo del vehemente deseo de que encuentren remedio cuanto antes. Este cobre, que está firmado, ha sido sometido varias veces á la accion del agua fuerte y tiene fondo de *aqua-tinta*. En la coleccion ocupa el núm. 24, pero en la plancha sólo está legible el 12 en la márgen inferior.

Núm. 25. *Tambien estos.* — Algunos de los heridos recogidos en el campo se están ya curando, otros se hallan todavía en el suelo aguardando vez. En el centro, sobre una cama, los médicos extraen una bala del muslo á un desgraciado que, agoviado por el dolor, se abraza á los enfermeros. Esta lámina es preciosa, la novedad de la composicion, la inteligente expresion de las fisonomías y las infinitas delicadezas de dibujo y grabado que reune, ponen muy alto el nombre del autor, que se ostenta en ella. Como la anterior, ha sido varias veces remordida y ayudada con la *aqua-tinta*. Además del número de órden que la corresponde y hemos apuntado, está señalada con el 13.

Núm. 26. *No se puede mirar.*—Y tiene razon. El fusilamiento de todas esas mujeres, niños y hombres indefensos, es una barbarie cuya vista hace daño. Los diversos afec-

© Biblioteca Nacional de España

tos que embargan á las víctimas están presentados con mucha pasion y maestría. La *aqua-tinta* y el agua fuerte empleada en aguadas y en varias mordeduras es el sistema seguido en este grabado, que firmó su autor y numeró por segunda vez con el **21**.

Núm. **27**. *Caridad.*—Para comprender aquí el verdadero significado de esta palabra seria necesario saber el sentido en que Goya la empleó; pues atendiendo á la composicion, lo mismo puede ser alabanza que epígrama. Unos hombres, españoles por el traje, se ocupan en arrojar á una sima, sin duda para darles sepultura, los cadáveres que han quedado en el campo de batalla y que han sido despojados de sus ropas. Pero la forma en que lo hacen y la idea de que tal vez han sido ellos los despojadores, junto con el habitual sarcasmo de las leyendas, dan lugar á la duda que hemos notado. Esta plancha está firmada con la fecha de **1810**, y además de la *aqua-tinta* se ha empleado en ella la punta seca. Tiene repetido el núm. **11**.

Núm. **28**. *Populacho.*—La hez del pueblo arrastra un cadáver sin cabeza y se complace en pincharle y darle golpes. Los espectadores, entre los que se divisa un cura, permanecen indiferentes á la vista de tan repugnante espectáculo. El fondo parece un mercado. ¿Quién es la víctima? Indudablemente es persona de la simpatía de Goya, ó cuyo castigo cree inmerecido, á juzgar por el rótulo. Tal vez sea el marqués de Perales, que, como saben los lectores, fué arrastrado por el pueblo de Madrid, á consecuencia de lo de los cartuchos de arena cuando se aproximó Napoleon. Y pudiera dar lugar á esta sospecha la mujer que apalea el cadáver, que acaso represente la hija de carnicero, antigua querida del marqués, que ofendida de su abandono, fué principa instigadora del suceso. El dibujo de esta lámina es bastante débil. Tiene fondo de *aqua-tinta* y aguada de agua fuerte.

Núm. **29**. *Lo merecia.*—Aquí se repite la misma escena que en la anterior, y el autor aprueba el arrastramiento. Por el soldado que se ve espada en mano cooperando á la venganza, podria inferirse que la víctima era el anciano general Filangueri. El grabado, aunque incorrecto, tiene mucho carácter y está ejecutado por el mismo procedimiento que el anterior.

Núm. **30**. *Estragos de la guerra.*—En un bombardeo, tal vez el de Gerona, una casa se hunde y envuelve entre sus ruinas hombres, mujeres, niños, muebles y todo cuanto contiene. El horrible desórden de tamaña desgracia está perfectamente interpretado. La mujer que con el niño en brazos se ve desplomarse en primer término, compone muy bien. El grabado está muy pasado y ayudado con la punta seca y las aguadas de agua fuerte. Tiene firma y borrado un número.

Núm. **31**. *¡Fuerte cosa es!*—Esta lámina es de las más flojas de la coleccion, sin embargo de haber empleado el autor en su ejecucion toda clase de procedimientos. En el extremo inferior se ve el núm. **32**.

Núm. **32**. *¿Por qué?*—Sin duda alude Goya á uno de los infinitos suplicios completa-

© Biblioteca Nacional de España

Grande hazaña con muertos

FAC-SIMILE DE UNA AGUA FUERTE DE GOYA.

Sociedad Foto-zincografica
Desengaño 29.

© Biblioteca Nacional de España

mente injustificados de que los franceses fuéron autores en nuestra patria. Tres soldados del imperio ahorcan á un desdichado, con bárbara complacencia, del tronco de un árbol nada alto. Ejecutada como la anterior y repetido el núm. 49.

Núm. 33. *¿Qué hay que hacer más?*—Con los mismos medios que las anteriores ha representado un horrible martirio en que los soldados franceses representan el papel de verdugos. Tiene borrado un número.

Núm. 34. *Por una navaja.*—Sobre un tablado se ve un agarrotado con un cartel en el pecho y colgando del cuello una navaja, causa sin duda de su muerte. Al fondo se distingue la multitud. Tiene aguada de agua fuerte.

Núm. 35. *No se puede saber por qué.*—Goya sigue presentando ejemplos de ejecuciones por fútiles causas. Ahora no es uno el que ocupa el tablado, sino ocho, todos con su cartel y colgando del cuello los objetos cuyo uso ó propiedad los ha conducido á tan terrible trance. Esta importante lámina está ejecutada por igual sistema que la anterior.

Núm. 36. *Tampoco.*—Del tronco de un árbol pende un ahorcado, cuya vista recrea á un francés que está sentado enfrente. A lo léjos se distinguen otros dos ahorcados. Borrado el núm. 29 y aguada de agua fuerte.

Núm. 37. *Esto es peor.*—En primer término se ve un hombre desnudo y con los brazos cortados, que ha muerto empalado en una rama; á lo léjos se divisa á los enemigos cebándose en la matanza. El fondo es aguada de agua fuerte y *aqua-tinta* y se observa rayado de punta seca en la figura del primer término. Está borrado el núm. 32.

Núm. 38. *¡Bárbaros!*—Habrán observado los lectores que en todas las leyendas de estas láminas se muestra Goya más partidario de la causa nacional. Verdad es que las escenas en ellas representadas son tan crueles, tan impropias de ejércitos civilizados, que no pueden menos de excitar la indignacion del espíritu más frio. En esta se mira un hombre atado á un árbol al que apuntan dos franceses. El dibujo y el grabado son muy flojos, aunque se han empleado todos los recursos que el maestro conocia, á excepcion de la punta seca.

Núm. 39. *Grande hazaña con muertos.*—La debilidad de la lámina anterior queda compensada con la belleza de la presente. Tres cadáveres horriblemente mutilados, cuelgan del tronco y ramas de un árbol. Este grabado, firmado por el autor, está ejecutado con suma espontaneidad: tiene fondo de *aqua-tinta* y rayado de punta seca en los desnudos.

Núm. 40. *Algun partido saca.*—Difícil nos parece la explicacion de esta composicion alegórica. La figura abrazada á la fiera, á quien parece que trata de sujetar, no sabemos qué podrá indicar. Tal vez aluda á algun afrancesado, y partiendo de este supuesto seria acaso menos difícil su explicacion. Sin embargo, preferimos no dar ninguna, á fundarnos sólo en débiles conjeturas.

© Biblioteca Nacional de España

Núm. 41. *Escapan entre las llamas.*—¿Querrá representar el incendio y saqueo de Torquemada, efectuado por el ejército de Lassalle al marchar sobre Valladolid? Parécenos verosímil. Represente el incendio que quiera, la presente es una gran lámina. La vida, el movimiento, el pánico que pinta en ella, el atropellamiento y confusion que produce el siniestro, el bello grupo de la mujer medio desnuda que conducen desmayada, el excelente partido de claro-oscuro, producido por las llamas que alumbran la escena, todo, en fin, contribuye al buen éxito de esta composicion, que está firmada. Se observa que ha sido mordida varias veces y que tiene el núm. 10.

Núm. 42. *Todo va revuelto.*—Los religiosos dominicos y capuchinos huyen tambien despavoridos de su convento; y al representarlos, Goya se ha dejado llevar de la aversion que les tenia, los ha tratado en caricatura. El pavor de estos da risa, á diferencia de la estampa anterior que mueve á verdadera compasion. Tiene fondo de *aqua-tinta.*

Núm. 43. *Tambien esto.*—Ahora son los franciscanos los que corren á través de los campos, con los hábitos remangados y dándose empellones, á la aproximacion del enemigo, y á semejanza de los anteriores presentados por el lado ridículo. Tiene tambien fondo de *aqua-tinta.*

Núm. 44. *Yo lo vi.*—Sabido es que á la aproximacion de los franceses, fuéron infinitos los pueblos que sus vecinos abandonaron, temerosos de ser víctimas de los terribles desmanes é iniquidades que señalaban la marcha de los invasores. La presente estampa representa uno de tantos abandonos. El grupo de la izquierda es un poco más grotesco de lo que el asunto requiere; el segundo término y el fondo producen buen efecto. Diferentes veces ha sido atacada esta lámina por el agua fuerte. El fondo es de *aqua-tinta.* Está firmada. En el extremo inferior se lee el núm. 15.

Núm. 45. *Y esto tambien.*—El mismo asunto, peor ejecutado y compuesto de distinta manera. Los moradores llevan consigo al abandonar su hogar todo aquello que pueden trasportar; pero Goya lo ha representado de una manera chabacana. Firmó esta lámina que tiene *aqua-tinta* y baño de agua fuerte.

Núm. 46. *Esto es malo.*—Aquí el rótulo pudiera aplicarse, no sólo al asunto de la estampa, sino á su ejecucion. Efectivamente es mala y hasta muy mala; y nada tendria de extraño, en la despreocupacion de Goya, que convencido de ello refiriese á su trabajo el antedicho juicio. El grabado está pasado y tiene el agua fuerte empleada con pincel. Está repetida la numeracion con el 53.

Núm. 47. *Así sucedió.*—Un fraile, al parecer espirante, está caido contra la barandilla del presbiterio. Detrás de ella se ve alejarse á los franceses cargados con los objetos del culto, inclusa la custodia. Seria fácil que aludiera al terrible saqueo de Cuenca por la brigada de Caulincourt, donde las iglesias fuéron impiamente despojadas y asesinados los sacerdotes. Tiene aguada de agua fuerte, además de *aqua-tinta*, y el núm. 33.

Núm. 48. *Cruel lástima.*—Este cobre parece referirse ya á la série que Goya consa-

© Biblioteca Nacional de España

Escapan entre las llamas.

© Biblioteca Nacional de España

gró á representar el hambre que afligió á Madrid. El grabado está pasado y tiene fondo de *aqua-tinta*. Borrado el núm. 41.

Núm. 49. *Caridad de una mujer.*—Una anciana se llega á socorrer á una familia sumida en la miseria, al lado de la cual se ve un cura acompañado de una jóven. Sin duda quiso dar á entender que la caridad residia en el pueblo y no en aquellos á quienes su ministerio obliga más á ejercerla. Terrible censura si era merecida; mas para juzgar, ténganse en cuenta los principios del artista, que hemos indicado. Esta lámina está muy bien compuesta y produce excelente efecto. El fondo es de agua fuerte sobre *aqua-tinta*.

Núm. 50. *Madre infeliz.*—Una mujer desfallecida ó muerta de hambre es conducida en brazos por tres hombres. Detrás sigue llorando la hija de aquella desgraciada. En el fondo, que está hecho con ácido nítrico empleado en forma de aguada, reina completa oscuridad.

Núm. 51. *Gracias á la almorta.*—Un grupo de macilentos acude á la harina de dicha semilla que reparte una mujer, y se dan por muy contentos de alcanzar lo que antes despreciaran. Este grabado tiene excelente mancha, producida en gran parte por la aguada de agua fuerte. Está repetido el núm. 46.

Núm. 52. *No llegan á tiempo.*—El hambre ha dejado exánime á una jóven, que en vano es socorrida por otras mujeres. La ejecucion de este cobre, que tiene *aqua-tinta*, es sumamente espontánea y produce buen efecto.

Núm. 53. *Espiró sin remedio.*—Gentes de diversas condiciones y sexos rodean á la víctima agrupadas pintorescamente. Tanto en esta como en la anterior, de análogo asunto, Goya ha estado muy feliz en la interpretacion de los tipos nacionales. No puede darse más verdad de carácter; y aunque las láminas no tuvieran más que esta condicion, bastaria para hacerlas en alto grado interesantes. La presente tiene aguada de agua fuerte y el núm. 43.

Núm. 54. *Clamores en vano.*—Una porcion de famélicos y estenuados, imploran inútilmente el socorro de un rozagante francés que los mira con desprecio. La composicion está bien sentida, los hambrientos hienden á miseria y harapos, y en la ejecucion se ha empleado la *aqua-tinta* y el agua fuerte. El núm. 45 está grabado en el extremo inferior.

Núm. 55. *Lo peor es pedir.*—El mismo asunto que en la anterior, solamente que ahora es una francesa la que pasa por delante de los desgraciados sin condolerse de ellos. Se observa en esta lámina, fondo de agua fuerte y *aqua-tinta*, la firma de su autor, y el núm. 37.

Núm. 56. *Al cementerio.*—Dos hombres conducen un cadáver á donde el rótulo indica, más léjos se ve otro en el suelo esperando turno. Este dibujo es muy feliz de movimiento é intencion. El grabado, fácil y ligero. El fondo es *aqua-tinta*. Tiene un número borrado del que sólo es legible un cero.

© Biblioteca Nacional de España

Sin número. Sanos y enfermos.—Siguen las escenas del hambre: sin duda por tenerlos á la vista impresionaron más al artista que las que sabia por referencia. Siempre la misma angustia, la misma demacracion, idéntica verdad local. El agua fuerte y la *aqua-tinta* han sido empleadas en el grabado de la presente.

Núm. 58. *No hay que dar voces.*—De nada servirian; los oídos franceses están sordos al lamento de los hambrientos. *Aqua-tinta.* Agua fuerte.

Núm. 59. *¿De qué sirve una taza?*—Para una numerosa familia, tan pequeña porcion es completamente inútil. El procedimiento es el mismo que en la anterior.

Borrado el número. No hay quien los socorra.—La soledad es espantosa, el sol se va á ocultar y tal vez no amanezcan con vida lo que le ven ponerse transidos de hambre y angustia. La ejecucion es idéntica á la de las láminas que preceden.

Núm. 60. *Si son de otro linaje.*—O los franceses fuéron muy poco caritativos con los españoles, ó á Goya se lo parecia, pues como habrá observado el lector, repite mucho esta idea, por más que la varie en el modo de presentarla. Ahora los estenuados están en primer término con una expresion amarga, pero digna, rodeados de sus desfallecidos hijos. Los franceses ven la desgracia con la misma imperturbable tranquilidad que en las anteriores. El fondo es *aqua-tinta* y el número colocado abajo el 35.

Núm. 62. *Las camas de la muerte.*—Sobre un fondo muy oscuro se ven unos bultos y en primer término, una figura de cortísima estatura con un paño claro. Ignoramos cuál sea el verdadero sentido de esta estampa que tiene fondo de *aqua-tinta* y agua fuerte.

Núm. 63. *Muertos recogidos.*—Al lado de los ataudes se ve una porcion de cadáveres hacinados en desórden, con toda aquella habilidad que Goya tenia para representar estos asuntos con pintoresca novedad. La ejecucion es idéntica á la de la anterior.

Núm. 64. *Carretadas al cementerio.*—Ya no bastan las cajas, las defunciones son tantas, que es preciso colocar los muertos en carros unos sobre otros y conducirlos así á darles tierra. El grabado está algo pasado: tiene fondo de *aqua-tinta* y el núm. 38.

Núm. 65. *¿Qué alboroto es este?*—Eso mismo preguntamos nosotros. ¿Por qué esas mujeres gritan y se mesan los cabellos? ¿Qué significa el soldado francés que escribe? ¿Si aludirá acaso á la órden que dió el intruso á consecuencia de la escasez de granos, disponiendo la creacion de pósitos, para cuya formacion se exigió á los labradores de una manera arbitraria la cantidad impuesta, despojando á algunos hasta de lo que necesitaban para la siembra y para su sustento, medida que aunque dictada con ánimo de precaver el hambre, contribuyó á aumentarla? Nada tendria de extraño y corrobora esta opinion la colocacion que ha dado á la estampa. Se observa en ella agua fuerte y *aqua-tinta.*

Núm. 66. *¡Extraña devocion!*—Sobre un burro va colocada una imágen ó cuerpo de santo, ante quien el pueblo se prosterna. Debe significar las procesiones y rogativas. Goya, desprovisto completamente de fe y creencias religiosas, debia encontrar, no ya

© Biblioteca Nacional de España

Si son de otro linage

FAC-SIMILE DE UNA AGUA FUERTE DE GOYA.

Sociedad Foto-cincográfica
Desengaño 29.

© Biblioteca Nacional de España

extrañas sino ridículas, todas las formas públicas y solemnes de acudir á implorar el auxilio del Todopoderoso. De aquí la forma grotesca en que las presenta, siquiera sea un poco embozada por temor á la época. El fondo es de *aqua-tinta*.

Núm. 67. *Esta no lo es menos.*—La misma idea anterior distintamente presentada. Unos cofrades conducen una Vírgen de los Dolores; pero no sobre andas y en la forma acostumbrada, sino echada horizontalmente sobre los hombros. Detrás siguen los devotos de rodillas, y más léjos se ve una Vírgen conducida tambien en brazos. Nos parece que al presentar la procesion de la manera que lo ha hecho, ha sido movido, no sólo del deseo de justificar la leyenda, sino para dar lugar con la colocacion de la Vírgen á que se vean los cuatro palos sobre que se coloca el vestido, y manifestar así como desprovisto de sentido el rendir culto á un pedazo de madera. Para quien como Goya en la imágen no ve más que la materia y no lo que representa, es verosímil esa manera de pensar. El fondo es *aqua-tinta*.

Núm. 68. *¡Qué locura!*—Aún más oscuramente que en los dos anteriores vuelve á manifestar el artista su desprecio al culto y sus ministros. El procedimiento empleado es el mismo que en la anterior.

Sin número, y en el extremo inferior el 60 *mal escrito. Nada. Ello dirá.*—Respecto de la significacion de esta lámina, oigamos lo que dice uno de los biógrafos de Goya, el Sr. Laurent Matheron, refiriéndose á un cuadro que pintó de igual asunto. «Un dia el Obispo de Granada, visitando su estudio en su *Casa de Campo*, se detuvo delante de un cuadro que representaba un espectro medio fuera de la tumba y escribiendo con su descarnada mano sobre una página que sus ojos huecos no podian ver, la palabra: *¡Nada!* Otras fantasmas de formas indecisas, poblaban el fondo del lienzo; una de ellas tenia balanzas, cuyos platillos estaban volcados. El Obispo contempló algun tiempo esta composicion y exclamó: *¡Vacio, nada!* ¡Idea sublime! *¡Vanitas vanitatum, et omnia vanitas!*—Goya, entonces viejo y sordo, preguntó á uno de los presentes qué era lo que habia dicho el prelado.—¡Ah! exclamó él á su vez, soltando la carcajada; pobre Ilustrísima, cómo me ha comprendido.... Mi aparecido quiere decir que ha hecho el gran viaje y que no ha encontrado nada allá abajo.» El agua fuerte en sus diversas aplicaciones es el procedimiento empleado en la ejecucion de esta estampa que podriamos llamar profesion de fe del autor.

Núm. 70. *No saben el camino.*—Una larga sarta de gente de iglesia y de curia va siguiendo las tortuosas revueltas de un camino, unidos unos á otros por una cuerda anudada al pescuezo. Regularmente indicara el camino de presidio, donde segun Goya deberian estar personas hácia las que tenia tanta aversion. Respecto á los de iglesia, ya sabemos por qué, por su falta de creencias. En cuanto á la curia, habia heredado sin duda la antigua y tradicional antipatía que la profesaban la generalidad de los españoles, antipatía de que nuestra literatura ofrece tan varias é infinitas pruebas.

© Biblioteca Nacional de España

El grabado de esta lámina, mordida varias veces, está ayudado con la *aqua-tinta*.

Núm. 71. *Contra el bien general.* — Aquí empieza una série de alegorías que no tienen, á lo que parece, relacion directa con los desastres de la guerra, y cuya explicacion es casi imposible. Sin duda el temor á los gobernantes movió á Goya á disfrazar su pensamiento de manera que sólo fuera claro á los iniciados. En la presente critica sin duda alguna ley ó decreto de los infinitos contrarios al país que dió el gobierno francés ó acaso de los expedidos por el mismo Fernando VII á su vuelta á España. Este fácil grabado tiene fondo de *aqua-tinta*.

Núm. 72. *Las resultas.*—Un vampiro, al parecer, chupando la sangre de una figura tendida en el suelo; tal vez sea la nacion española esquilmada por las infinitas atenciones que pesaron sobre ella en aquellas azarosas circunstancias. El fondo es *aqua-tinta*.

Núm. 73. *Gatesca pantomima.*—Sobre unas gradas se ve echado un gato al que se acerca volando un ave de rapiña. Delante aparece inclinado, y en humilde actitud, un fraile, y al fondo se distinguen mal unos escaños poblados de individuos. Fondo de *aqua-tinta*.

Núm. 74. *¡Esto es lo peor!*—Un raposo escribe en un cartel en que se lee: *misera humanidad, la culpa es tuya.* Delante un fraile arrodillado le tiene el tintero; detrás se ven multitud de extrañas figuras. Fondo de *aqua-tinta*.

Núm. 75. *Farándula de charlatanes.* — Goya vuelve de nuevo á ridiculizar á los frailes, siquiera sea confusamente, por respeto á la Inquisicion restablecida á la vuelta del *Deseado*. Además de *aqua-tinta*, tiene aguadas de agua fuerte.

Núm. 76. *El buitre carnivoro.*—El águila imperial, al parecer, sin cola y con las alas cortadas, huye á través de los campos perseguida por la rechifla y los golpes de la multitud que la sigue. En lontananza parecen distinguirse los soldados franceses que escapan cabizbajos. La salida de los enemigos de la Península, es sin duda el asunto de esta estampa ejecutada por el mismo procedimiento que la anterior.

Núm. 77. *No se convienen.* — Por el asunto bélico de esta lámina parece que no le corresponde este sitio, tanto más, cuanto que es cuestionable si es el 77 ó el 17 el número que la designa, y que se halla repetido en el extremo inferior. Tiene fondo de *aqua-tinta*.

Núm. 78. *Se defiende bien.*—Es un caballo que á mordiscos y coces impide que se le acerquen los lobos que le rodean. A la izquierda del caballo se ven unos mastines aullando; sin duda por estar atados no pueden tomar parte en su defensa. Fondo de *aqua-tinta*.

Núm. 79. *Murió la verdad.* Una radiante jóven coronada de laurel, yace tendida en el suelo á los piés de un obispo que parece echarla bendiciones. A la derecha del prelado se ven unos frailes armados de instrumentos para cavar la sepultura y reflejando en su semblante el contento que los embarga. A su izquierda está sentada la justicia con

© Biblioteca Nacional de España

la balanza en una mano y cubriéndose con la otra el rostro anegado en lágrimas. Ocupan el fondo muchos frailes de las diferentes órdenes religiosas. Sin disputa alude esta estampa á la abolicion de la Constitucion de Cádiz y á la intransigente reaccion absolutista con que Fernando VII inauguró la segunda época de su reinado, pagando á muchos con la prision ó el destierro los heróicos servicios que prestaban por la independencia de la patria y por la libertad de su soberano. El fondo es *aqua-tinta*.

Núm. 80. *¿Si resucitará?* — A pesar de la tierra que la tapa, se descubre á la jóven muerta de la lámina anterior, reflejando tantos ó más rayos, sin embargo de los terribles golpes que le descargan los frailes para hundirla. Goya, en la última lámina profetiza, y profetiza bien. Los adelantos de la civilizacion y de las ideas no se destruyen, podrán oscurecerse por efecto de las circunstancias; pero sólo momentáneamente, y para renacer de nuevo llenos de vida y juventud. El grabado de esta lámina está ayudado con aguadas de agua fuerte y de *aqua-tinta*.

ENRIQUE MÉLIDA.

© Biblioteca Nacional de España

LAOCOONTE.

ESTUDIOS CRÍTICOS DE LOS LÍMITES DE LA PINTURA Y DE LA POESÍA, Y ALGUNAS LIGERAS EXPLICACIONES SOBRE VARIOS PUNTOS DE LA HISTORIA DEL ARTE ANTIGUO.

POR LESSING.

1766.

TRADUCIDO DIRECTAMENTE DEL ALEMAN (*a*).

(*Continuacion.*)

Representar al lector muchas cosas ó partes de un todo, que se ven en la naturaleza de una sola vez simultáneamente, queriendo presentar una imágen del conjunto, es una usurpacion por el poeta de los derechos del pintor: usurpacion en que el poeta ha de emplear grandemente su imaginacion sin provecho alguno.

Así como dos vecinos amigos y pacíficos no permiten que entre ellos haya libertades inconvenientes que lastimen el dominio del uno ó del otro, y dejan sin embargo que reine mútua indulgencia en los límites de sus pertenencias,— para compensar recíproca y pacíficamente las pequeñas ofensas que alguno de ellos se vea precisado á cometer por las circunstancias de vecindad,— así debe existir esta indulgencia entre la poesía y la pintura.

Para justificar esto, baste recordar que en los cuadros históricos siempre el momento elegido está algun tanto aumentado, y que no se ve generalmente en los cuadros ricos de figuras, que cada una de ellas tenga postura ó posicion y movimientos completamente adecuados al momento indicado en la accion principal. Tal figura tiene una posicion más adecuada al momento anterior ó posterior al que pinta la accion principal del cuadro. Esta es una de las libertades que el artista debe justificar, con cierto arte en la composicion, por el empleo ó el apartamiento de las otras figuras, consiguiendo de este modo que participen de la impresion del acto representado, de una manera distinta las unas de las otras. Citaré aquí lo que dice Mengs al tratar de los partidos de pliegues de Rafael. «Todos los paños, dice, están en sus cuadros motivados ó por su propio peso ó por la posicion de los miembros; en muchos se conoce por sus pliegues, cuál ha sido la postura que antes tuvo el cuerpo: hasta á esto dió Rafael importancia. Conócese por los pliegues si una pierna ó un brazo, antes de su posicion fija, adelantaba ó

(*a*) Véase la página 228 de este mismo tomo.

© Biblioteca Nacional de España

retrocedia; si antes estuvo derecho y ahora se ve doblado ó viceversa.» Indudablemente de esta manera reune el pintor dos momentos en uno solo. Porque como al pié, que de atrás viene adelante, sigue inmediatamente la parte del vestido que sobre él pesa—como no sea este de tela muy rica y por lo tanto muy inconveniente para la pintura,—no hay momento en que el paño pueda hacer otro pliegue más que el que exige la posicion actual del vestido; de tal modo, que si se presenta otro pliegue, tendrémos el momento anterior del vestido y el actual del brazo ó de la pierna. Y á pesar de todo lo que de decir acabo, ¿quién habrá que rechace al artista, que sepa utilizarse de esto el uso simultáneo de estos dos momentos distintos? ¿Quién no habrá de ensalzarle, en vez de criticarle, por haber tenido el buen talento y el valor de cometer tan pequeña falta para alcanzar mayor perfeccion en la expresion de su obra?

Igual indulgencia merece el poeta. La representacion sucesiva no le permite, en rigor, imitar más que una sola parte, una sola calidad de los objetos materiales que describe; pero si la índole del lenguaje le permite hacerlo con una sola palabra, ¿por qué no ha de poder añadir de vez en cuando una palabra más? ¿Y por qué no otra? ¿Y por qué no otra más? Cuando he dicho que Homero, al hablar de los barcos, los califica con el epíteto de negros, huecos, ligeros y de buenos remeros, he querido indicar que esto debe entenderse de una manera general; algunas veces añade otros nuevos á otras cosas, tales como *ruedas redondas de cobre de ocho rayos;* y otras veces tambien dice un *escudo liso por todas partes, hermoso, de bronce.* ¿Y quién culpará por esto á Homero? ¿Habrá quién no le agradezca esta multiplicidad de datos en vista del buen efecto que consigue en algunos pasajes?

Sin embargo de todo, no quiero que se deduzca de la comparacion que hice de los dos vecinos amigos, la verdadera justificacion de esto, en cuanto corresponde al pintor y al poeta. Una simple comparacion ni aprueba ni justifica nada; es menester que tal justificacion y tal aprobacion se halle en lo que las siga. Como para el pintor se aproximan tanto los dos momentos que pueden sin inconveniente alguno pasar por uno solo, así en la obra del poeta se suceden en el espacio, los muchos rasgos de las diferentes partes y calidades, con tal brevedad y rapidez que creemos verlos todos en un solo momento.

Es indudable que para este efecto le sirve muchísimo á Homero su magnífico idioma. No solamente le deja en libertad de acumular y componer los epítetos, sino que ofrecen tan magnífico y feliz órden, que se evita la suspension que tanto perjudica en las relaciones. Las lenguas modernas por lo regular carecen de estas buenas condiciones. En todas puede expresarse bien el sentido, pero se destruye el efecto del cuadro, y como el sentido es de menor importancia que el efecto general del cuadro, hacen estas lenguas del poeta más animado el charlatan más fastidioso é insoportable. Así acontece al bueno de Homero, leido en la traduccion de Mme. Dacier. La lengua alemana, al contrario de la francesa, puede expresar los epítetos homéricos en adjetivos igualmente cortos, pero no puede imitar el órden más ventajoso que para presentarlos ofrece la lengua griega..... ¿Quién no conoce que tres distintos atributos expresados antes del sujeto, han de producir forzosamente una imágen vaga y confusa? El griego pinta el sujeto con el primer atributo, y hace que conozcamos luego los demás. De este modo sabemos de una vez de lo que trata, lo cual nos lo da á conocer conforme al modo natural de pensar, viendo primero el objeto y luego sus cualidades. El aleman no posee estas buenas disposiciones. O, si se dice que las tiene, muy pocas veces puede desarrollarlas sin que resulten equivocaciones, lo cual es lo mismo. Y si queremos posponer los adjetivos, como no

© Biblioteca Nacional de España

llevan sus terminaciones, se confunden con los adverbios, y si se les refiere como tales al verbo más cercano, que pertenezca al mismo sustantivo, producen un sentido que muchas veces es completamente falso y siempre muy equívoco.

Pero me detengo en pequeñeces que me hacen olvidar el escudo de Aquiles, este célebre cuadro por el que se considera á Homero como á un gran maestro pintor, desde los tiempos más remotos.

Podrá decirse que un escudo es un objeto material, cuya descripcion no podrá permitirse al poeta. Pues este escudo lo describe Homero en más de cien magníficos versos, y describe su forma y materia, y sus figuras todas, con tantos detalles, que pudieran muy bien dibujarlas los artistas del dia. Contestaré á esto lo que ya he dicho, y es, que Homero no pintó el escudo como si lo viese ya hecho, sino que lo describe como si se estuviera haciendo en su presencia, sirviéndose de este bien entendido artificio para conseguir que lo coexistente de su objeto se convierta en consecutivo, consiguiendo de este modo que, en vez de una descripcion fastidiosa, resulte un cuadro animado de una accion. No vemos el escudo, sino el maestro divino que lo fabrica. Con martillo y tenazas en las manos le vemos acercarse al yunque y forjar las hojas del metal; vemos luego los dibujos que le han de adornar y por fin formarse una á una las figuras, á los golpes del divino artista, sin perderle de vista hasta su conclusion: entonces admiramos la obra con el grato placer de un testigo ocular de su fabricacion.

(*Se continuará.*)

© Biblioteca Nacional de España

RESTAURACION

DE

LA CATEDRAL DE LEON.

I.

Pueden ser causa de la ruina de edificios de las condiciones de una catedral, dejando á un lado las destrucciones hechas premeditadamente por la mano del hombre, el movimiento del terreno sobre que estén edificados; la falta en su construccion de los requisitos indispensables para que se mantengan en pié, con la debida solidez; las malas condiciones de los materiales de que estén construidos; haber estado abandonados por bastante tiempo; y por último, que se hayan hecho en ellos adiciones, supresiones ó restauraciones desacertadas. Cualquiera de estas causas es más que suficiente para ocasionar la completa ó parcial ruina de un monumento de aquella especie.

Suponiendo una catedral, cualquiera que sea, en estado de ruina, será primeramente necesario, dado el conocimiento completo de la construccion especial del género de arquitectura á que pertenezca, averiguar las causas que originan su ruina.

Circunscribiendo este caso á la catedral de Leon, conviene examinar detenidamente su estado actual, y saber cuál, ó cuáles de aquellas causas son las que han motivado su deplorable situacion[1].

¿Será, pues, que haya sufrido algun movimiento el terreno sobre que se halla cons-

---

[1] Confieso ante todo franca y paladinamente, que cuanta doctrina voy á exponer sobre la manera de construir de los arquitectos de la edad media, ó sea desde fines del siglo XII hasta principio del siglo XVI, no es mia, ni

© Biblioteca Nacional de España

truida? No sabemos que haya habido hundimiento ninguno, ni se ve de ello el menor indicio en sus cimientos, pilares y torres.

¿Será que las condiciones de su construccion sean por sí solas la causa? No; porque desde principios del siglo XIII, en que se edificó la catedral, hasta ahora, han trascurrido algunos siglos más de los que se necesitan para que un edificio se desplome por falta de condiciones constructoras.

¿Será que sus materiales sean de tan mala clase y condicion que se pulvericen, desmoronen ó agrieten por efecto de la accion que sobre ellos hayan ejercido los fenómenos atmosféricos? Tampoco; porque allí están y se ven en el exterior de la catedral sin más deterioro que el naturalmente ejercido por la accion del tiempo, y porque los sillarejos de los pilares desmontados, allí están tambien hacinados alrededor de la iglesia y en natural estado de conservacion.

¿Será entonces que en la catedral se hayan hecho, con bastante posterioridad á su primitiva fábrica, algunas reparaciones ó adiciones mal entendidas y que haya estado abandonada por algun tiempo sin recorrerse la obra de la iglesia? Estas son precisamente las causas que han colocado en la situacion que hoy se encuentra á la catedral de Leon.

No es posible negar la existencia de estas dos causas; y puesto que las conocemos, hagamos ahora por conocer tambien de qué modo y en qué parte de la catedral han obrado.

---

soy yo capaz de haberla formulado, es de M. Violet le Duc, quien la ha publicado en su *Dictionaire raisonné de l'architecture francaise*, en el tomo IV, artículo *Consiruction*. Declaro pues que no es mio, y que yo no haré mas que aplicar al caso particular de la catedral de Leon, y esto de una manera general, ó mejor dicho en principio, la teoría de aquel sábio escritor y práctico arquitecto de este género de arquitectura.

Es precisa otra explicacion preliminar. En el BOLETIN de esta Revista, he denunciado ante el público la mala restauracion de la catedral de Leon. Ignoraba hasta el nombre del arquitecto que la dirigia [1]; me eran desconocidos los trámites que hubiera seguido el expediente antes de comenzarse la obra, no tenia más antecedentes que haber estado algunas horas en la catedral, contemplando, no sé si con dolor ó con ira, ó con las dos cosas, las obras de la restauracion y el peligroso estado de la catedral. Manifesté, en el mismo Leon, á personas muy autorizadas, y que con frecuencia visitan la catedral, mis opiniones sobre la restauracion actual, y no sólo convinieron conmigo en mis juicios, sino que conmigo se lamentaron del error. ¿Era posible que yo, que me hallaba en Leon exclusivamente por mi carácter de Director de EL ARTE EN ESPAÑA, dejara de llamar la atencion pública sobre un hecho del cual tenia y tengo el convencimiento que contribuye á la ruina de un monumento artístico de primer órden? Imposible, y más absolutamente imposible dada mi pasion (para algunos exagerada ó loca) por nuestras pasadas glorias nacionales. Confieso tambien que única, sola y exclusivamente me guia en esta cuestion un deber para mí de conciencia, y que á nadie pretendo ni quiero herir: que podré equivocarme, pero que mi único propósito es salvar de la ruina, que creo amenaza inminentemente, á la catedral de Leon. Y tanto es esto así que he emprendido esta empresa sabiendo que sólo me ha de acarrear enemistades, que más tarde ó más temprano han de tratar de hacerme sentir su enojo.

1 Acabo de saber que se llama de apellido Laviña.

© Biblioteca Nacional de España

Es preciso que antecedan algunas consideraciones sobre la construccion ojival, para que lógicamente podamos llegar á las deducciones que han de servir de pruebas para demostrar el poco acierto que preside á la actual restauracion de la catedral [1].

El sistema de construccion de la arquitectura llamada gótica ú ojival es sumamente sencillo en principio, pero tambien sumamente complicado si se examina en su completo desarrollo.

Las leyes y principios en que este género de construccion está basado, tienen su orígen principalmente en el renacimiento de las ciencias que entonces comenzaba á amanecer, y algo tambien en la escasez de fondos que generalmente presidia á estas construcciones, y no menos en la falta de gran número de brazos inteligentes, y principalmente en la carencia de grandes medios mecánicos, con relacion á la abundancia de dineros, de hombres y de aparejos con que contaron los romanos. Quédese para quien no haya visto con algun detenimiento una catedral gótica, la creencia de que esta arquitectura fué inventada por un solo hombre y que apareció en el mundo cristiano ni más ni menos que como aparece la luna cuando el viento se lleva la nube que la cubre. Hija de la constante observacion, de la práctica y de la necesidad de construir grandes vanos con poco coste, es la arquitectura gótica.

El sistema de construccion de los romanos, reducido á establecer puntos de apoyo, que presentaran por su asiento y perfecta cohesion, masas bastante sólidas y homogéneas para resistir los pesos y empujes de las bóvedas, repartiendo estos pesos y estos empujes sobre pilas fijas, cuya resistencia inerte fuese bastante, no era factible para los arquitectos del siglo XII. Los grandes sillares, perfectamente labrados de los monumentos romanos, hubieran costado mucho tiempo y dinero, y, aún ya conseguidos, hubieran sido inútiles por no haber tan anchos y seguros caminos, como lo eran las vías romanas, para trasportarlos. El medio general de acarreo se hacia por bestias de carga, las que no podian arrastrar ni sobrellevar cantos de grandes dimensiones, tanto por el peso como por la dificultad del arrastre por terrenos accidentados y malos caminos, que ni aún el nombre de tales merecerian las sendas por donde se transitaba en aquellos siglos. La sociedad cristiana en el siglo XII era pobre, por más que su fe religiosa fuese grande. Se habian de construir muchos templos y era preciso hallar un medio de construccion que, sujetándose á la clase de recursos de que se podia disponer, viniese á satisfacer las necesidades de la época. Reinaba entonces la arquitectura conocida con el

---

[1] Seria insoportable para nuestros lectores, y muy difícil para mí, si hubiera de redactar este trabajo con las formas puramente didácticas: además de ser algo jactancioso hablar en fórmulas científicas quien no tiene títulos para ello. Por lo tanto, y queriendo yo escribir para todo el mundo, trataré de explicarme llana, empíricamente, ó como si dijéramos en romance, creyendo que de este modo nos entenderán todos: el lego porque verá clara la idea, y el docto porque suplirá la razon científica que suprimimos, porque él ya se la sabe.

© Biblioteca Nacional de España

nombre de románica. Esta arquitectura, trasunto y modificacion de la romana, cuando reunia tambien alguna de las condiciones con que modificaron á aquella arquitectura los artistas de Bizancio y los sectarios de Mahoma, tomaba el nombre de románica-bizantina. Pero no es este lugar de diferenciar estos géneros, ni de descubrir su orígen; para el momento baste saber que este era el género de arquitectura en que se comenzaron á introducir tal número de modificaciones y de nuevos elementos que le hicieron desaparecer, creando otro género, que arrancaba de manos de los monjes el arte de construir y le ponia en las de los legos.

Careciendo, pues, de los medios de que disponian los romanos, y no pudiendo prescindir en un principio de construir grandes pilares, adoptaron el único medio que se les presentaba, y fué emplear en la construccion de los principales puntos de apoyo, piedras pequeñas talladas para revestimiento, macizando el interior de cascajo y mortero y metiendo dentro los grandes maderos que habian de servir de tirantes, con lo que tambien se conseguia que la madera estuviese en buenas condiciones para mayor duracion. Observando los pilares y paramentos de estas iglesias del siglo XII, se ve clara la prueba de la falta de grandes aparejos, en que los sillares de mayores dimensiones están colocados sobre el suelo, y en que los sillarejos que ocupan las mayores alturas, tienen tales proporciones que pueden ser trasportados por un solo obrero.

Era preciso tambien dar un paso más y cubrir con bóvedas de piedra las nuevas iglesias que se construian, y que se querian hacer de dimensiones de alguna consideracion. No era posible hacer las bóvedas como las hicieron los romanos, y hubo que discurrir, que inventar medios, que arbitrar modos, que ingeniarse, en una palabra, para hallar el resultado apetecido. Muchas fuéron las tentativas y muchos los medios que se pusieron en obra, y de estos estudios, de la série de estas pruebas é intentos surgió naturalmente un género especial de construccion. El principio de estabilidad absoluta que preside á la construccion romana, fué sustituido por el de elasticidad, en que se fundó el nuevo género. Este principio podrá no ser tan fuerte y durable como aquel, pero indudablemente es mucho más económico aplicado á grandes construcciones.

Idearon, por lo tanto, construir las bóvedas, á semejanza de los muros, con sillares chicos, labrados, cubriéndolos ó cargando sobre ellos piedras irregulares unidas con mezcla. Venciendo esta dificultad, quedaba aún otra mucho más grande. La bóveda por arista, que conocian los romanos, no podia aplicarse cuando habia necesidad de levantar bóvedas sobre dos pilares situados á los ángulos de un paralelógramo. Esta dificultad fué vencida haciendo una bóveda que formaba un medio cilindro sin penetracion alguna, continuando todo el largo de las paredes. Para sostenerla, mayormente, voltearon de trecho en trecho arcos de piedra sobre columnas pegadas al muro, que le reforzaban en gran manera. Sin embargo de esto, desconociendo el empuje de las bóvedas, y sin saber, por lo tanto, las condiciones que necesitaban sus muros, estos arcos

© Biblioteca Nacional de España

eran de poca duracion y pronto se separaban y hundian quebrantándose por los arranques.

Careciendo de la necesaria ciencia, y no habiendo quien la poseyera y pudiera enseñarla, los arquitectos del siglo XII tuvieron que aprenderla, observando en la práctica los defectos de sus mal acondicionadas obras. Conocieron fácilmente que los arcos se quebraban y hundian por falta de resistencia en los muros sobre que apoyaban, y el primer remedio que hubieron de poner fué reforzar los muros en aquella parte donde obraban las fuerzas de los arcos. Estos refuerzos ó *contrafuertes* fuéron los primeros paliativos que pusieron al mal; pero esto no bastaba, era preciso estudiar mucho las construcciones de las bóvedas, y cortar el peligro, ya reconocido, de las largas bóvedas semi-cilíndricas. Ni era posible que los templos se compusiesen de una sola nave ó bóveda, ni era barato, ni artístico, ni conveniente en construccion que todas ellas midieran la misma altura, ni el mismo ancho: si así hubieran sido, no habria habido medio de señalar de una manera muy marcada y visible la forma de cruz que debian afectar en su planta interior todas las iglesias.

Dando mayor ancho á la nave central y á la del crucero que á las otras restantes, resultaban en la interseccion de estas naves, no cuadrados, sino paralelógramos, cuyos lados mayores eran formados por las naves más anchas y los menores por los acometimientos de las naves más estrechas. Era imposible, en este cruce, la bóveda de cañon ó semi-cilíndrica, porque los diferentes diámetros de las bóvedas arrojaban distintas alturas. Habia que aplicar á esta bóveda el principio de la bóveda por arista de los romanos, pero resultaba que si se volteaban los arcos (cuyos diámetros fueran las diagonales del paralelógramo) de medio punto, y de igual clase tambien, es decir, si se volteaban tambien de medio punto los arcos de los cuatro lados del paralelógramo, forzosamente habian de producirse en parte de la bóveda trozos convexos y por lo tanto imposibles de construir. Para evitar este escollo gravísimo, decidieron que en estos paralelógramos, las bóvedas por arista se formasen, no por la interseccion de cilindros y conos, sino por la interseccion de verdaderos elipsoides. Y de aquí dimana que, vista la seccion vertical de una de estas bóvedas, se diferencie de las romanas en que estas tenian todas sus claves en un horizontal, mientras que en aquellas forman dos horizontales, componiendo la superior las claves de las bóvedas que afectan la forma ojival, y la inferior las claves de los arcos de medio punto, que son las bóvedas de los lados del paralelógramo.

Desde estos momentos forman los aristones, en la arquitectura ojival, la osamentacion, el esqueleto, que, obrando como fuerza activa y elástica, sostiene la bóveda. Y como una vez usados en sentido trasversal, no habia motivo para que no se emplearan en la direccion longitudinal de los templos, cubrieron estos por este sistema, en el que no se consideraban ya las bóvedas como una pared homogénea y compacta y sin

© Biblioteca Nacional de España

elasticidad alguna, sino como una série de trozos de muros, de superficie curva, enteramente libres, descansando sobre arcos no menos elásticos, y por lo tanto obrando libremente en todos sentidos. Los arcos en direccion longitudinal (ó paralelos á los colaterales de las iglesias) los formaron arrancando del mismo capitel de donde tambien partia el arco diagonal, con el cual naturalmente formaba ángulo recto, naciendo entre los dos la arista de la bóveda. Para que la elasticidad fuera mayor, todos los aristones se construyeron, no con una, sino con dos hiladas de dobelas, arrancando, como hemos dicho, inmediatamente desde el mismo capitel, y suprimiendo por completo todo el entablamiento de los órdenes romanos, que, verdaderamente considerado, no es preciso en construccion, como más tarde lo demostró el renacimiento (en España principalmente como se ve en el bellísimo y majestuoso patio del Alcázar de Toledo) no usándolo en las arcadas y galerías.

Pero no bastaba con esto. Resuelto ya el problema de la bóveda, surgia otro no menos importante; era menester hallar el modo de evitar los contínuos hundimientos y el repetido rompimiento de los arcos.

En una iglesia de tres naves, cuya central fuera doble de alta que las laterales, sucedia que el empuje de los arcos de estas dos naves, obraba sobre los centros de los pilares de la nave central, y haciéndoles perder la vertical, el arco central que de ellos partia, se abria por la clave y tambien hácia la mitad del arco de círculo comprendido entre la clave y los arranques. Tambien sucedia que cediendo el pilar de la nave central por su centro á consecuencia del empuje de los arcos de las naves laterales, se abrian tambien aquellos y por consecuencia toda la techumbre se venia abajo.

Hemos llegado al momento en que habrémos de explicar el principio de construccion que dió carácter y nombre á este género de arquitectura. Vamos á ocuparnos del orígen de la ojiva.

El arco ojival, que es el formado por la interseccion de dos fragmentos de círculo, no se puede pretender demostrar formalmente, que haya sido inventado ó descubierto por arquitectura alguna. Querer encontrar su orígen en este ó el otro pueblo, es un delirio; el arco ojival es tan antiguo como el compás. Descubierto este, y una vez trazados dos círculos que se cortaran entre sí, ya se trazó el arco ojival. Pero hay más. Se ha querido demostrar, que en monumentos de respetable antigüedad se veia usado este arco. En cuanto á que se ve, no hay duda alguna; en el Tesoro de Atrea, en Mycenas, y en bastantes otros monumentos se encuentra este arco; ¿pero cómo? ¿Está usado como sistema de construccion? ¿Resuelve algun problema? Nada de eso. Los sillares que forman estos arcos tienen su lecho en sentido horizontal, ó más claro, no están colocados como dobelas del arco que forman, no son normales á la curva que describe el hueco que presentan, están colocados sin ejercer más fuerza que la perpendicular que les impone la gravedad. De esto á deducir todo un sistema de

© Biblioteca Nacional de España

construccion, á conseguir grandes resistencias con menos material y á menos coste, hay la diferencia de hacer un agujero á construir un arco.

La aplicacion del arco ojival no es hija de la casualidad, ni tiene nacimiento en el capricho.

Estudiando los efectos producidos en los arcos de medio punto, hubieron de comprender aquellos arquitectos que las concavidades demasiado planas de las bóvedas tenian una accion oblícua y producian un empuje de bastante consideracion: que la rotura que se efectuaba en los arcos indicaba precisamente sus puntos más débiles, y que estos eran la clave y los centros de los dos lados en que se dividian, ó sean los riñones del arco; porque siempre que un arco de medio punto, construido sin sus contrafuertes necesarios, se abria, era precisamente por la clave y los riñones. ¿Qué habia que hacer? Dar mayor resistencia al arco en sus partes débiles. Hecho esto, resulta el arco apuntado ú ojival [1] ó de dos centros.

Y esta notable innovacion, esta feliz solucion del problema, engendró el género de arquitectura conocida con el nombre de gótica ú ojival. Y aconteció á fines del siglo XII, y fué practicado desde los primeros años de este siglo hasta entrado ya el XVI. Dejemos para otro lugar las consideraciones naturales que ofrece el nacimiento y aplicacion de tan bellísima arquitectura; no cuidemos aquí de hacer su elogio, ni de considerar su significacion en la vida del arte y de la religion, ni el carácter que pudo imprimir á su época, ni el simbolismo que pueda encerrar, ni el principal papel que ha desempeñado en la historia de la civilizacion de la humanidad.

Hallado pues un arco de mayor resistencia y de menores empujes, habia de ser forzosa consecuencia del hallazgo el cambio en las proporciones y calidades de las condiciones de los muros y machones ó pilares sobre que se voltearan, y distintas tambien, por lo mismo, las líneas que resultaran de esta nueva forma de arco y de sus aplicaciones. Nació el nuevo género.

No eran ya precisos tan anchos ni tan bajos los pilares, y como podian ser más altos y delgados trataron de reducir el espesor de los muros ó puntos de apoyo, queriendo construir edificios mucho mayores que los levantados hasta entonces por los arquitectos románicos. Adoptaron un medio de construccion homogéneo y resistente que evitase el grandísimo gasto que habia de ocasionar la edificacion de templos de mucha altura, y esto lo consiguieron, como ya hemos dicho, sirviéndose, al contrario que los romanos, de pequeños trozos de piedra, que les economizaba el uso de complicados y resistentes aparejos, y empleando tambien para unirlos, la mezcla ó argamasa.

---

[1] Excusamos aquí la demostracion científica de esta verdad, por dos razones: la una porque si nos detuviéramos á copiar estas demostraciones, seriamos demasiado extensos: y la otra porque hariamos pedantescos alardes al suponernos muy versados matemáticos, cuando no lo somos.

© Biblioteca Nacional de España

Los arquitectos del siglo XII opusieron á los empujes oblícuos resistencias activas en vez de resistencias ú obstáculos pasivos, pero no tardaron mucho tiempo en comprender que era necesario contar siempre con alguna parte de esta estabilidad inerte. Se convencieron de esta necesidad, al ver que si levantaban botareles era preciso que descansaran sobre un asiento inmóvil; y estos asientos inmoviles y resistentes que usaron, son los que conocemos con el nombre de contrafuertes exteriores, especies de machones sobre los cuales venian á resolverse todos los empujes. Estudiando las condiciones que estos contrafuertes debieran tener, se halló que no podian ser grandes en longitud ni desmesuradamente gruesos; porque además de ocupar muchísimo terreno, del que muchas veces no se podia disponer, interceptaban la luz, y además eran muy costosos. La solucion de este nuevo problema que se presentaba, fué tan sencilla como adecuada á las circunstancias que debia reunir. Es cosa muy sabida que un pilar ó una columna compuesta de sillares, colocados uno sobre otro, aguantará un empuje lateral con mayor seguridad si sobre el más alto de sus sillares se coloca un peso conveniente. Este principio fué el que aplicaron los arquitectos del siglo XIII, y con él creyeron ya resuelto el problema y hallada la posibilidad de levantar sus edificios, cuyos puntos de apoyo pudieran, sin medir grandes anchos, tener bastante resistencia para aguantar los empujes que sobre ellos obraran, estando, por supuesto, convenientemente cargados.

Hemos explicado ya, aunque muy á la ligera, los principios sobre que descansa la arquitectura gótica, tanto en la parte de bóvedas como en la de los pilares sobre que se apoyan, y los contrafuertes y botareles que á estos sostienen. Hemos visto cómo los empujes de las bóvedas vienen á resolverse en los pilares; cómo estos á su vez se sostienen por los botareles, ó fragmentos de arco, que vienen á morir en los contrafuertes, y cómo estos, estando convenientemente cargados, pueden, sin ocupar grandes superficies, sostener los empujes que sobre ellos actúen. Y ahora podemos decir, que si bien puede ser muy cierto que la arquitectura gótica no sea un conjunto de fórmulas á las que se halle totalmente sometida, descansa y es total consecuencia de ciertos principios. Podemos reducir estos principios á lo siguiente: equilibrio; fuerzas de compresion, oponiéndose á las fuerzas de separacion; estabilidad, obtenida por cargas que reducen las diversas fuerzas oblícuas en pesos verticales, y que por consecuencia resulten muy poco voluminosas las secciones horizontales de los puntos de apoyo.

Nada más lógico, como deduccion de estos principios (que son ni más ni menos los que hoy dia rigen para las construcciones modermas de grandes dimensiones en que se desea obtener grandes vanos), que suponer el grandísimo y maravilloso efecto que hubieran conseguido los arquitectos góticos de los siglos XIII al XV inclusive, si hubieran conocido y tenido á su disposicion los grandes medios de que hoy se dispone por la fundicion del hierro, y que permiten obtener puntos de apoyo tan fuertes como

© Biblioteca Nacional de España

delgados. Indudablemente puede asegurarse que hubieran conseguido aquellos arquitectos, si no tanto, bastante más de lo que hoy dia se consigue por la aplicacion del hierro á las construcciones.

Bien se nos alcanza que cuanto acabamos de decir, no basta por sí solo, ni por la manera con que lo hemos expuesto, para construir una iglesia gótica; pero no por esto deja de ser lo muy bastante para comprender los principios en que descansa el género de arquitectura llamado generalmente gótico, y para que, una vez sabido, pueda señalarse perfectamente la causa que motiva la ruina de un templo de aquella arquitectura. Hemos llegado ya al momento deseado de examinar con arreglo á estos principios el estado de la catedral de Leon y de su restauracion.

II.

Antes de entrar de lleno en las condiciones de la restauracion, no creemos fuera de propósito trascribir aquí la descripcion que de la catedral de Leon hace el célebre padre Risco. Dice así:

«Su longitud, sin el grueso de paredes, es de trescientos ochenta piés, en esta forma: el cuerpo de la iglesia tiene ciento cuarenta y un piés; la media naranja, cuarenta; la capilla mayor, ochenta y siete; la nave de tránsito, veinte, y la de las capillas que están detrás del altar mayor, veinte. Su latitud en el cuerpo de la iglesia es de ochenta y cuatro piés, y en lo restante de ciento veintiocho. Se compone el cuerpo de la iglesia de tres naves, las cuales se elevan por medio de pilastrones de figura esférica, siendo los mayores de cuatro piés y tres cuartas de diámetro, y unidas á ellos como una cuarta parte salen tres columnas, de un pié y dos pulgadas de grueso: dos que sirven para formar los arcos de las paredes del cuerpo de la iglesia y la otra para los de las naves laterales. A la altura de veintisiete piés hay en estas columnas sus capiteles, desde los cuales voltean los arcos y bóvedas de dichas dos naves. En las paredes de esta se hallan dentro de cada arco seis columnas de médio pié de diámetro, y de una á otra voltean arquitos de punto subido, sobre los cuales está un bocelon que sirve de imposta, y encima hay un andito por toda la longitud del cuerpo de pared con antepechos de talla y figuras. Sobre estos hay cuatro ventanas en cada pared de las dos referidas naves, aunque al presente se hallan macizas hasta el arranque del arco, no conociéndose que se hubiesen puesto así por algun resentimiento del edificio, sino acaso por estar tan bajas, ó para evitar la intemperie de la iglesia. Entre las dos columnas que, como se dijo, servian para formar las paredes del cuerpo de la iglesia, hay otras tres incorporadas con el pilastron y separadas una de otra pulgada y media; la del medio de tres cuartos de pié de diámetro y las de los colaterales de

© Biblioteca Nacional de España

»medio pié. Estos suben á plomo hasta el arranque de los arcos, en cuya altura se re»trae el grueso de pared, quedando esta en el de tres piés y un cuarto, y allí se crean »otras dos columnas que suben hasta el arranque de los arcos de las ventanas ; pero de »estas no recibe luces, y sólo sirven de hermosura. Sobre los arcos de dichas ventanas »se halla otro bocelon que sirve para nueva ereccion, y está á nivel de todo el cuerpo »de la iglesia, y á esta altura hay seis ventanas grandes en cada lienzo, componiéndose »cada una de cuatro paños de vidrieras de cuarenta piés de alto, con piés derechos de »cantería, ochavados, de un pié de grueso y un pié y un cuarto de ancho, y al arran»que del arco de cada vidriera hay tres exágonos grandes calados, y en ellas están pin»tadas á fuego varias figuras de santos, etc. Desde dicho bocelon suben las tres colum»nas quince piés más, y á esta altura están los capiteles, sobre los que arrancan los »arcos y aristones, por sus diagonales, que concurren á una sola para formar las bó»vedas de la nave mayor, por no tener estos crucería alguna, y ser sus cuatro huecos »lisos ; de lo que resulta una suma delicadeza. En la pared que está á los piés de la »iglesia, á setenta piés de altura, hay tambien un andito con antepechos y cuatro ven»tanas con arcos de punto subido, y sobre ellas un grande y hermoso espejuelo, con »otro andito y sus antepechos calados, y así este como aquellas, sirven para darla las »más claras y mejores luces. Además de las tres naves referidas, hay dos bóvedas al »pié de la iglesia en el hueco de las torres, que son las capillas de San Juan Bautista y »San Francisco.

»Antes de llegar al crucero se halla la iglesia con cinco naves, y con las mismas, in»cluyéndose las de las capillas, continúa hasta dar la vuelta al presbiterio. Desde los »arcos torales que sostienen la media naranja (cuyos pilastrones son mucho más grue»sos que los del cuerpo de la iglesia, y están incorporadas con ellos muchas columni»tas) hasta la última grada del presbiterio, hay otros dos arcos con las mismas medi»das que los del cuerpo de la iglesia, y sobre ellos el andito, ventanas sin luces, vi»drieras, y bóvedas semejantes. Despues continúa otro arco de cada lado hácia el altar »mayor de quince piés de ancho, y desde estos en adelante empiezan á dar vueltas los »demás en cinco partes de diez, si fuera toda la esfera, que es lo mismo que decir cin»co diezavos, lo cual se verifica tambien en las capillas que están detrás de dicho altar »mayor. Sobre los cuatro arcos torales del crucero están volteados otros tantos de me»dio punto, que forman las cuatro pechinas, y sobre estos corre el anillo de la media »naranja, la cual tiene su linterna con seis ventanas de diez y siete piés y medio de al»to, adornadas con pilastras y cornisa de órden corintio, y cierra con su cupulina en »figura exagonal. Esta media naranja es obra moderna y se hizo á mediados de este »siglo. En la pared del costado izquierdo del crucero hay tambien un hermoso espeje»lo con su andito y antepechos calados, y en la de enfrente habia otro, pero habién»dose arruinado, pusieron dos ventanas en su lugar.»

© Biblioteca Nacional de España

Tal es la catedral que describe el padre Risco, y aunque esta descripcion es detallada y minuciosa en extremo, no basta, ni con mucho para formarse, por ella sola, exacta idea de sus detalles y conjunto.

Pero siguiendo registrando los escritores autorizados que de ella se han ocupado, hallamos que Llaguno formula un juicio muy acertado que explica, por una comparacion muy gráfica y adecuada, las raras condiciones de este templo en su construccion. Dice: «*Los pilares cuadrados y abocelados son delgadísimos: los cuatro del crucero sólo tienen* »*tres piedras en cada hilada y los restantes á dos. Sobre ellos se mantienen los arcos y bó-* »*vedas, sin que los muros puedan servirles de apoyo, pues en algunas partes no tienen más* »*que pié y medio de espesor, y en lo más alto menos de un pié. Parece que estos muros, co-* »*mo los vidrios en los faroles, sólo sirven para cerrarla del viento.*» Y es muy cierto. La catedral de Leon no fué más que un esqueleto, una osamentacion descarnada, sostenida por el bien calculado efecto de la resistencia de los contrafuertes, botareles y pilares que aguantaban los empujes de los arcos y bóvedas. Edificada la iglesia sobre *un plano ó plaza maciza de hormigon y piedras grandes, que se extiende por toda la circunferencia bastante léjos de los muros*, y asegurado de este modo el cimiento, empezaron sus constructores, con toda confianza, á desarrollar en este plano la atrevida edificacion de un templo en que habian de hacer alarde y gala de sus conocimientos en la construccion ojival, consiguiendo á la par gran economía de tiempo y de gastos,—si es que no fué esta la causa primordial de la ligereza y esbeltez de la iglesia.—Calculados los pesos y empujes de las bóvedas, y halladas las dimensiones que habian de tener los pilares, botareles y contrafuertes, y bien conocidas las condiciones del material que habian de gastar, no era necesario más para que la construccion se mantuviese en pié y para poder ahorrarse el gran coste de los muros, siempre gruesísimos, con que se solian cerrar los lados de las catedrales comprendidos entre los contrafuertes. Esto producia además una belleza y hermosura tal, que, cerradas con vidrios pintados las grandes ventanas que estos vanos producian, pareceria aquel templo, por la brillante luz que penetrando á través de las vidrieras tomaria todos los vivísimos y encendidos colores de sus vidrios, una mansion divina rodeada de resplandecientes y celestiales resplandores. ¿Qué más puede lograr un artista al construir un templo que unir la solidez á la economía y producir una bellísima creacion?

La fachada principal del templo y la lateral del Mediodía tienen tres portadas, si bien son distintas, porque en aquella se comunican los tres ingresos, mientras que en esta no se comunican entre sí.

Pero vayamos concretándonos, y no nos ocupemos ya más que de aquellas partes de la catedral que son objeto de la actual restauracion.

La fachada lateral del Mediodía, que como deciamos tiene tres ingresos, necesitamos describirla porque ya no existe: el actual restaurador la ha demolido. La puerta

© Biblioteca Nacional de España

central, mayor que las otras, carecia de estátuas, y no sabemos si esta falta proviene de que nunca se hubieran colocado, ó de que hayan sido desmontadas y quitadas de sus sitios, supuesto que existian, entre los adornos de las archivoltas, los pedestales y doseletes que habian de contenerlas y cobijarlas; y tanto más cuanto que en el pilar divisorio de la puerta habia una estátua colosal de San Froilan, y en todo el ámbito del portal grabados algunos textos que encomiaban el respeto y reverencia debidos al santo lugar. «En el archivolto (hubo) una série de ángeles de rodillas y otra de reyes ó ancia»nos con instrumentos músicos; en el tímpano la imágen del Salvador entre los cuatro »evangelistas, rodeada de extrañas nubes y de ángeles con incensarios, y en el dintel »los doce apóstoles distribuidos por parejas. Tapiado el ingreso y desnudos enteramente »los costados de la portada lateral derecha, más bien que á puerta parece destinada á »sepulcro de no sabemos qué prelado, segun los relieves de su testero: vése encima del »dintel la procesion funeral de monjes y sacerdotes, más arriba el cadáver tendido en el »lecho fúnebre y velado por algunos ángeles, y en el vértice de la ojiva otros dos que »conducen al cielo el alma del difunto, á los cuales acompañan los que en triple hilera »tachonan el archivolto. El testero de la otra portada que está á la izquierda del espec»tador no tiene esculturas, pero guarnecen su doble archivolta y su dintel orlas de leo»nes y castillos acuartelados, y custodian los lados de la puerta, separados un tiempo »por columnas de que aún subsisten los primitivos capiteles, diversas estátuas largas y »tiesas, que figuran las de la derecha á la Vírgen con el niño Dios y á los tres magos »adorándole, las de la izquierda á dos ángeles con un anciano que tal vez sea el Santo »Patriarca. Descubre por aquel lado su gentileza la nave mayor, elevada á más de do»ble altura sobre la lateral, desde la cual suben á contenerla dobles arbotantes, con sus »estribos rematados en pirámides de cantería. Un antepecho recortado en lobulados »círculos, igual al de la fachada de Occidente, ciñe la nave lateral y las portadas del »crucero, y corona la mayor otro de estilo más cercano al renacimiento: grandiosas »ventanas rasgan de estribo á estribo los lienzos de una y otra nave, divididos en cua»tro arcos por sutiles columnas [1].»

Debemos añadir á esto que toda la fachada estaba sostenida en ambos extremos por dos grandes contrafuertes, uno en cada ángulo, cargados con sus pináculos, teniendo además otros dos más débiles en el centro. Aquellos sostenian por sí mismos el empuje del primer cuerpo de la fachada, tanto por el lado de los pórticos como por los laterales de la nave, aguantando por medio de un botarel, que desde cada uno de estos contrafuertes partia, el segundo cuerpo de la nave, viéndose en el centro de esta una ventana circular *ú ojo de buey*, de grandes dimensiones, de moderna y muy carac-

[1] *Recuerdos y bellezas de España*, pág. 311, tomo de Leon.

© Biblioteca Nacional de España

terizada construccion y forma; obra del famoso jesuita el P. Ibañez que lo concibió y del P. Echano que lo construyó en 1849. La parte superior que coronaba este frontispicio, era obra ya posterior á la primera época del renacimiento. La nave del crucero, cuyo término por el extremo de Mediodía era esta fachada, avanzaba por cada lado una arcada más que de las naves longitudinales de la iglesia. Venia, por lo tanto, á resolverse en esta fachada todo el peso y empuje de la nave del crucero por este lado.

La diversidad de estilo de la parte superior de esta fachada, y la obra de los padres Ibañez y Echano prueban que ya otras veces ha necesitado reconstrucciones. Quizá tambien haya sufrido alguna cuando se construyó la cúpula central.

En las revueltas políticas del año 1843, hubo de padecer bastante esta parte del templo, y tanto que la obra hecha por los célebres PP. citados, fué motivada por los desastres que en la catedral causaron aquellos excesos. Quedando resentida la fachada, no adhiriéndose debidamente la obra nueva á la vieja, descuidada la limpieza de los tejados en tiempos antiguos, y no habiendo descargado la fachada del peso del coronamiento que sobre ella gravitaba, *por no haber volteado un arco de descarga*, habia de resultar que la bóveda se resintiera y que el vano del muro sobre el cual campeaba el ojo de buey hubiera de agrietarse ó perder su primitivo aplomo. Es indudable que el descuido y la falta de no haber atendido por completo en el año de 1849, á asegurar este lado de la catedral, han de haber contribuido á que por esta parte flaqueara la fábrica. Habia, pues, que combatir el resentimiento de la bóveda y el amago de hundimiento de la parte alta de la fachada: no es posible conceder mayores causas de ruina ni otros casos extraños.

La primera operacion que debió hacerse, fué descargar la fachada del coronamiento que sobre ella gravitaba, luego aligerar igualmente la bóveda, y con los grandes medios que hoy pone á disposicion de todo arquitecto la forja y fundicion del hierro, ó con madera, haber atirantado y sostenido los pilares, antes de tocar una sola piedra de los botareles y antes de quitar un solo sillarejo de las cargas de los contrafuertes.

Hemos explicado, al dar cuenta de algunos principios de la construccion ojival, que los arquitectos del siglo XIII hicieron los contrafuertes lo menos grueso posible, consiguiendo la misma resistencia que si fueran muchísimo mayores, al cargarlos del peso necesario. Estas cargas, parte indispensable de la construccion, que adornaban con arreglo al estilo, son las llamadas pináculos unas veces y agujas otras. Ahora bien, quitados estos (que á algunos pudiera parecer solamente un adorno), resultaba menos peso en el contrafuerte y por lo tanto menor resistencia. Descargados los contrafuertes, quitada una sola piedra, la resistencia disminuyó y fué preciso, forzoso, quitarlas todas antes de que viniera abajo la bóveda, el botarel y toda la parte superior del machon. Que esto ha sucedido, sin saberse que habia de suceder, lo están diciendo á gritos dos enormes grietas que se han abierto, y seguirán abriéndose cada vez más,

© Biblioteca Nacional de España

en los arranques del arco de la nave mayor por la parte del coro. Hemos dejado dicho ya, que los empujes de las bóvedas y arcos de una iglesia gótica se van resolviendo de unos en otros hasta venir á morir en los botareles y machones, y tambien hemos consignado que el equilibrio es una de las bases en que descansa esta clase de construccion: por lo tanto, quitado un botarel y destruido un machon, falta forzosamente el equilibrio y han de hundirse las bóvedas y arcos próximos al contrafuerte derribado, y tras de estos han de hundirse tambien los más cercanos, y luego los otros, hasta que toda la armazon venga al suelo. Que esto puede evitarse es indudable, y que pudo hacerse fácilmente, y que debió preveerse, tampoco lo es menos. Si antes de tocar una sola piedra se hubiera empezado por sostener por medio de armazones de hierro ó de madera lo que habia que sustituir, no hubiera sido forzoso demoler, como se ha demolido hasta el mismo suelo, la fachada toda, ni se hubiera desmontado pilar alguno, ni hubiera habido precision de apear el machon del arco de la nave central.

Al decir que no existe la fachada de Mediodía y que hay dos apeos para sostener un pilar de la nave central, dicho se está que toda la parte del crucero, desde el término del apeo, carece de bóveda. Se ha derribado, por ende, una gran parte de la catedral, y como estos apeos son insuficientes habrá que derribar, si no se espera á que se hunda, el arco toral resentido.

¿Y qué se hace en este estado? Se trabaja en hacer *de nuevo* las tres fachadas y se colocan las primeras hiladas de sillares. ¡Y mientras tanto las grietas de los arcos torales siguen abriéndose, y *ni se cimbra el arco* por el lado que se abre, ni se pone ni una sola armazon para evitar el mal que cada dia aumenta! Cuando este arco se hunda, ¿quién salvará ya la catedral?

En resúmen: los defectos de la actual restauracion consisten en que no se ha comprendido el mecanismo de la construccion ojival, en que estando el daño en el resentimiento de la bóveda, no se ha atajado el mal allí donde residia, y se ha empezado á destruir sin saber los resultados que habia de producir la demolicion que se efectuaba. Por esto precisamente ha sucedido que, al empezar á desmontar bóveda y pilares sin preparar antes por medio de sostenes y tirantes, las resistencias que se iban destruyendo, segun se quitaba un sillar de los contrafuertes y de los pilares, habia que quitar inmediatamente el de más abajo, y luego el siguiente, y así sucesivamente. De esta manera se observa que no habiendo resentimiento ninguno en los cimientos y existiendo el mal únicamente en la parte superior de la nave, se han desmontado pilares y machones por completo, dando lugar á que la bóveda central se abriera considerablemente, como ya hemos dicho, y por lo tanto originando un daño de tal trascendencia, que, si no se ataja inmediatamente, producirá la completa ruina de la catedral.

El arco resentido, que ya se ha dicho que es el de la nave central entre el coro y el crucero, si continúa abriéndose (como hasta ahora continúa) y viene al suelo, vendrá

© Biblioteca Nacional de España

con él toda la media naranja; y como la nave principal de la iglesia por la parte inferior ó sea en la capilla mayor, no está asegurada por nuevos sostenes, al hallarse sin el apoyo de los arcos y bóveda del crucero, caerá tan pronto como le falte este arco, sin que sea bastante á contenerla la mayor accion imaginable que pueda ejercer la adherencia del material. Además de haberse producido este daño — que es todo lo inminente que indican las grandes grietas que en vano se tratan de evitar con el famoso apeo de maderas labradas por todas sus caras,— se han ocasionado muy grandes gastos completamente inútiles, y la precision de hacer otros mayores más considerables aún, porque si coste tiene haber desmontado hasta el mismo suelo una fachada de tres puertas con sus machones y pilares, más ha de costar volver á colocar estos sillares desmontados, ó hacerlos todos de nuevo.

Pero parece ser que la cuestion de gasto es lo de menos, que no de otro modo se comprende haber labrado por todas sus caras la madera de los apeos, que tendrán seguramente muy cerca de cien piés de largo, á no ser que no haya en Leon medio de adquirir maderas sin labrar (que lo dudamos).

Y la falta de conocimiento que presidió á la demolicion de la fachada, machones, botareles y pilares de este extremo del crucero, sigue presidiendo hasta el dia. Hoy se trabaja en las primeras hiladas de cantería de las portadas y se están haciendo los vanos de las puertas y se labran nuevas piedras con adornos que deberán ser góticos. Y aun cuando se están viendo crecer cada dia las grietas del arco del crucero, no se piensa en construir inmediatamente los contrafuertes exteriores para voltear el botarel que haya de sostener el pilar; ni se ata al mismo tiempo por tirantes de hierro, ni se cimbra el arco, ni se estudian, ni arbitran medios de atajar este nuevo y terrible daño. En cambio de esto hay en el centro mismo del crucero, bajo la cúpula, un andamio monstruoso, costosísimo, que llega hasta la bóveda[1]. Este andamio, labrado tambien como los apeos, deberá haber sido levantado para sostener los arcos de la cúpula. Pero no es así. En vez de sostener las cimbras, que no hay más que en un solo arco, y debiera haber en todos, termina este andamio en varios puntos de los arcos donde, por lo tanto, ejerce cierto empuje. De este modo en lugar de servir de sosten, sirve de todo lo contrario, porque aguantando á determinados puntos y no á todo

---

[1] Para que entiendas mejor, oh pacientísimo lector, lo que tan pesadamente va escrito, y tú has tenido la perseverancia de leer, voy á ponerte un ejemplo vulgarísimo que te hará comprender clara y prontamente lo que se ha hecho y está haciendo en la desdichada catedral de Leon. Figúrate que has acabado de jugar una partida de dominó, y que te quedas enredando con las fichas y te se antoja formar con ellas un castillejo con su techo, que tenga en planta la figura de una cruz, colocando las fichas sobre la mesa por uno de los cantos y no muy juntas; que acabado este castillejo das con el dedo un golpecito á una de las fichas que forman el extremo de un brazo, que todo este brazo se cae, y que por esta ruina parcial de tu obra, se ha quedado en estado de si se cae ó no se

© Biblioteca Nacional de España

el arco por igual, la fuerza que ejerce ha de obrar solamente en aquellos, produciendo un empuje, y por ende un movimiento parcial que contribuirá al rompimiento del arco acelerando su ruina. ¡No hemos visto nunca que se haya tratado de sostener un arco apuntalando algunas de sus dovelas!

Los pilares que sostienen el arco roto y sin cimbrar han perdido la vertical y forman una curva considerable avanzando por su centro hácia la nave mayor. Esta desviacion, producida tambien por los empujes de las naves bajas, no es atendida en la restauracion, y llegará á destruir el templo si no se evita.

Vemos, pues, que el arco toral está roto y sin cimbrar, que la bóveda principal aguanta el empuje de un andamio en parte de sus dobelas, y que los pilares que la sostienen han perdido la vertical. ¿Se quiere mejor prueba de desacierto de la reconstruccion? ¿Hace falta más para demostrar el peligro? ¿Es tolerable que no se trate principalmente de combatir estos males?

Tendrémos por resultado que toda la falta de la restauracion está en no haber hecho un detenido y concienzudo estudio de la construccion de la catedral en especial y en general del género de arquitectura á que pertenece. Si el encargado de tal restauracion, sea quien fuere, hubiese examinado las causas del hundimiento de la bóveda del crucero en su extremo del Mediodía, y hubiera consultado y aprendido la manera y modo con que se han hecho las restauraciones de la Santa Capilla y de Nuestra Señora de Paris, habria conseguido el número de conocimientos necesarios para emprender su obra sin dudas y vacilaciones y evitado el gasto inútil que ocasionan siempre la falta completa de conocer y saber lo que se hace.

Algo hemos de decir tambien en descargo del actual restaurador y en prueba de nuestra imparcialidad.

Para hacer los estudios que suponemos indispensables antes de empezar la restauracion, son necesarias dos cosas: que el estado del edificio espere á que el arquitecto encargado de la restauracion haga sus estudios, y que á este artista se le den los medios necesarios para hacerlos. Aquí quizá hayan faltado ambas cosas. Pero se me dirá que todo se podia haber evitado con elegir un arquitecto versado en este género de arquitectura. Esto es muy cierto: pero si nuestras noticias no son inexactas, parece ser que

---

cae la ficha que te sostiene el centro de tu castillo. Y figúrate que así como te se antojó derribar tu obra, te se antoja ahora reconstruirla, pero no haciéndola de nuevo, sino queriendo aprovechar todo lo que tienes aún en pié. ¿Qué es lo primero que harás? ¿atender á la ficha que quedó en equilibrio y que está si se cae si no se cae, ó colocar las fichas que hagan la punta del brazo que vas á hacer de nuevo? Te oigo la respuesta. De seguro dices, «lo primero que haré será atender á lo que más peligra; colocaré bien la ficha que amenaza caerse, y luego tendré tiempo de hacer el brazo de la cruz que deshice». Pues bien, en la catedral de Leon no se piensa en la ficha que está amenazando caerse, sino en colocar las de la punta del brazo que se derribó.

© Biblioteca Nacional de España

antes de que el actual restaurador se encargase de su obra, se buscaron algunos afamados y jóvenes arquitectos para que de ella se encargasen, y todos ellos, al ver la gravedad de la obra y compararla con la ridícula mezquindad de los emolumentos que á tan importante trabajo se asignaban, no quisieron encargarse de ella.

Está por lo tanto, principalmente la causa de la próxima destruccion de la catedral de Leon, no en los arquitectos, sino en nuestra administracion, que á su mala organizacion reune un espíritu tan mal entendido de economía, que produce siempre mayores gastos. No se quiso dotar generosamente el trabajo tan difícil como penoso de la restauracion del templo, y ahora será preciso gastar muchísimo más de lo que hubieran costado, no uno, sino muchos arquitectos, si es que no se deja arruinar el templo.

Tenemos un ejemplo bastante reciente de estas mal entendidas economías. La colegiata de una capital de provincia no muy lejana, amenazaba ruina y se mandó hacer el estudio y presupuesto de su restauracion. Se hizo el proyecto (y en verdad con grandísimo acierto); y se mandó que el presupuesto se redujera á la mitad de su costo!

El arquitecto anunciaba que la restauracion no admitia espera, y que la ruina de la colegiata (que es bellísima y pertenece al siglo XII) era inminente: y mientras se trataba por la administracion de que la obra costara la mitad de su gasto, la colegiata se ha hundido en parte, y ahora, ó se gasta doble de lo presupuestado ó se pierde para siempre la iglesia. Hé aquí los resultados de estas economías.

Concluirémos diciendo que podemos habernos equivocado en alguna aplicacion de detalle, en lo relativo á la manera que debe hacerse la reconstruccion á nuestro entender; pero repetimos y aseguramos que siguiendo como hasta aquí, sin reforma alguna, la actual restauracion, la catedral de Leon se **HUNDIRÁ** y la habrémos perdido para siempre. Y téngase en cuenta que no somos nosotros los únicos que esto decimos, porque autorizadas personas (*extranjeras por desgracia*) opinan del mismo modo, y, lo que es más doloroso, quizá lo digan algun dia en su idioma.

Finalmente, ó se remedian los males poniendo los remedios que indicamos, en cuyo caso se hace lo que nosotros decimos, ó no se toma medida alguna, y entonces se hunde la catedral y sucede tambien lo que nosotros pronosticamos.

Ponemos por fiador irrecusable de nuestro augurio á la misma catedral. Suceda ahora lo que Dios quiera; nuestra conciencia está tranquila porque hemos cumplido con ella.

G. Cruzada Villaamil.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

ÍNDICE

DE LAS MATERIAS CONTENIDAS EN EL TOMO SEGUNDO.

Págs.

Don Alonso Berruguete Gonzalez, por D. G. Cruzada Villaamil, artículo IV. 1

Algunas consideraciones sobre la estatuaria, durante la monarquía visigoda, por D. José Amador de los Rios, de la Real Academia de San Fernando. (Conclusion). 5

Sobre la ciudad de Baesippo, por D. J. Z. Z. 24

Noticia histórica de algunos cuadros notables del Museo Nacional, por D. José Godoy Alcántara. 29

Pinturas murales de la catedral de Mondoñedo, por D. José Villaamil y Castro. 35

Obras del arte antiguo en España, por D. Jacobo Zobel de Zangroniz. 46

Signos lapidarios de la torre del puente de San Martin (*Toledo*), por D. E. de Mariategui. 55

Necrología.—Don Luis Brocheton, por D. M. Cancio Villaamil. 56

Opiniones del escritor francés Sr. Laforge, sobre las artes y los artistas de España, por D. J. F. Riaño. . 57

Dos espuelas de arte español, por D. José Perez de Guzman. 74

La escultura en la última Exposicion Nacional de Bellas Artes, por C. V. 86

Laocoonte.—Estudios críticos de los límites de la pintura y de la poesía, y algunas ligeras explicaciones sobre varios puntos de la historia del arte antiguo: por Lessing: traducido directamente del aleman por D. G. C. V. I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, 85, 88, 91, 96, 98 105, 124, 131, 134, 136, 138, 164, 167, 220, 221, 222, 225, 227 y 282

Lámpara árabe hallada en Córdoba, por D. L. G. C. 109

Antonio y Francisco de Holanda, por D. Gregorio Cruzada Villaamil, artículo I. 113

Proyecto de un monumento á Cristóbal Colon, por D. José de Manjarés. 121

Arquitectura militar de la edad media en España (*Toledo*), por D. E. de Mariategui, artículos I, II, III. . . 141 144, 169, 176 y 257

Carta de d..... á un amigo suyo en Madrid, sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias. . . 148

Francisco Zurbarán, por D. Eduardo Mier. 181

Exposicion de Bellas Artes de Bruselas de 1863. 187

Un grabado en cobre, de Rafael, traduccion del aleman, por D. E. Mier. 192

Signos lapidarios del siglo XV en Toledo, por D. G. Cruzada Villaamil. 211

Monografía del Alcázar de Segovia, por D. G. Cruzada Villaamil, VII, VIII. 42, 229

Elogio de M. Horacio Vernet, por M. Beulé. 244

Los desastres de la guerra.—Coleccion de 80 láminas inventadas y grabadas al agua fuerte, por D. Francisco Goya, por D. Enrique Mélida. 266

Restauracion de la Catedral de Leon, por D. G. Cruzada Villaamil. 285

© Biblioteca Nacional de España

ÍNDICE DE DIBUJOS.

LÁMINAS SUELTAS.

Portada.

Cuadro número 8 *del Museo Nacional de Pinturas*, grabado en cobre, *ad libitum.*

San Sebastian, estátua tallada por Berruguete, litografía del Sr. Zarza, pág. 5.

Paisaje, agua fuerte del Sr. D. Cárlos de Haes, de la Real Academia de San Fernando, *ad libitum.*

Armas de Toledo, esculpidas sobre la puerta nueva de Visagra, dibujo de D. Cecilio Pizarro, grabado de D. José Severini, pág. 1.ª

Pinturas murales de la catedral de Mondoñedo, litografía, pág. 35.

Cuadro número 37 *del Museo Nacional,* grabado en cobre, *ad libitum.*

Torre de Santo Tomé de Toledo, agua fuerte de D. Cecilio Pizarro, *ad libitum.*

Zozobra de un cazador árabe, litografía de D. Marcelino Unceta, *ad libitum.*

Espuelas españolas de los siglos XVI *y* XVII (de la coleccion del Sr. D. José Perez de Guzman), por D. Cecilio Pizarro, pág. 74.

Matathias, estátua de D. José Bellver, premiado con primera medalla en la Exposicion de 1862, litografía de don C. Zarza, pág. 81.

La Tragedia, estátua de D. Venancio Vallmitjana, premiada con segunda medalla en la Exposicion de 1862, litografía de D. C. Zarza, pág. 82.

Cuadro número 20 *del Museo Nacional de Pinturas,* original de Carducho, grabado en cobre, *ad libitum.*

Lámpara árabe de bronce, hallada en Córdoba (de la coleccion del Sr. D. José Perez de Guzman), agua fuerte del Sr. D. Cecilio Pizarro, pág. 109.

San Sebastian, estátua de D. Agapito Vallmitjana, premiada con tercera medalla en la Exposicion de 1862, litografía de D. C. Zarza, pág. 82.

Paisaje, agua fuerte del Sr. D. Cárlos de Haes, de la Real Academia de San Fernando, *ad libitum.*

Cuadro original de V. Carducho, del Museo Nacional de Pinturas, grabado en cobre, *ad libitum.*

Cuadro número 254 *del Real Museo,* original de Velazquez, agua fuerte de D. J. Galban, *ad libitum.*

Calco de un dibujo, original de Juan Fernandez Navarrete, el Mudo (de la Biblioteca del Escorial), litografía de D. Ceferino Araujo, *ad libitum.*

Una bacante, agua fuerte de D. Dióscoro Puebla, *ad libitum.*

Cuadro número 4 *del Museo Nacional de Pinturas*, original de V. Carducho, grabado en cobre, *ad libitum.*

Cuadro número 584 *del Museo Nacional de Pinturas*, original de Antonio Pereda, agua fuerte de D. J. Galban, *ad libitum.*

Calco de un dibujo, original de Juan Fernandez Navarrete, el Mudo (de la Biblioteca del Escorial), litografía de D. Ceferino Araujo, lámina 2.ª, *ad libitum.*

Calco de un dibujo, original de Juan Fernandez Navarrete, el Mudo (de la Biblioteca del Escorial), litografía de D. Enrique Mélida, lámina 3.ª, *ad libitum.*

Cuadro número 12 *del Museo Nacional de Pinturas,* original de V. Carducho, grabado en cobre, *ad libitum.*

Cuadro original de Carducho, del Museo Nacional de Pinturas, número 14, grabado en cobre, *ad libitum.*

Cuadro original de Zurbarán, del Museo Nacional, número 303, agua fuerte del Sr. Galban, pág. 181.

La pesadilla, litografía del cuadro presentado en la última Exposicion con el número 111, por su autor D. Eduardo Jimeno, *ad libitum.*

© Biblioteca Nacional de España

Vista del Cementerio de Tetuan, agua fuerte del Sr. Pizarro, *ad libitum*.

Imaginería del Escorial, calco de un dibujo original de Tibaldi, litografiado por D. Cecilio Pizarro, lámina 4.ª, *ad libitum*.

Imaginería del Escorial.—Las santas mujeres visitando el sepulcro del Salvador, calco de un dibujo original de Tibaldi, lámina 5.ª, *ad libitum*.

Imaginería del Escorial, calco de un dibujo original de Tibaldi, litografiado por D. Cecilio Pizarro, lámina 6.ª, *ad libitnm*.

Signos lapidarios.—Toledo: litografía de D. J. Donon, pág. 211.

Cuadro original de Carducho, del Museo Nacional, número 18, grabado en cobre, *ad libitum*.

Imaginería del Escorial, calco de un dibujo original de Tibaldi, litografiado por D. Cecilio Pizarro, lámina número 7, *ad libitum*.

Fac-símile, de un grabado de Rafael, pág. 192.—(Este grabado y el siguiente uno enfrente de otro).

Fac-símile, de la copia de Marco Antonio, pág. 192.

Si son de otro linaje.—Fac-símile de un agua fuerte de Goya, por la Sociedad foto-cincográfica, pág. 278.

Escapan entre las llamas, id. id. id. id., pág. 276.

Se aprovechan, id. id. id. id., pág. 272.

Grande hazaña con muertos, id. id. id. id., pág. 275.

Arquitectura militar de la edad media en España.—Toledo, pág. 257.

Torreon de los Abades.—Puerta de Almofala, pág. 257.

Cuadros originales de Carducho, del Museo Nacional, señalados con los números 24 y 30, *ad libitum*.

INTERCALADOS EN EL TEXTO.

Fragmentos de escultura visigoda, dibujados por D. Ceferino Araujo y grabados por D. José Severini, insertos en las páginas 8 y 11.

La Virgen de Centellas, dibujada por D. Cecilio Pizarro y grabada por D. José Severini, inserto en la pág. 21.

Medalla de Baesippo, dibujada y grabada por D. José Severini, inserto en la pág. 28.

Signos lapidarios de la torre del puente de San Martin de Toledo, grabado en madera, inserto en la pág. 55.

Detalles de las espuelas, dibujados por D. C. Pizarro y grabados por D. José Severini, insertos en las págs. 74 y 80.

Detalles de un dibujo, original de Francisco de Holanda, de la Biblioteca del Escorial, grabados por D. José Severini, insertos en las págs. 113 y 120.

Retrato de Miguel Angel, original de Francisco de Holanda, copiado de un libro de la Biblioteca del Escorial, por D. C. Pizarro y grabado por el Sr. Severini, inserto en la pág. 115.

Portada del libro de Francisco de Holanda, de la Biblioteca del Escorial, grabada por el Sr Severini, inserto en la pág. 117.

Monumento de Cristóbal Colon, grabado por D. José Severini, inserto en la pág. 122.

Torreon cristiano-mahometano, cerca de la puerta antigua de Visagra, inserto en la pág. 257.

Cortina y torres, cerca de la puerta nueva de Visagra, inserto en la pág. 265.

© Biblioteca Nacional de España

ÍNDICE ALFABÉTICO DE AUTORES.

Amador de los Ríos (D. José), pág. 5.

Araujo (D. Ceferino.

Cruzada Villaamil (D. Gregorio), págs. 1, 42, 81, 85, 88, 91, 96, 98, 105, 113, 124, 131, 134, 136, 138, 164, 167, 211, 220, 221, 222, 225, 227, 229, 282 y 285.

G. C. (D. L.), pág. 109.

Galban (D. J.)

Godoy Alcántara (D. José), pág. 29.

Haes (D. Cárlos).

Jimeno (D. Eduardo).

Manjarrés (D. José de), pág. 121.

Mariategui (D. E.), págs. 55, 141, 144, 169, 176 y 257.

Mélida (D. Enrique), pág. 266.

Mier (D. Eduardo), págs. 181 y 192.

Perez de Guzman (D. José), pág. 74.

Pizarro (D. Cecilio), págs. 21, 34, 35, 74, 80, 109, 115, 252 y 265.

Puebla (D. Dióscoro T.)

Riaño (D. J. F.), pág. 57.

Severiní (D. José), págs. 8, 11, 21, 28, 35, 55, 74, 80, 113, 115, 117, 120, 122, 257 y 265.

Unceta (D. Marcelino).

Villaamil (D. M. Cancio), pág. 56.

Villaamil y Castro (D. José), pág. 35.

Zobel de Zangroniz (D. Jacobo), pág. 46.

Z.Z. (D. J.), pág. 24.

© Biblioteca Nacional de España

EL ARTE EN ESPAÑA.

REVISTA QUINCENAL DE LAS ARTES DEL DIBUJO.

PRESIDENTE *ad honorem* Y PROTECTOR

S. A. R. EL SERENÍSIMO SEÑOR INFANTE D. SEBASTIAN.

DIRECTOR.

D. Gregorio Cruzada Villaamil.

SOCIOS COLABORADORES.

Araujo, D. Ceferino.
Cano, D. Eduardo.
Cañete, D. Manuel.
Castelló, D. Vicente.
Fernandez de Velasco, D. Fernando.
Gándara, D. Gerónimo de la.
Gisbert, D. Antonio.
Haes, D. Cárlos.
Manzano, D. Víctor.
Mélida, D. Enrique.
Morphy, D. Guillermo.
Pizarro, D. Cecilio.
Sans, D. Francisco.
Severini, D. José.
Vazquez Sidonia, D. José.

© Biblioteca Nacional de España

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.)*

Academia de la Historia.
Aldecoa, D. Casto Ibañez de.
Alvarez de Sotomayor, D. José.
Araus y Muñoz, D. Mariano.
Asenjo Barbieri, D. Francisco.
Ateneo de Arquitectura.
Ateneo de Madrid.
Avendaño, D. Serafin.
Balez, D. Juan Luciano.
Barona, D. Aureliano.
Biblioteca de la Direccion de Artillería.
Biblioteca de la Direccion de Infantería.
Caballero Koloszyn.
Caballero de Zulauf, Secretario de la Legacion de Austria.
Cabello, D. Luis.
Caracuel, D. Manuel.
Casino del Príncipe.
Cassou, D. Enrique.
Caveda, Excmo. Sr. D. José.
Ceriola, D. José.
Círculo del Recreo.
Conde de Ezpeleta, Excmo. Sr.
Conde de Tepa, Excmo. Sr.
Conde de Valencia de D. Juan, Excmo. Sr.
Condesa del Montijo, Excma. Sra.
Congreso de Diputados *(seis ejemplares)*.
Cuesta, D. Victoriano de la.
Cutanda, D. Francisco.
Direccion de Ingenieros.
Duque de Alba, Excmo. Sr.
Duque de Medinaceli, Excmo. Sr. *(cuatro ejemplares)*.
Duque de Sessa, Excmo. Sr.
Dueros, D. José.
Escuela de Arquitectura.
Ferran, D. Luis.
Finat, D. Hipólito.
Galiano, D. Manuel.
Gonzalez de Estéfani, Doña Joaquina.
Gutierrez de Agüera, D. José.
Gutierrez de Ceballos, D. José.
Heredia, D. Ricardo.
Huet, Excmo. Sr. D. José María.
Incenga y Gondorff, Señores.
Inspeccion de gastos de la Real Casa *(dos ejemplares)*.
Lafuente Alcántara, D. Emilio.
Laniviere, Sr.
Lanzuela, D. Antonio.
Lefort, Monsieur.
Lopez, D Leocadio.
Ludovisi, D. Julio César.
Madrazo, D. Federico.
Marques de Heredia, Excmo. Sr.
Marqués de Isasi, Excmo. Sr.
Marqués de la Isla, Excmo. Sr.
Marqués de Miraflores, Excmo. Sr.
Marqués de Remisa, Excmo. Sr.
Marqués de S. Gregorio, Excmo. Sr.
Marqués de Sardoal, Excmo. Sr.
Marqués de Villaseca, Excmo. Sr.
Martinez Espinosa, D. Juan.
Melgarejo y Muso, D. José.
Ministerio de la Gobernacion *(seis ejemplares)*.
Ministerio de Marina.
Moreno Benitez, D. Juan.
Moret, D. Segismundo.
Museo Nacional de Pinturas.
Nájera y de Aguilar, D. José de.
Nuñez Cortés, D. José.
Pacheco, Excmo. Sr. D. Joaquin Francisco.
Palacio, D. Manuel del.
Real Academia de Ciencias Morales y Políticas.
Real Academia Española.
Real Academia de S. Fernando.
Reigon, D. Francisco.
Rey, D. Felipe.
Riaño, D. Juan Facundo.
Ribera, D. Cárlos.
Robles, D. Teodoro.
Saavedra, D. Gonzalo.
Sanjuanena, D. Ramon.
Santamarta, Sr. Marqués de.
Sebastian y Araola, D. Félix.
Senado, El
Soriano, Sr.
Terreros, D. Antonio.
Torres Cabrera, Sr. Conde de.
Ulibarri, D. Manuel.
Urzaiz, D. Isidoro de
Valera, D. Juan.
Vizconde del Ponton, Señor.
Zobel, D. Jacobo.

ALICANTE.

El Casino.

ARANJUEZ.

Fernandez y Olver, D. Vicente.

BARCELONA.

Ateneo Catalan.
Girona, D. Casimiro.
Girona, D. Ignacio.
Manjarrés, D. José.
Martí y Alsina, D. Ramon.
Moliné, D. Manuel.
Ortembach, D. Pompeyo.
Sans, D. Tomás.
Singla, D. Nemesio.
Vidal Ramon, D. Manuel.

BÚRGOS.

Alvarez Rodriguez, D. Sabas.

CÁDIZ.

Ibañez, D. Teodomiro. (Puerto de Santa María.)
Verdugo, Morillas y Compañia, Sres.

CANARIAS.

Alfaro y Brieva, D. Nicolás. Director de la Academia de Bellas Artes. (Santa Cruz de Tenerife.)

GRANADA.

Academia de Bellas Artes.
Contreras, D. Rafael.
Perez del Pulgar, D. Fernando.
Sociedad amiga de las Bellas Artes.

GUADALAJARA.

Academia de Ingenieros.

HUELVA.

Gonzalez Solesio, Doña Angustia. (Ayamonte.)

JAEN.

Pineda, D. Pedro. (Alcalá la Real.)

JEREZ.

Aguila, D. Adolfo del.
Badilla, D. Francisco.
Bracho y Murillo, D. José María.
Castro, D. Modesto de.
Rivero, D. Rafael.
Rodriguez, D. Juan.
Vera y Lopez, D. Pablo.

MÁLAGA.

Academia de Bellas Artes.
Beffa, D. Pablo.
Círculo Malagueño.
Clemens, D. Juan.
García de Toledo, D. Joaquin.
Gaertner, D. José.
Instituto de segunda enseñanza.
Liceo Malagueño.
Loring, D. Jorge.
Sociedad Económica de Amigos del País.

SAN SEBASTIAN.

Cruzada de Ibero, Doña Vitorina.

SANTANDER.

Aparicio, D. Estéban.
Círculo de Recreo.
Instituto de segunda enseñanza.
Ortiz de la Torre, D. Elias.
Veca, D. Federico de la.

SEVILLA.

Alava, D. José María de.
Laffite, D. Antonio.
Lerdo, D. José.
Montpensier, SS. AA. RR. los Serenísimos Sres. Duques de. *(dos ejemplares)*.
Oñativia, Señoritas de.
Sanchez, Doña María.

TERUEL.

Zapater y Jareño, D. Justo.

TOLEDO.

Colegio de Infantería.
Conde de Cedillo, Sr.
Gonzalez Monroy, D. Manuel.
Martin y Ruiz, D. Santiago.

VALLADOLID.

Cámara, D. Marcial.
Guerra, D. Saturnino.
Leon, D. José.
Lopez San Roman, D. Agapito.

ZARAGOZA.

Bruil, Excmo. Sr. D. Juan.
Lopez, D. Eduardo.

LÓNDRES.

Mr. Robinson, (Director del Museo de Kensigton.)

NEW-YORK.

Echevarría, D. Manuel.
Echevarría, D. Paulino.
Palanca, D. Ramon.

PARIS.

Mr. Herrer.
M. E. Jung Treuttel.

© Biblioteca Nacional de España

ORIGINAL DE VICENTE CARDUCHO

CUADRO Nº 8.

MUSEO NACIONAL DE PINTURAS

© Biblioteca Nacional de España

ORIGINAL DE VICENTE CARDUCHO.

CUADRO Nº37.

MUSEO NACIONAL DE PINTURAS

© Biblioteca Nacional de España

ORIGINAL DE VICENTE CARDUCHO.

CUADRO Nº. 20.

MUSEO NACIONAL DE PINTURAS.

© Biblioteca Nacional de España

ORIGINAL DE VICENTE CARDUCHO

CUADRO Nº 3

MUSEO NACIONAL DE PINTURAS

HEMEROTECA

© Biblioteca Nacional de España

ORIGINAL DE VICENTE CARDUCHO.

MUSEO NACIONAL DE PINTURAS.

CUADRO Nº 4.

© Biblioteca Nacional de España

ORIGINAL DE VICENTE CARDUCHO.

CUADRO Nº12.

MUSEO NACIONAL DE PINTURAS.

© Biblioteca Nacional de España

ORIGINAL DE VICENTE CARDUCHO.

CUADRO Nº 14.

MUSEO NACIONAL DE PINTURAS

© Biblioteca Nacional de España

ORIGINAL DE VICENTE CARDUCHO.

CUADRO Nº 18.

MUSEO NACIONAL DE PINTURAS

© Biblioteca Nacional de España

ORIGINAL DE VICENTE CARDUCHO.

CUADRO Nº 24.

MUSEO NACIONAL DE PINTURAS.

© Biblioteca Nacional de España

MUSEO NACIONAL DE PINTURAS. ORIGINAL DE VICENTE CARDUCHO. CUADRO Nº 30.

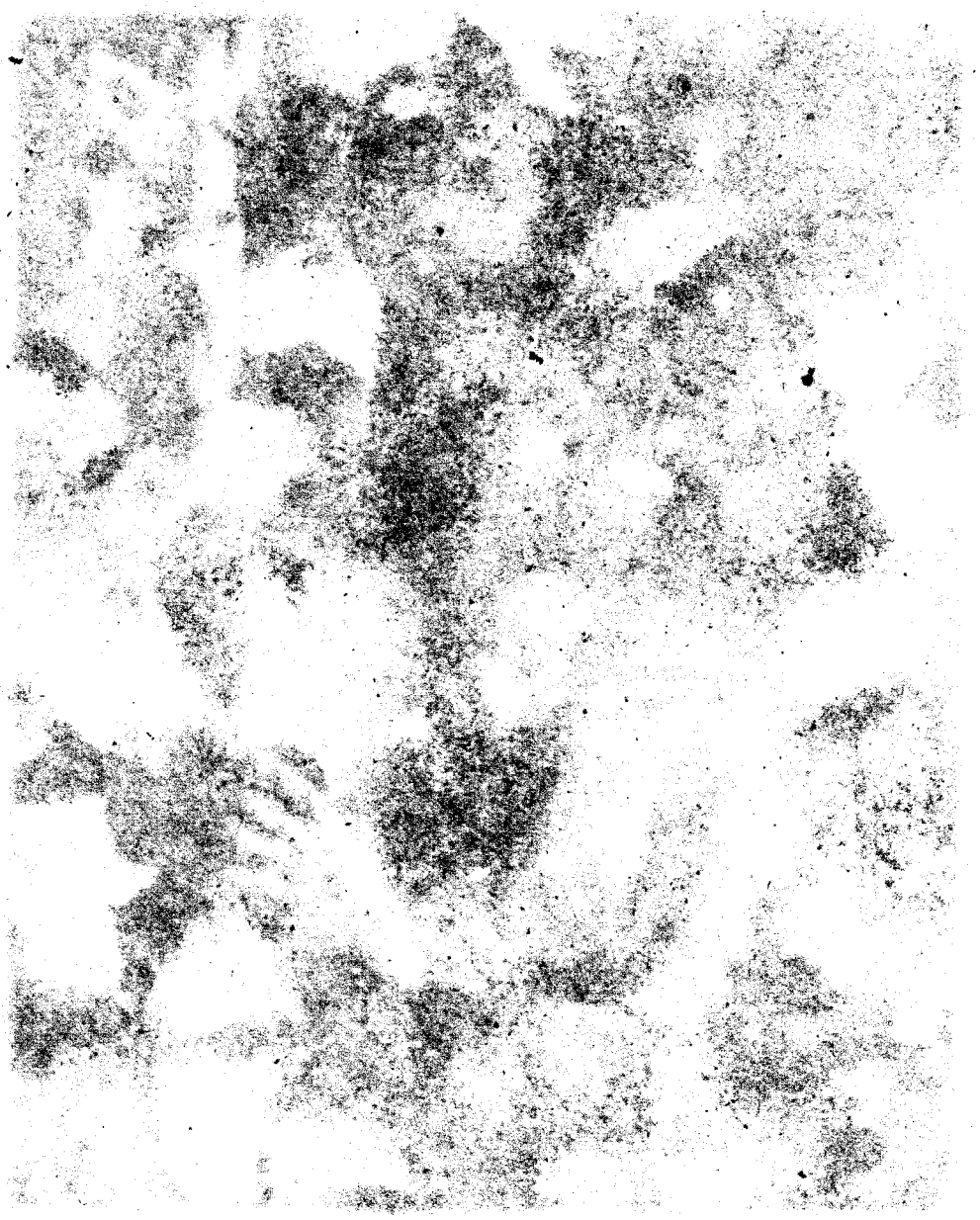
HEMEROTECA

© Biblioteca Nacional de España

ORIGINAL DE PEREDA.

MUSEO NACIONAL DE PINTURAS. CUADRO Nº 584.

© Biblioteca Nacional de España



© Biblioteca Nacional de España

Lit.ª de J.DONON Madrid

ARAUJO, lit.ª

CALCO DE UN DIBUJO ORIGINAL DE JUAN FERNANDEZ NAVARRETE. EL MUDO.
(De la Biblioteca del Escorial.)

© Biblioteca Nacional de España

ARAUJO, litog.º

Lit.de J.DONON.Madrid.

CALCO DE UN DIBUJO ORIGINAL DE JUAN FERNANDEZ NAVARRETE, EL MUDO.

(De la Biblioteca del Escorial)

© Biblioteca Nacional de España

Lit. de J. BUNON. Madrid.

MELIDA Impr.

CALCO DE UN DIBUJO ORIGINAL DE JUAN FERNANDEZ NAVARRETE, EL MUDO.
(De la Biblioteca del Escorial)

© Biblioteca Nacional de España

Lám.ª 4.ª

PIZARRO, litog.º

Lit. de J. DONON. Madrid.

IMAGINERÍA DEL ESCORIAL.

Calco de un dibujo original de TIBALDI.

© Biblioteca Nacional de España

Lám.ª 5.ª

PIZARRO, litog.ª

Lit. de J. DONON. Madrid.

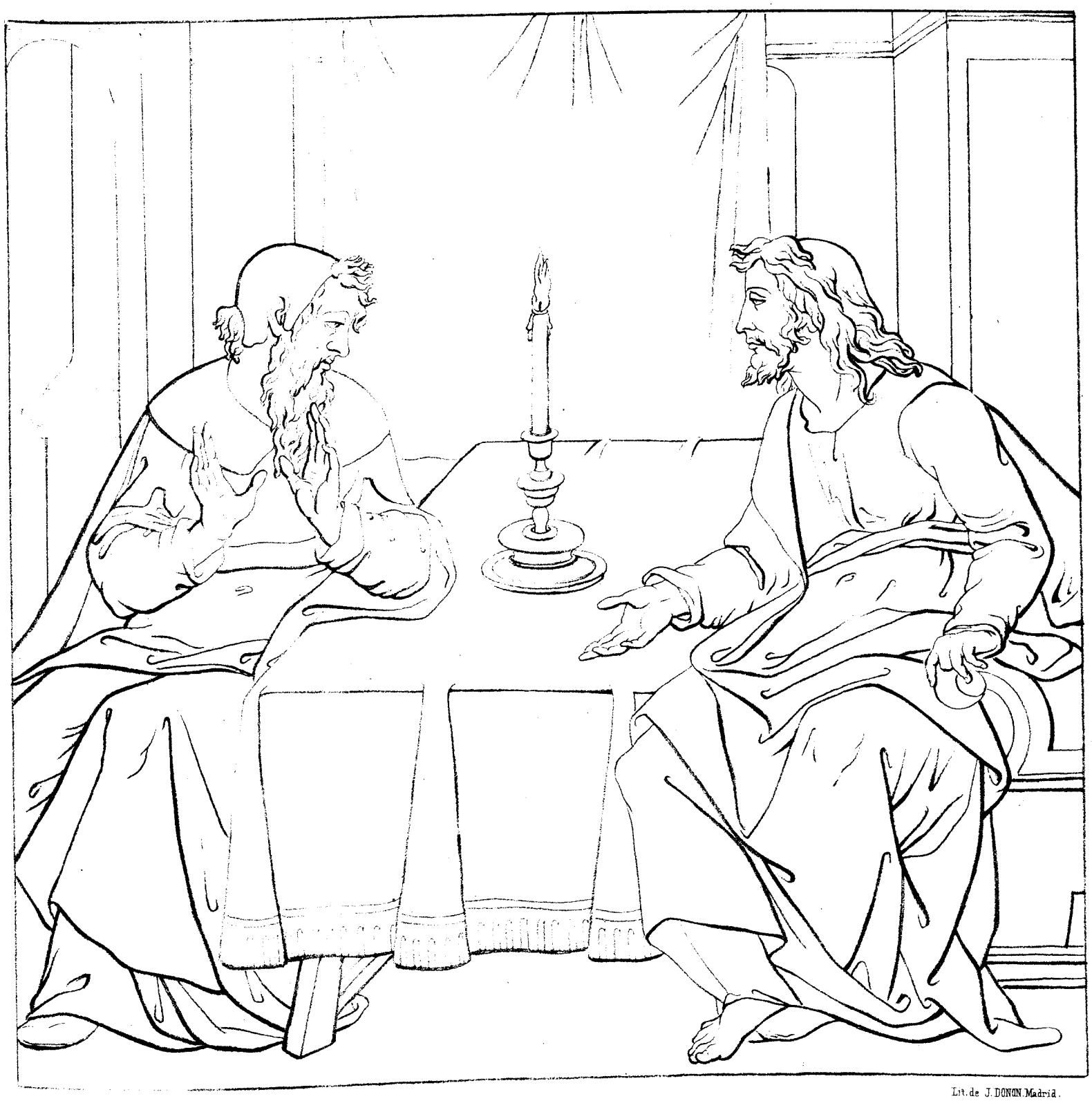
IMAGINERÌA DEL ESCORIAL.

Las Santas mujeres visitando el Sepulcro del Salvador.

DIBUJO DE TIRALDI.

HEMEROTECA NACIONAL

© Biblioteca Nacional de España



PIZARRO, litog.º

Lit.de J.DONON.Madrid.

IMAGINERÌA DEL ESCORIAL.

Dibujo original de TIBALDI.

© Biblioteca Nacional de España

Lám.ª 7.ª

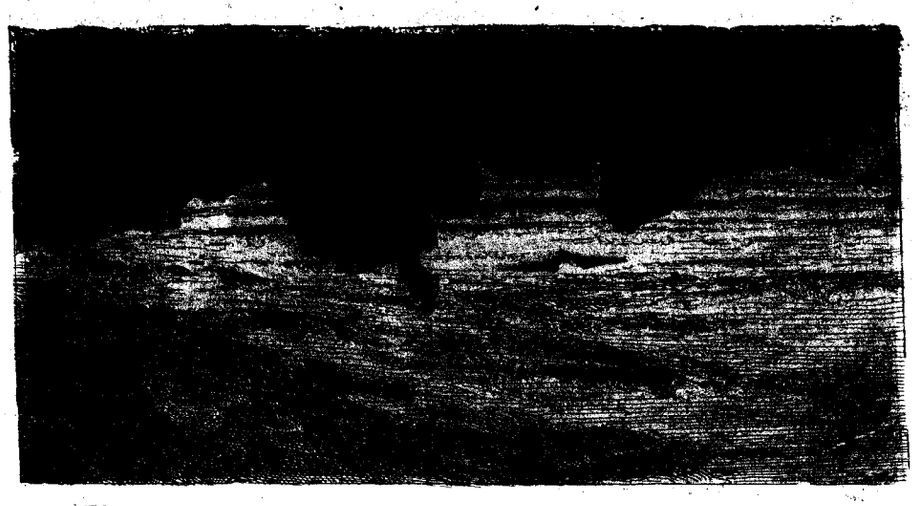
PIZARRO, lit.ºg.ª

Lit.ª de J. DUHON. Madrid.

IMAGINERÍA DEL ESCORIAL.

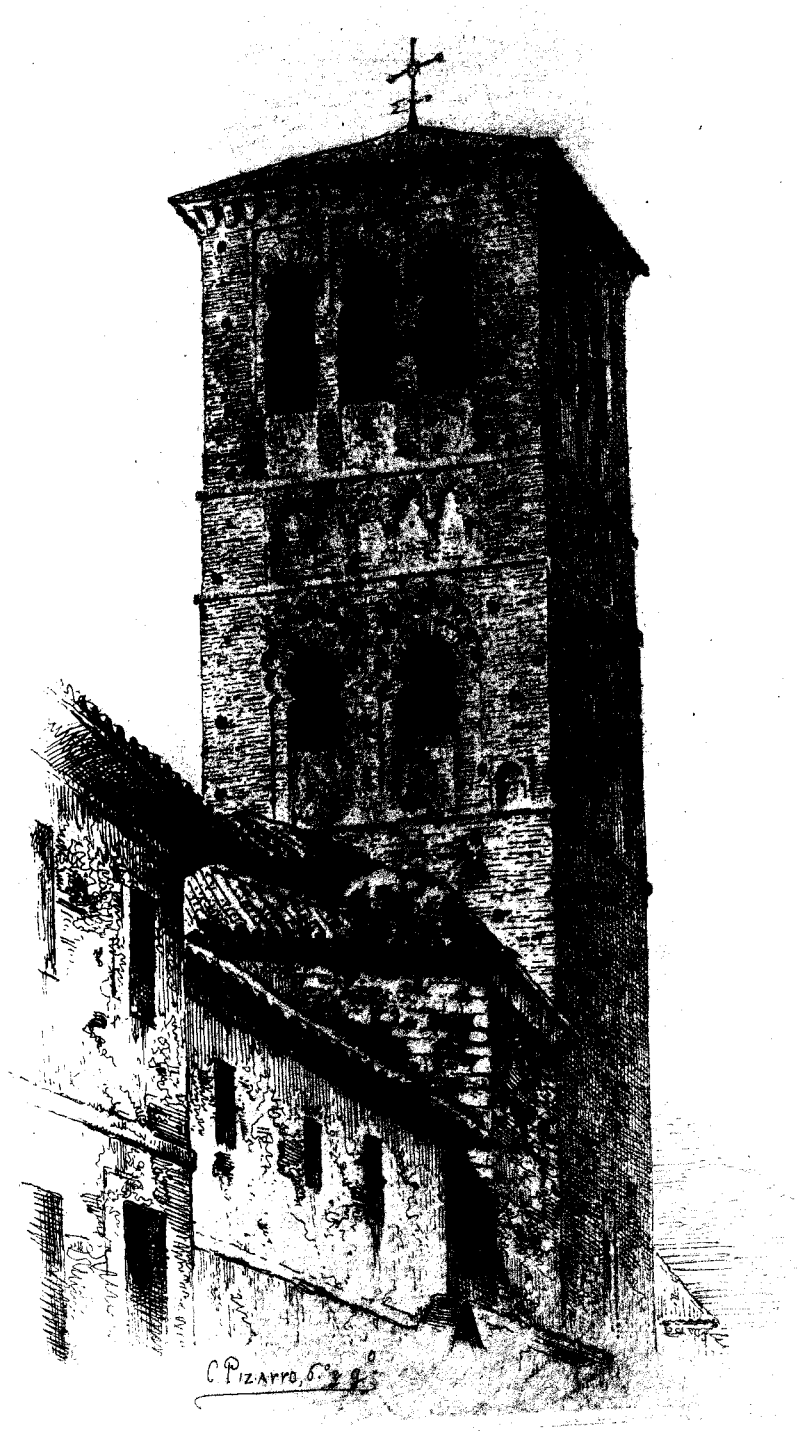
Calco de un dibujo original de TIBALDI.

© Biblioteca Nacional de España



© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España



TORRE DE STO. TOME
Toledo.

© Biblioteca Nacional de España

Velazquez p.° *Galvan g.°*

CUADRO Nº 254 DEL MUSEO REAL, ORIGINAL DE VELÀZQUEZ.

© Biblioteca Nacional de España

Lit. de J. DuNUN Madrid.

EL ARTE EN ESPAÑA.

ZOZOBRA DE UN CAZADOR ÁRABE.

© Biblioteca Nacional de España

D.T. PUEBLA.

EL ARTE EN ESPAÑA.

UNA BACANTE.

© Biblioteca Nacional de España

LA PEGATINA

© Biblioteca Nacional de España

CEMENTERIO DE TETUAN

© Biblioteca Nacional de España