

EL ARTE EN ESPAÑA.

EL ARTE EN ESPAÑA.

REVISTA MENSUAL



del ARTE y de su HISTORIA.

TOMO IV.



MADRID.

Imprenta de M. Galiano.

1866.





PÁGINAS
DE
LA HISTORIA DE LA PINTURA EN ESPAÑA,
Y DESCRIPCION DE LOS CUADROS
DEL MUSEO NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA.
POR
D. GREGORIO CRUZADA VILLAAMIL.

*Al Excmo. Señor Marqués de la Vega de Armijo, Conde de la Bobadilla, ex-Ministro
de Fomento y de la Gobernación, etc., etc., etc.*

Mi respetable amigo : Hará dos años que al honrarme V. con el cargo de Subdirector del Museo Nacional, me ordenó verbalmente que hiciese el catálogo historial y razonado de las obras que contenia; y hoy que no es V. Ministro de Fomento, y que yo no soy Subdirector del Museo, ni V. ha olvidado su mandato ni yo me creo exento de cumplirle.

En estas *Páginas de la historia de la pintura en España*, hallará V. la *descripcion de los principales cuadros del Museo y los monogramas de casi todos los pintores españoles*. Ruego á V. que se digne recibirlas y que me permita dedicárselas, porque si algo valen á V. se le debe, y porque si nada valen mia es la culpa, que no he sabido realizar lo que V. se prometia de su afectuoso amigo y servidor

G. CRUZADA VILLAAMIL.

Madrid, 1.º de Enero de 1865.

PÁGINAS

DE LA HISTORIA DE LA PINTURA EN ESPAÑA.

ESCUELA MADRILEÑA (1).

SU ORIGEN.

No es en la soledad de la aldea, ni en el silencio de olvidadas ciudades, ni en la tranquilidad de apartadas villas donde brotan las preciadas flores que producen la razon y el sentimiento hermanados; el aura pura y sosegada del campo, la callada y triste soledad de la aldea son ambientes que no puede respirar el poderoso, intranquilo é irritable genio del artista.

Entre las condiciones que al genio atribuyen los estéticos, he creído hallar omitida una muy principal, que siempre le acompaña y que pocas veces he visto que haya abandonado á las mayores eminencias del arte y de las letras. Es esta condicion el deseo de ser admirado y venerado de muchos, ó meramente conocido de muchísimos más, debiendo ser esta veneracion ó este conocimiento constante, eterno, inextinguible,

(1) He preferido comenzar por esta escuela, por ser la que mejor representada se encuentra en el Museo Nacional de pinturas.

conservándose siempre vivo entre los más, como el fuego sagrado, el recuerdo del nombre del artista, tanto en su vida como despues de su muerte.

No es pues la paz y el sosiego de la tranquila vida *ni envidiada ni envidiosa*, la atmósfera que ha de respirar el artista, sino el bullicio, el movimiento, la animacion, la lucha, la actividad que reina y domina en la vida de las grandes ciudades, en los focos donde con mayor calor se agita, mueve y desarrolla pacíficamente la sociedad.

Era Madrid, hasta el dichoso reinado en que se unieron bajo un solo cetro las dos más poderosas monarquías españolas, una de tantas villas castellanas con voto en Córtes y cierto poderío debido á su posicion topográfica y á la fuerza que la prestaba su formidable alcázar. Circunstancias hijas exclusivamente de su situacion, en primer lugar, y de la completa unificacion de las coronas de Aragon y Castilla, convirtieron la ignorada villa en mansion favorita del hijo del César, y luego en córte de las Españas.

Buscar rastros de la vida del arte en un pueblo pobre y sin importancia alguna, fuera de la militar, es tarea inútil y despropositada. Así Madrid carece de arte hasta que se desarrolla y llega al punto de convertirse en córte. Si bien es cierto que aún en tiempo de Felipe II no habia otra capital de la monarquía más que el punto donde él se hallaba, entonces comenzó Madrid á serlo, al menos de hecho, por la frecuencia con que en su alcázar aquel monarca residia, pues en la agitada y turbulenta vida que en su reinado llevó Carlos I, no llegó á declararse ni aún á creerse centro del reino la villa de Madrid, por más que la honrase con guardar en ella ilustre prisionero.

Con acierto ó sin él, D. Felipe II dió la preferencia á Madrid sobre su ciudad natal, sobre la rica Sevilla y la venerable Toledo, y más que mucho hubo de contribuir á esta preferencia la construccion de la gran fábrica del Escorial. El mayor sosiego, la mayor riqueza y tranquilidad, que más que su padre gozó este monarca, merced á su carácter más as-

tuto y prudente que entusiasta y bravo, amen de otras causas ajenas al caso, hubieron de inducirle, siguiendo la ley natural que preside los hechos de los monarcas fuertes, á perpetuar por el arte su memoria. Y así, aquel rey grande, tan mezquino en dádivas para los que fuéron poderosas columnas de su trono, tan tacaño para su propia persona, tórnase en espléndido, en pródigo, al levantar, al pié de árida y desierta sierra la mole inmensa que para tumba suya y de su padre construía. Todo le parece poco para su obra: halla afortunadamente en España arquitectos que interpreten y desarrollen acertadamente su pensamiento, y falto de escultores y pintores que adornen y enriquezcan el templo, el monasterio y el palacio, da órdenes terminantes á sus embajadores en Italia para que le manden al Escorial los mejores, los más afamados pintores que venir quisieren, atraídos por las pingües ganancias que les ofrecía.

No eran los mejores tiempos de las escuelas del centro de Italia, aquellos en que el monarca español se presentaba con las manos llenas de oro en el mundo del arte buscando pintores para su templo, y así hubo de contentarse con recibir en el Escorial una pléyada de pintores italianos de segundo orden, pertenecientes á muy diversas escuelas, pero que sin embargo, todos, cuál más, cuál menos, seguían con cariñoso respeto, con prolijo estudio, ya que no con sublimidad y brillantez de genio, las tradiciones de la gran escuela italiana.

Lúcas Cangiasi de la escuela genovesa; Pelegrini Tibaldi de la de Bolonia; Federico Zucaro de la de Urbino; Romulo Cincinato de la florentina; el Bergamasco, Urbina, Carducho (B), Patricio Caxes, fuéron los primeros italianos que cubrieron los altares, coro, cláustros y celdas de la iglesia y monasterio con lienzos, tablas y frescos muy dignos á la verdad de grande admiración, pero no comparables con las obras de la misma índole que medio siglo antes producían las escuelas romana y florentina, capitaneadas por sus sublimes jefes.

Pero no fué solamente de los artistas extranjeros de quienes se valió Felipe II para decorar el Escorial, que, al mismo tiempo que á aquellos,

llamaba también á los pintores españoles que más fama gozaban y los igualaba en encargos y recompensas á los italianos. Miguel Barroso, discípulo de Becerra y por lo tanto secuaz de la escuela florentina, vino desde Consuegra, su patria, á pintar un ángulo del claustro de los Evangelistas; Navarrete el Mudo, desde la Rioja llegó al monasterio y enriqueció muchos altares del templo con hermosos cuadros dignos del mejor pincel de la escuela veneciana: el valenciano Alonso Sanchez Coello, gran amigo y favorito de Felipe II, no sólo hizo retratos de la Real familia y prior del monasterio, sino que hubo de dar gusto á su soberano pintando algunas tablas para los altares de la iglesia: Luis de Carbajal, toledano, también llenó los altares del templo, é hizo muchos más lienzos para el convento: Becerra, Urbina y Juan Gomez, dejaron allí muestras de su ingenio.

Se creó, pues, merced á Felipe II, un gran centro artístico en el Escorial. La magnitud de las obras que habían de pintarse, la diversidad de escuelas de los artistas encargados de ellas, la emulacion que naturalmente había de existir entre unos y otros, la necesidad que cada uno de los pintores había de tener de hacerse ayudar en sus trabajos, y sobre todo, los medios de estudio y aprendizaje que á los jóvenes artistas ofrecía aquel movimiento y práctica del arte, inusitado hasta entonces, hubieron naturalmente de engendrar un núcleo, una agrupacion de noveles pintores, que, nacidos al calor de aquel foco del arte, llegaran á su completo desarrollo en los momentos en que ya terminada la ornamentacion del Escorial, no hallasen allí medio de ejercitar su ingenio. Pero precisamente en estos momentos, cuando aquella creacion del hijo de Carlos V concluía, comenzaba precisamente á ser corte, centro y capital de la gran Monarquía española, la villa de Madrid, donde á causa de la residencia fija de los monarcas, de las grandes oficinas y establecimientos públicos y administrativos, había un movimiento y animacion tales que atraían á la corte la sávia de la vida de toda la Península. Aquella pléyada de artistas hallaba en Madrid el trabajo que solicitaba, y á la corte

fué establecerse. Hé aquí cuál es uno de los orígenes de la escuela de Madrid.

Conviene notar que al mismo tiempo que esto acontecía, eran causa también de la fundación de la escuela madrileña los trabajos artísticos, que merced á la frecuente residencia de Felipe II en el alcázar de Madrid, se hacían en aquella régia morada, igualmente que en el Palacio del Pardo, por idénticas causas. Además, en 1547, la munificencia del Obispo de Plasencia D. Gutierre de Carbajal, reedificaba y adornaba de pinturas la capilla contigua á la parroquia de San Andrés, hoy conocida por *la capilla del Obispo*.

Juan Cornelio Vermeyen, el Barbudo, ó sea Juan de Mayo Barbalonga, había pintado en el Pardo hacia 1520, al temple, las vistas de Madrid, Valladolid, Nápoles y Londres, además de ocho grandes tablas, todo lo que pereció en el incendio acaecido en el año de 1608, juntamente con muchísimos de los retratos tan celebrados como raros de Antonio Moro, á quien estudiaron en este género posteriormente algunos pintores de la escuela. En el mismo palacio, Antonio de Bruselas, pintaba á la manera de su patria con Jerónimo de Cabrera y Pedro de Guzman el Cojo. Era aquel, discípulo del célebre Nicolás Becerra (1), y lo fué también Gaspar de Hoyo, y ambos le ayudaron en las obras del Pardo y del alcázar de Madrid. Becerra, después de Alonso Berruguete, inculcó en los pintores y escultores castellanos la grandiosa escuela florentina, y alcanzando los puestos de pintor y escultor de Felipe II, dejó á la juventud, en los frescos y temples que pintó, ricos modelos que imitar, como habrá ocasión de demostrarlo cuando de la vieja escuela de Castilla se trate.

En la citada capilla del Obispo pintaba Juan de Villoldo (quizá toledano) con corrección de dibujo, mucha sobriedad, y buen gusto artísti-

(1) No va descaminado M. Viardot, al atribuir á Becerra alguna influencia en la escuela madrileña, aunque no acierta cuando supone á Becerra y Alonso Berruguete los primeros artistas de tal escuela.

co, cinco paños de angeo, al aguazo, y claro oscuro, usando el color únicamente en las cabezas y extremos, conforme al buen estilo de los pintores de la escuela toledana de principios del siglo xvi, cuyos preciosos lienzos aún existen y sirven todavía para colgar en las paredes de la capilla, en la que ocupan desde la cornisa hasta cerca de unos cuatro piés sobre el pavimento (1).

Unidos, pues, los elementos proporcionados por los pintores italianos del Escorial, á los que en la misma villa de Madrid ofrecieron las obras de Barbalonga, Moro, Becerra y Juan de Villoldo, se formó el cuerpo de preceptos ó de originales y maestros de donde dimanaron los pintores del primer período de la escuela madrileña, que nace amamantada principalmente en las escuelas italianas.

(1) Estando Villoldo en Valladolid otorgó escritura ante Cristóbal Escobar, el día 12 de Agosto de 1547, obligándose á pintar cinco paños..... con nueve historias cada uno; al modo de la de Adán y Eva que presentó de muestra, dándolos concluidos para el año siguiente de 48: y el obispo se obligó también á pagarle 42 ducados y medio por cada uno, que montan: 210 ducados y medio, en varios plazos á saber: 50 ducados al pronto: 50 á las tres quintas partes: y lo restante despues de concluida y sentada; lo que tuvo efecto..... Los lienzos del lado de la Epístola están divididos en once recuadros ó historias por columnas jónicas con sus zócalos y cornisamentos sencillos, formando tres órdenes. Las siete primeras historias representan pasajes del Testamento antiguo, comenzando por la muerte de Abel, y en las cuatro restantes, que están en la primera andanada se figura la entrada triunfante del Señor en Jerusalem, la cena, el prendimiento, y los azotes á la columna. En los del lado del Evangelio hay doce historias: la primera de las ocho relativas á la ley antigua, representa á nuestros primeros padres arrojados del paraíso, que sin duda es la muestra que presentó Villoldo para la contrata, y las cuatro restantes figuran la resurreccion de Lázaro, Cristo enclavado con los dos ladrones, Cristo puesto en el sepulcro. La colgadura del retablo mayor figura otro de dos cuerpos de arquitectura y con tres historias en cada uno. La del medio en el primero representa á los Santos varones y á las Marías que ponen el cuerpo yerto del Redentor en el sepulcro, y las de los lados la oracion del huerto, y la resurreccion del Señor. La del medio, del segundo, que es la mejor pintada, el descendimiento de la cruz, y las de los lados, el buen ladrón espirando con un ángel y el malo con un dragon; y en el zócalo hay ángeles con instrumentos de la pasion. Finalmente se representa en un telon que cuelga del coro, al Juez Supremo que baja entre nubes desnudo con una gran cruz acompañado de sus santos para juzgar al mundo. (C. B.)

PRIMER PERÍODO DE LA ESCUELA.

Entiendo por escuela de pintura la agrupacion de artistas en una localidad que, obedeciendo á cierta unidad de preceptos y sin excluir la variedad ó sea la individualidad, adquiere un carácter particular. Y no infiero de tal definicion que este carácter particular sea eminentemente original; creo que basta con que modifique más ó menos una manifestacion ya conocida del arte, para que de esta modificacion pueda brotar un modo de ser distinto, pero no contrario, á la manifestacion que modifica. Con esta aclaracion y complemento de la definicion, se puede perfecta y claramente dividir en escuelas determinadas y bien definidas la pintura española. Sin tal complemento y aclaracion, en la pintura española no se hallarán más que individualidades.

Dada la definicion de lo que es *escuela de pintura* conviene saber si con ella cuadra el movimiento artístico que se operaba en Madrid en los últimos años del reinado de D. Felipe II, y en todo el de su hijo don Felipe III.

Agrupacion de artistas en una localidad dada obedeciendo á una unidad de preceptos, la habia indudablemente en Madrid, pues que allí se avecindaron y establecieron talleres y abrieron escuelas los pintores italianos, que despues de terminar las obras que pintaron en el Escorial, trocaron nuestra patria por la suya, y los cuales, hijos todos de Italia, secuaces eran y discípulos de aquella grande escuela. A este grupo de artistas naturalizados españoles, hay que añadir otro, no menos numeroso, formado por sus discípulos y por los pintores propiamente españoles que habian comenzado ó perfeccionado sus estudios en Italia. Existia, pues, agrupacion y unidad de preceptos.

Existiendo la unidad, dicho se está que la variedad existia, pues que cada artista ofreciendo su modo de ser especial, constituia la individualidad, la cual se adquiria á medida que maestros y discípulos, obedeciendo á las

condiciones de localidad, á la observancia del modelo, y al estudio de la naturaleza misma, vista bajo la influencia del clima, de las costumbres, de las creencias y de la política del país, modificaban su primitivo estilo y adoptaban otro que, si bien estaba fundado en el primero, presentaba cualidades hijas de las influencias bajo las cuales se desarrollaba y adquiriría un carácter propio, si no completamente original.

Este descubrimiento comienza á operarse á medida que el arte se practica y crece á la par que crece la preponderancia y riqueza de Madrid. Como todas las cosas que dependen de la actividad humana, reconoce esta escuela tres períodos, que clara y distintamente se señalan, á saber: infancia, virilidad y vejez.

Nace en el reinado de Felipe II; se desarrolla en el reinado de don Felipe III; tiene su apogeo en el de D. Felipe IV y muere con el último de los vástagos de la dinastía que la vió nacer.

La escuela madrileña puede contar sus tres épocas por los tres reinados de los últimos reyes de la casa de Austria: pertenece al postrero de los Felipes la gloria de haberla impulsado á su brillante florecimiento; corresponde al tercero la honra de haber contribuido á su formación; y oscurecen más la triste memoria del mísero D. Carlos II, los acertados medios que empleó para matarla.

Concretando fechas, en vista de los acontecimientos que la vida de la escuela presenta en la historia, ha de fijarse su primer período desde la última mitad del reinado de D. Felipe II (1570), hasta el año de 1628, época en que acontece la venida de Rubens á Madrid, y en la que era Velazquez el primer pintor de la corte y jefe de la escuela, causas sobrado poderosas para que adquiriese mejor y más original carácter.

Fijado ya como punto de partida para bosquejar la historia de la escuela madrileña el reinado de D. Felipe II, y manifestado que halla uno de sus orígenes en los extranjeros que al Escorial vinieron desde Italia, es preciso no olvidar que otros artistas ajenos á aquella obra y fábrica, y nacidos en extraño suelo, ejercieron no menos influencia con las nume-

rosas obras que pintaron en Madrid y fuera de Madrid para los dilatados dominios que entonces España poseía. Antes de ocupar D. Felipe el trono que su padre le cedía y que cambiaba espontáneamente por la humilde soledad de una celda, había venido á Madrid un pintor nacido en una ciudad de Flándes, y servidor del César que en aquellos países dominaba. Protegido por el prelado Granvela fué presentado á la corte en Madrid como gran retratista y amante súbdito del soberano español. Y ambos títulos eran tan dignos como ciertos, y justo fué también el gran ascendiente que gozó en la corte después de haber hecho con airoso y magistral acierto los retratos de nuestros príncipes y de las princesas de las casas de Portugal é Inglaterra, que á la dinastía austriaca se unieron, enlazándose con el príncipe D. Felipe. Terminadas las guerras, en que tanta gloria alcanzaron nuestras armas, arrollando el ímpetu de las francesas en San Quintín, y trocando la agitada dirección de las batallas por la sosegada gobernación pacífica del reino, se trasladó á España el monarca y con él vinieron la quietud y seguridad necesarias para que comenzasen su desarrollo las letras y las artes. Comenzóse á poco rato la fábrica del Escorial, y atraído por el sosiego de la paz, volvió á Madrid Antonio Moro, y estableciendo estudio, comenzó de nuevo su interrumpida tarea, con más aceptación, con mayor éxito que la vez primera. Si antes se había ocupado de retratar á los príncipes de las primeras naciones de Europa, ahora ya su pincel recorre más ancho campo, y es tanto el que se le ofrece, que pone tasa á sus obras y anuncia que no saldrá de sus manos un retrato sin que por él hubiesen de pagarle cien ducados. Creció su fortuna, y tanto debió á la perfección y cierta habilidad de su trabajo, que hasta en la corte hubo de ser de gran peso su opinión para el rey (1), y llegando al punto de no considerarse á cu-

Antonio Moro.
1512. Utrech.
1588. Amheres.

(1) Y llegó á ser tan favorecido de S. M., que usaba con él de extraordinaria familiaridad, bajando á su cuarto (que tenía en Palacio) á verle pintar; y poniéndole el rey la mano sobre el hombro algunas veces, le daba con el tiento cariñosamente para que no le embarazase: acción verdaderamente peligrosa, cuanto expresiva de singular honra y llaneza, y más en la seriedad

bierto de los tiros de la envidia ó de la venganza, marchó á Bruselas, y allí, cerca de otro soberano, delegado del que dejaba, al servicio del Duque de Alba, este reyezuelo le protegió tanto, que le aumentó considerablemente su fortuna, con buena renta sobre la aduana de Amberes, donde en el seno de su familia gozó de ella hasta que murió en 1588.

Nada más que como retratista se ofrece en la historia de la escuela el flamenco Antonio Moro. Considerado como tal es una de las primeras figuras que en el género presentan las artes en España en todo el siglo xvi, y no se oscurecería en nada su fama, si por el mismo tiempo no hubieran venido á Madrid tantos y tan preciosos retratos de los reyes y príncipes de Castilla, pintados por el maestro de la escuela veneciana. Pero no porque los retratos de Moro no puedan competir con los de Ticiano, han de rebajarse y suponerse los exentos de haber ejercido alguna y saludable influencia. Antonio Moro es siempre flamenco en sus obras, por más que se halle en ellas cierto tinte italiano. La prolijidad del detalle, la sequedad de los contornos, principalmente en los retratos de su primera época, tales como el de la reina Doña María, colgado hoy en las paredes del salón de Isabel II del Real Museo de pinturas, tienen una corrección de dibujo, un estudio del modelado y una verdad, que obras son hoy día dignas de verdadero estudio, y fueron entonces muy provechosas para inculcar en la mente de nuestros pintores que la magia del color debe ir siempre unida á la inflexible verdad del dibujo.

En el Real Monasterio del Escorial, en la Celda prior, hoy convertida en rico y numeroso Museo, brilla entre otras obras un retrato de Feli-

de tan gran rey, lo cual llegó á extrañar tanto, que pudo serle á Antonio puramente dañosa esta familiaridad, si uno de los grandes ministros de España, muy especial profesor suyo, no le hubiese amparado contra los ministros de la Inquisición, sospechosos ya de que hubiese Antonio traído de Flándes algún hechizo para granjear la gracia del rey: de suerte, que faltó muy poco para ponerlo en la cárcel del Tribunal. (Palom.)

pe II, de cuerpo entero, con la cabeza descubierta, de pié y armado, que tiene esta firma :



y que es de los de carácter más italiano de cuanto pintó su autor, y uno de los pocos que desgraciadamente de él se conservan (1).

Sanchez Coello sigue á Moro y comienza verdaderamente en la escuela de Madrid la pintura de retratos. Nadie como él, entre los españoles de su tiempo dedicados al mismo género de pintura, se elevó tanto. Dotado por la naturaleza de particular disposicion, y muy «hecho en el mirar y el aprender pronto, y diestro en el buen ojo donde está librado el acierto,» como él mismo decia, no halló rival en la córte, á la que puede decirse que entera trasladó á sus lienzos.

Alonso Sanchez
Coello.
15 Bemfairó.
1590 Madrid.

(1) «Percieron sus mejores obras en el incendio de 1608. Allí estaban en la primera sala el gran retrato de Felipe II, de cuerpo entero, que pintó en Flándes cuando pasó á San Quintin: (*¿quizá el que citamos del Escorial?*) los de dos muchachas, una alemana que con el cabello rubio erizado representaba una figura extraña; y la otra, que siendo de poca edad, tenia la barba tan poblada como un hombre de 30 años: habia tambien el de un fuelletero de Flándes, con gran barriga, ridiculo rostro, vestido villano, con los instrumentos de su oficio, acompañado de una vieja y de una muchacha muy hermosa, que le daban fuelles para que los compusiese.

Pero en otra sala, llamada de los retratos, porque contenia 45 de príncipes, damas y caballeros, habia de mano de Moro los siguientes: el de Doña Maria, emperatriz de Alemania, mujer de Maximiliano II: el del príncipe de Portugal D. Juan, padre del Rey D. Sebastian: el de D. Luis, Infante de Portugal: el de D.^a Maria de Portugal: el de madama Margarita, inglesa: el de Milora Dormer, inglesa; Duquesa de Feria: el del Duque Dolfolch, hijo del rey de Dinamarca: el de Rey Gomez de Silva, príncipe de Evoli, duque de Pastrana y Sumiller de Felipe II: el de D. Juan de Benavides, marqués de Córtes: el de D. Luis de Carbajal, primogénito de la casa de Xodar: el del mismo Moro, pintado por él: el de Cárlos, archiduque de Austria, hermano del emperador Maximiliano: el de Maximiliano II, emperador de Alemania: el de Maria, reina de Hungría, mujer de Ladislao, hija de Cárlos V: en fin, el de Leonor, reina de Francia, mujer de Francisco I y hermana de Cárlos V. (Cean, tom. III, pág. 205.)

Noticioso Felipe II de su fama, según unos, le hizo venir de Portugal á Castilla, donde residió desde 1552 al servicio del Príncipe D. Juan y la Princesa D.^a Juana, hija del Emperador, y de donde llegó á Madrid provisto de recomendaciones de aquellos príncipes para el rey su hermano. Antes de marchar á Portugal pretenden otros que Alonso se halló establecido en Madrid desde 1541, pero es más presumible, atendido su estilo y color, creer que este tiempo le ocupara en Italia estudiando los buenos modelos.

En 1564 es creíble que saliera Alonso de Lisboa para la corte, y que emprendiera su viaje pasando por Sevilla deteniéndose allí algún tiempo para copiar, de orden y cuenta de D. Francisco Chacon, asistente de la misma ciudad, la imagen de la Virgen de la Antigua de aquella catedral, cuya copia hoy se halla en la sala prioral del Escorial, atribuida á Alonso en el catálogo oficial de los cuadros de aquel Real sitio, marcada con el núm. 393, y en cuyo marco se lee la inscripción que acredita el hecho (1).

A los pocos años, en 1570 se hallaba en esta villa en el apogeo de su carrera y en la plenitud de su privanza con el rey, que no otra cosa puede llamarse á la amistad íntima con que le distinguió aquel soberano, á quien hubieron de agradar el carácter y las virtudes de Alonso, pues sumamente satisfecho de lo «muy á su gusto que habia salido» el primer retrato que le hizo, «diole pages y aposento en las casas del Tesoro» junto á Palacio, de donde dice Pacheco, que «teniendo él sólo llave, por un tránsito secreto, con ropa de levantar, solia muchas veces entrar en su casa á deshora y asaltarlo comiendo con su familia; y queriéndose levantar á hacerle la debida reverencia, como á su rey, le mandaba que se estuviese quedo, y se entraba á entretenerse en su obrador. Otras veces

(1) Esta imagen mandó sacar al natural de la imagen de Nuestra Señora de la Antigua de Sevilla, el muy ilustre señor D. Francisco Chacon, Señor de las villas de Casarrubios y de Arroyo de Molinos, siendo Asistente de dicha ciudad, año de 1564.

»le cogia sentado pintando, y llegando por las espaldas, le ponía las
»manos sobre los hombros, y viéndose Alonso Sanchez tan favorecido
»de S. M. y procurando con justo comedimiento ponerse en pié, le hacía
»sentar y continuar su pintura. »

Muchísimas veces hizo el retrato de S. M., de pié y á caballo, armado y de córte, retratos que salían de Madrid para los dominios de Flándes, para las córtés extranjerías, y para los palacios de los Reales Sitios. Las deferencias que le guardaba aquel monarca tan poco expansivo, la frecuencia con que le escribía, cuando se ausentaba de su lado, llamándole «mi muy amado hijo,» la honra que le dispensó dándole la llave negra, haciéndole su ayuda de cámara, colocando ventajosamente á su hermano, casando á sus dos hijas por su mano y dotándolas por su cuenta, despues de tenerlas en palacio al lado de las infantas, le conquistaron suma importancia, que hicieron aficionarse á su persona lo más florido y granado de la córte, de modo tal, que nada de extraño tiene oír á Pacheco asegurar que «no faltó á su casa jamás un título ó principal
»caballero, y que fué su casa frecuentada de los mayores personajes de
»su tiempo: del Cardenal Granvella, del Arzobispo de Toledo D. Gaspar de
»Quiroga, de D. Rodrigo de Castro Arzobispo de Sevilla, y lo que más es
»del Sr. D. Juan de Austria y del príncipe D. Carlos y de infinitos señores,
»títulos y embajadores, de tal manera que muchos días los caballos, literas, coches y sillas ocuparon dos grandes patios de su casa.»

En aquellos tiempos en que el rey por derecho divino disponía del Estado en virtud de la ley de su voluntad, y en que era obedecido por obligación y por miedo, las gentes de su córte y hasta los que de amarle y respetarle se preciaban, manifestaban su devoción ó su respeto á la persona real, tratando de imitarle hasta en sus gustos y sus vicios. De aquí se desprende que, aficionado Felipe II á Alonso Sanchez Coello, y habiéndose hecho retratar él, y toda su familia tantas veces por su mano, llegara á ser verdadera moda en la córte hacerse retratar del mismo modo y por el mismo artista que S. M. *Más de cincuenta y cinco mil ducados*

dos ; siendo el pintor más lucido de su tiempo ganó Alonso con su noble profesion, y este dato, atendidas las condiciones de la época, basta por sí solo para formar idea del gran número de personajes que retrató y del vivo deseo que habia entonces en la corte por este género de pintura.

De los que de la Real familia hizo se conservan en el Real Museo, el del Príncipe D. Carlos, que tiene el núm. 152, y de D.^a Isabel Clara, que tiene el 154, de la cual hay en el Museo Nacional otro que es el siguiente:

Múuv. 212. La Archiduquesa de Austria D.^a Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, elegante y ricamente vestida de negro.

Lienzo.—Alt. 1.945.—An. 1.10.—Fig. tam. nat.

Diferénciase este cuadro del citado del Real Museo, en el traje que no en importancia y belleza.

No era posible que Alonso se excusara por su edad avanzada, ni que su amigo el Rey le permitiera que dejara de pintar para el Escorial, y así es que desde 1582 hasta 1590, en que murió en Madrid, se ocupó en hacer los cuadros de los altares de la capilla de la virgen del Rosario, y algunos otros del templo, además de los retratos del P. Si-güenza, del rey, de S. Ignacio de Loyola, por la mascarilla de cera que trajo el P. Rivadeneira, y algunos lienzos más, de los cuales se conservan catorce, trece en el monasterio y dos en el Real Museo, el núm. 501, que figura los desposorios de Sta. Catalina, pintados por cierto sobre corcho, y otro, sin número, firmado en 1582, que representa S. Sebastian. Y es de notar, como dato curioso, que en el cuadro de altar de S. Justo y Pastor, núm. 20 del catálogo, de la iglesia del Escorial, el paisaje que le sirve de fondo es la vista de la ciudad de Alcalá de Henares, hecha con la exactitud y proligidad propias del estilo de Alonso. Muchos de estos

están firmados y atestiguan haber sido pintados desde el año de 1580 al de 1582. Hé aquí cómo está firmado el cuadro del altar de San Lorenzo y S. Estéban, núm. 28.

ALFONSO ANCIFF
1580

En sus cuadros religiosos ni aventaja ni iguala al Mudo Navarrete, á pesar de existir entre ellos la afinidad que habia de resultar como natural consecuencia de la pasión de ambos por las obras de Ticiano que los dos tanto estudiaron. Coello es más seco, más amanerado, más duro en los contornos, menos brillante en el color, menos dibujante y no pudo alcanzar jamás la soltura y valentía de Navarrete. En los retratos la influencia que Moro ejerció en él se manifiesta algún tanto, y se halla diferencia entre los que pintó en sus primeros años y los que hizo después de haber copiado muchos cuadros de Ticiano. Es siempre concienzudo en los detalles, exacto en el dibujo de los rostros, duro en los extremos, y todos sus retratos tienen ese carácter inexplicable que garantiza sobradamente el parecido. Siempre es grave, austero, profundo y la expresión que bajo sus pinceles alcanzaron los rostros de Felipe II, el Príncipe D. Carlos y D.^a Isabel Clara Eugenia, ofrece el más precioso dato, el más seguro testimonio, para completar con ayuda de la historia el juicio del carácter de tan célebres personajes.

Tuvo Alonso pasión y decidida afición por Ticiano, á semejanza de todos los pintores españoles de su misma época, y se dió tal traza para copiarle, ya que no para imitarle, que en las muchas copias que hizo de algunos de sus cuadros, de orden del rey, estuvo tan atinado que muy después pasaron por originales, según testimonio del mismo Velázquez. Logró en sus últimos años la satisfacción de verse celebrado y muy encomiado por aquel artista á quien tanto veneraba y admiraba en sus obras. Según cuenta Jusepe Martínez, con motivo de desear Felipe II que



Ticiano le hiciera un cuadro, el cual fuese su retrato y su apoteosis, concibió la idea de tal obra y quiso que Alonso Sanchez hiciese «el diseño para enviarlo á Ticiano; y aunque se excusó todo lo posible nuestro Alonso Sanchez (con su acostumbrada modestia), hubo de obedecer haciendo lo que S. M. le mandó, de esta manera : S. M. retratado en pié ofreciendo al cielo á su hijo primogénito alzando los brazos; en la parte de arriba hay un ángel volando que le presenta palma y corona, y abajo se descubre un país con unos moros postrados en tierra. Hecho esto le mandó S. M. le retratara en acto de mirar arriba algo terciado: hízolo así nuestro Alonso Sanchez en un lienzo de tamaño de poco más de tres palmos, más la cabeza de la grandeza del natural. Salió con excelencia y á gusto no sólo de S. M. sino de todo entendido: remitido á Venecia y visto del Ticiano la cabeza y dibujo, escribió á S. M. que, pues tenia pintor tan excelente, no tenia necesidad de pinturas ajenas: respondióle que así lo creia, pero que se daría por bien servido lo hiciese de su mano.»

Tal es el cuadro del Real Museo núm. 854, y tal es su historia, que debe conocerse para saber la parte que en él tuvieron Felipe II, Ticiano y Coello, y las variaciones que sufrió bajo el pintor veneciano.

Las riquezas que acumuló merced á la privanza y alta posicion que ocupó en la corte, le proporcionaron medios bastantes para dar á su hija D.^a Isabel una educacion más propia de la hija de un príncipe que de la de un artista, pues más como compañera que como servidora, estuvo al lado de las princesas de Castilla. Para dicha de su padre, D.^a Isabel fué dotada por la Providencia de no escaso ingenio, y así llegó á ser una notabilidad en la corte por sus conocimientos en la música, y principalmente por las disposiciones que presentaba para la pintura de retratos. Y aseguraron sus contemporáneos, no se sabe si por adulacion ó por hacer justicia, que eran muy recomendables. Ninguno ha llegado á nuestros dias, y por lo tanto sólo puede consignarse la fama que en su tiempo gozó D.^a Isabel.

Isabel Sanchez
Coello.

1564. Madrid.
1612. Id.

Pero la gloria toda de la noble y emulada lucha que en el Escorial mantuvieron italianos y españoles, fué del desgraciado riojano Juan Fernandez Navarrete y Jimenez, llamado *el Mudo*, de cuyas pinturas, *por sólo gozar de ellas*, dice el P. Sigüenza, *merece esta casa que la vengan á ver de lejos, porque al fin son al parecer de todos, las que guardan mejor el decoro sin que la excelencia del arte padezca, sobre cuantos nos han venido de Italia, y verdaderamente son imágenes de devocion, donde se puede y aun da gana de rezar, que en esto, en muchos que son tenidos por valientes, hay gran descuido por el demasiado cuidado de mostrar el arte*. Y el buen Prior no anda desacertado en sus juicios. Juan Fernandez, mudo á consecuencia de haber perdido el oído á los tres años de su edad, habia nacido para la pintura, como empezó á demostrarlo desde su misma infancia. Hijo de padres acomodados pudo desde muy temprano dedicarse al cultivo del arte, bajo la férula de un fraile del convento de la Estrella en Logroño, quien notando bien pronto que el mozo ya le aventajaba, consiguió de sus padres que le mandasen á Italia á estudiar con mejores maestros el arte en que tanto prometia. De Milan á Nápoles recorrió el pobre mudo, y de todas las capitales sacó fruto en su viaje y principalmente de Venecia, donde tanto agradó á Ticiano que entró en su estudio como querido discípulo.

Juan Fernandez
Navarrete, el *Mudo*.
1526 Logroño.
1579 Toledo.

El Mudo, es en su tiempo la personificacion de lo que era el arte español; claro y determinado reflejo del arte italiano, sin originalidad, pero lleno de buen sentido, y más cristiano, más místico, como observa con verdad el P. Sigüenza. Y hay aún más; no sólo obedecen sus obras á una de las escuelas de Italia, sino que en aquellas domina tanto la falta de originalidad que más parecen salidas del estudio de Ticiano, que obras de la correcta y grandiosa manera (1) florentina, y para mayor prueba de esta verdad, la gran tabla de su mano, señalada con el núm. 128

(1) Sirva de ejemplo el hermoso cuadro núm, 689 del Real Museo, atribuido hasta hoy al Piombo.

en el catálogo del Escorial, y colocada en el altar que da al patio de los Reyes, tras el famoso Cristo de Benvenuto, que representa al divino Redentor crucificado y rodeado de su Santísima madre y de S. Juan, pudiera atribuirse al mismo Alverto Durero. Solamente uno de sus cuadros, quizá de los mejores por cierto, ofrece un carácter distinto de todos los demás y no se ajusta precisamente á ninguno de los estilos que imitaba. Este cuadro, que lleva en el catálogo del monasterio el núm. 174 y fué pintado en 1669, como lo atestigua la firma, y que representa á S. Jerónimo penitente, chocaba al P. Sigüenza, que en su buen juicio, exclama tratando de él: *parece quiso, el Mudo, seguir su propio natural y que se dejó llevar del ingenio nativo, que era pintar hermoso y concluido, propio gusto de los españoles en la pintura.* Y es muy cierto: la figura del Santo, de tamaño natural, desnudo y de rodillas, es un concienzudo y detallado estudio del natural, correcto de dibujo, modelado con proligidad y colorido con vigor y verdadero fuego. Ciertamente puede hacerse observar que Navarrete se sintió original y halló su propia manera de ser en el arte, y que el camino que emprendía era más recto, más seguro para alcanzar la perfeccion que el de la mera imitacion de venecianos, florentinos y alemanes. Y hubiera perseverado en su propio estilo y llegado á ser el fundador de la escuela, guiándola con más certero rumbo, señalándola mejores cauces, fundándola en más sólidos cimientos, si al ser llamado por Felipe II, que conocedor de su fama le hizo venir de Italia al Escorial, no hubiera aquí encontrado la estimacion, la veneracion intransigente que se tributaba al arte italiano y la completa falta de deseo de emanciparse de la imitacion de aquellas escuelas. Y así como siempre que los contemporáneos del Mudo, se separaban de la pintura italiana no era por otra causa más que por falta de condiciones y genio de pintor, á Juan Fernandez, por el contrario, el exceso de estas condiciones le hacia alguna vez producir obras mejores, á todas luces, que las que fundia en los moldes italianos. El Mudo tiene que contener siempre su propio vuelo, mientras que sus compañeros luchan por forzarle, y en vano lo pre-

tenden. La justa, merecida y grande fama de Ticiano llenaba entonces la Italia, y llenaba á España, y no sólo era aquí estimado por la belleza incontestable de sus obras, sino tambien por la adulacion con que siempre el arte sirve á los monarcas. Carlos y Felipe le admiraban, le protegian, le profesaban cariñoso afecto, le consideraban el pintor de los pintores de su época, y esta estimacion, originada en una justa causa, era poco menos que un precepto para los pintores del rey. Y como lo fuéron Alonso Sanchez y Navarrete y Pantoja y otros muchos, estos y aquellos no sólo querian imitar al venerable maestro veneciano sino que hasta copiaban y más de una vez, cada una de las obras que de su mano habia en los palacios del rey de España.

No debe ciertamente considerarse como defecto tal veneracion hácia tan alto artista, pero sí es no menos cierto que esta perseverancia en seguir su camino retardaba la aparicion del carácter particular de la escuela madrileña y la saturaba de un estilo cuyas condiciones no eran muy adecuadas al carácter demasiado místico de nuestros pintores de entonces, carácter que no les permitia seguir á aquel maestro en las obras de géneros extraños al religioso, y con lo que perdía desgraciadamente mucho el arte español, que aparece unísono en demasía respecto al orden de ideas que guia sus pinceles.

El mérito del Mudo no se hubiera conocido tanto en el Escorial sin la comparacion de sus obras con las de los que con él pintaban para el mismo templo, y habria brillado más si hubiera obedecido menos al contagio, si no hubiese ejercido tanta influencia en él el imperio que tanto en las artes como en las letras ejercia á la sazón en España el italianismo.

Desde el cuadrilo núm. 314 del Real Museo, que representa *el bautismo de Cristo*, obra la primera que presentó *el Mudo* á Felipe II, hasta el último que pintó, sin excluir ninguno, todos merecen particular estudio, y ninguno basta por sí solo, ni aún gran número de ellos reunido, para dar á conocer la verdadera vocacion, la predestinacion con que nació para la práctica y cultivo de la pintura. Su extraordinario talento, la per-

cepcion clara de su juicio, brillaron aún más quiza por la falta con que la naturaleza le habia castigado en la cuna, y de tal manera sustituia los sentidos de que carecia con aquellos de que gozaba, que era maravilla verle expresarse por gestos y ademanes, y escribir y manifestar sus conocimientos en historia y mil ramos del humano saber.



Este retrato está sacado de uno hecho al lápiz que se conserva en un libro de estampas y dibujos originales de la Real Biblioteca del Escorial.

Su corta vida fué grandemente aprovechada para el arte, digno ejemplo á sus contemporáneos y saludable para la escuela madrileña. Murió entre artistas, y su cristiano celo le indujo en sus últimos momentos á

reparar no lejanos extravíos, del modo que entonces se creia poder repararlos (1).

No dejó discípulos, pero sí modelos elocuentes de donde brotaba saludable estudio: firmaba generalmente añadiendo á su apellido la palabra Mudo, igualmente abreviada que aquel, como lo atestigua la siguiente firma del cuadro núm. 49, del Escorial, colocado en la iglesia, que figura S. Andrés y Santiago el Mayor.

1977
O DEZ DO
. I . F . M .

(1) Hé aquí el extracto que publica Cean, lleno de curiosos datos, de las diligencias practicadas en Toledo para hacer válido el testamento del Mudo:

«Muy ilustre Señor.—Nicolás de Vergara, maestro mayor de las obras de esta Santa Iglesia de Toledo, digo: que habrá cuarenta dias que Juan Fernandez Navarrete, pintor de S. M., vino á esta ciudad, y para curarse de enfermedad de opilacion estomacal, que traia, en mi posada, á donde fué curado con mucho cuidado, y habrá dos dias que falleció: y es así, que aunque el susodicho era gran pintor, y artífice, era mudo y deseando disponer de sus bienes, y hacer bien por su alma, por señas y como pudo, procuró hacer testamento; y como aquello no tuvo efecto, declaró su voluntad por este memorial, el cual escribió de su propia mano, e con él falleció. Pido á Vdes. en justicia hacer informacion, etc.

Memorial citado.—Jesús, Nuestra Señora,—Albacea Nicolás de Vergara,—Anima, pobres 200 ducados :—Hermano fraile, 200 ducados :—Pobres, Hija monja, 600 ducados :—Estrella, hermanos, 500 ducados :—Misa, Mari Fernandez, 100 ducados. — Padre, Misa, 200 ducados :—Juan Fernandez.

Declaracion de Sebastian Hernandez, escultor, vecino de Toledo; conoció á Juan Fernandez Navarrete, pintor de S. M., el cual sabe que era mudo, é le vido enfermo en la casa de Nicolás de Vergara, donde murió el Sábado pasado, que se contaron 28 de Marzo: que se halló á su entierro: que el Viernes 27 por la noche dispuso la memoria, que se sabe ser de su letra y firma, y que su voluntad fué: la primera partida está clara, la segunda, *Anima, pobres*, quiere decir que se gaste en su enterramiento, sufragio y limosnas á pobres, 200 ducados. La tercera *Hermano fraile* etc., quiere decir que se pongan 200 ducados en poder de una persona, que granjee con ellos, y sus réditos se den á su hermano fraile francisco, llamado Fr. Bautista Fernandez, por su vida: y despues á los pobres de un hospital de Logroño, que está frontero de S. Francisco. La cuarta *Hija monja*, quiso decir, que se meta monja una hija natural, niña,

Luis de Carvajal.
1534 Toledo.
1613 Madrid.

Al mismo tiempo Luis de Carvajal, hermano de Juan Bautista Monegro, y discípulo de Villoldo, pintaba en Toledo su patria desde que acaeció la muerte de su maestro. Algo más tarde, merced á las buenas relaciones de su hermano con Felipe II; consiguió en 1570, que se le mandase pintar para el monasterio del Escorial una Magdalena — que hoy es el cuadro núm. 475 del Real Museo — el cual habiendo placido á su Majestad, aseguró á Carvajal muchas obras para el monasterio. No escaso de correccion en el dibujo, pero algun tanto seco, tímido y rígido en las actitudes de las figuras, era Carvajal cuando comenzó á pintar para el rey, pero bien pronto con el ejemplo de tantos y tan hábiles compañeros, ganó mucho en colorido y en soltura, en perfeccion de gusto y en

que tiene en Segovia, en casa de Alonso de Herrera, pintor, y se den para su dote 600 ducados. La quinta *Estrella hermanos*, que se diese esta cantidad al monasterio de la Estrella con cargo de que hiciesen trasladar allí su cuerpo, le diesen sepultura, y hiciesen una memoria por su alma, en que se digan cada día una misa, y que si no lo aceptare, se diese á S. Juan de los Reyes en Toledo con el mismo cargo. La sexta, *Mari Fernandez* que se den á esta su parienta, mujer de Agustin Perez, vecina de Logroño, 100 ducados. La sétima *Padre, Misa* que en la parroquia de Nuestra Señora de la Redonda de Logroño, tiene su padre una capilla, donde está enterrado, que se den 200 ducados al cura y beneficiado de dicha Iglesia para que de ellos hagan una memoria de misas por las ánimas de sus padres y suya. La octava, *Mozo*, 40 ducados, que se le den á Adan su criado por el servicio que le ha hecho. Todo lo cual se lo comunicó el Mudo por señas, que entendia muy bien por haber tratado mucho tiempo por este medio.

El cura de la parroquia de S. Vicente de Toledo, Luis Hurtado, declaró, además de Juan Bautista de Colonia, médico que le asistió, y de Adan Mimoso, su criado, que Juan Fernandez se confesó por señas tres veces en la última media hora antes de morir, y que la que le faltaba de habla, lo cumplia tan enteramente por señas y demostraciones como si tuviera lengua. Que pidió pluma y en su presencia y de otros escribió la memoria, y lo firmó: que declaró se le depositase en S. Juan de los Reyes y se trasladase á la Estrella, y que quedaria su plata para gastos de entierro; y últimamente dijo este testigo, que preguntado Navarrete cómo se podria inclinar á la religion á la hija natural, habida de soltero y soltera, y de edad de cuatro años, respondió que la metiesen temprano en las monjas, porque segun su calidad de linaje, no la podrian casar con tan corta dote.

Con algunas alteraciones se amplió la cláusula quinta, y fué enterrado en la iglesia del monasterio de la Estrella, junto á las gradas de la capilla mayor.

suavidad y entonacion, como palpablemente lo demuestran los quince cuadros de su mano que hoy se guardan en aquel templo y cláustro, siendo indudablemente las principales de sus obras, los dos grandes triplicados que ocupan los lados de un ángulo del cláustro principal, núm. 326 y 327, en los que campean grandemente las nuevas cualidades que mereced al ejemplo de italianos y españoles logró Carvajal.

Los cuadros de su mano que guarda el Museo Nacional no son á propósito para formar por ellos recto juicio de la talla de este pintor, pues pintados todos cuando ya contaba los setenta años de su edad, carecen forzosamente de la frescura de color, brío y seguridad de dibujo y entonacion, que en vano puede realizar el incierto pulso y la nublada vista de un anciano. Estos tres cuadros enseñan que despues de terminar Carvajal sus obras para el Escorial, y despues de residir en Toledo algunos meses, mientras pintaba con Blas de Prado los cuadros del retablo de la iglesia de los Mínimos de aquella ciudad, trasladó á Madrid su residencia, pues así lo acreditan las firmas de los siguientes cuadros.

Núm. 357. *Santa Justa.*

Lienzo.—Alto 1,13.—An. 0,85.—Fig. tam. nat.

*Ludouicus Carvajal.
faciebat Anno D.
.1604.
Madríti.*

Santa Justa en hábito de monja, con un peso en la mano derecha y en la izquierda una cruz y un corazon, en el que se ven los atributos de la Pasion.

Núm. 483. S. Nicolás de Tolentino.

Lienzo.—Alto 1,13.—An. 0,85.—Fig. tam. nat.—medio cuerpo.

(Firmado.) LUDOVICUS A CARVAJAL faciebat anno D. 1604.

Matriti.

Está el Santo delante de una mesa sobre la que hay un Crucifijo y un plato con una perdiz.

Núm. 720. S. Guillermo.

Lienzo.—Alto 2,85.—An. 2,30.—Fig. tam. nat.

(Firmado.) LUDOVICUS A. CARVAJAL faciebat anno D. 1604.

Matriti.

En el centro del cuadro S. Guillermo, de pié, con un Cristo en la mano derecha, un libro y una cadena en la izquierda; á sus plantas la corona real, el cetro, una bandera morada con un escudo formado de tres flores de lis sobre fondo azul. En último término se ve la batalla que motivó la conversion del Santo. De los piés de S. Guillermo arranca un árbol genealógico de cuyas ramas parten veinte tarjetones formando orla, y en los cuales está escrita la genealogia del Santo hasta Felipe III, tomadas de las ilustraciones genealógicas de Garivay.

Estuvo este lienzo en un altar del lado de la Epistola de la iglesia del colegio de Agustinos calzados de Madrigal.

Miguel Barroso.
1538 Consuegra.
1590 Escorial.

Aumentaban las huestes de nuestros pintores en el Escorial otros dos españoles no menos dignos de particular mencion en este sitio. Era uno discípulo de Becerra, gran perspectivo y arquitecto, docto en las lenguas sábias, aficionado é inteligente en la música, y principalmente notable por la grandiosidad de estilo, la correccion de dibujo y el elevado juicio con que trataba las divinas escenas de la vida de Nuestro Redentor. Tan recomendables prendas le granjearon el cargo de pintor del rey en 1589, del cual se mostró digno pintando los grandes tripticos del cláustro principal del monasterio, números 328 y 329, que, aún cuando no brilla en ellos la magia del claro-oscuro ni el encanto del color, son de rara valía por reunir las excelentes cualidades de la es-

cuela florentina, de donde era originario el maestro. Y no menor recuerdo ha de tributarse á otro compañero de Barroso, del Mudo y de Carvajal, de desconocido origen pero de incontestable mérito. Se llamó este artista Juan Gomez, y desde el año de 1593 en que D. Felipe II le hizo merced de nombrarle su pintor, hasta que murió á los pocos años despues, representa en el Escorial el triunfo práctico de los pintores españoles sobre los italianos, que ya años antes habia inaugurado *el Mudo* Navarrete. Descontento el fundador de aquel grande monumento de algunos de los pintores que le habian mandado de Italia sus embajadores, y principalmente de Federico Zúcaro, eligió á Juan Gomez para que enmendase y retocase algunas de las obras que aquel pintor habia hecho y para que pintase otras en sustitucion de las de Luqueto, bien por dibujos originales de Tibaldi, ó bien todas de su propia idea y ejecucion. El cuadro de Santa Ursula, señalado con el núm. 44, en la iglesia del Escorial, bastaria por sí solo para crear una bien cimentada reputacion de artista y para demostrar la aplicacion y notable aprovechamiento con que Gomez debió estudiar en Florencia la práctica de la pintura, que tan dulce y concienzudamente manejaba.

Juan Gomez.

.....
1597 Escorial.

¿Cuán noble y emulada no era la lucha que en el Escorial mantenian españoles y extranjeros entre sí? ¿Y cuán grande no habria de ser el provecho que reportara el arte de la pintura con tan valiente certámen por tan aventajados maestros sostenido? ¿Cuánto no debe la pintura en España al segundo de los Felipes? Gozo experimenta la pluma cuando al consignar los hechos de un monarca, ora ensalzado y ora deprimido por historiadores parciales que obedeciendo á distintos criterios y bajo la presion de opuestas doctrinas exageran las virtudes ó aumentan los vicios, puede recta y noblemente procediendo, consignar los altos hechos que contribuyeron poderosamente á la aclimatacion y desarrollo en nuestra patria del culto de la belleza. La inmensidad de la grandeza de la obra de Felipe II, creando en España los cimientos de una escuela nacional de pintura, reconocidos fuéron á los pocos años de su muerte,

y la pluma de Vicente Carducho, participe de aquellos beneficios, lo reconoce en estas líneas que se leen en la pág. 32 de sus diálogos y que dicen: *«Esta grandiosa ocasion tan celebrada en el mundo, y el aprecio que aquella majestad hizo destas artes, indujo al conocimiento verdadero y estimacion de ellas despertando ingenios raros, que se emplearon en cuidadosos estudios cuyas obras admirablemente dieron materia para grandes alabanzas, y en estos reinos vemos desde entonces subir cada dia á mayor perfeccion.....»*

Pero aún me faltan no pocos artistas que registrar para que, aducidos todos los datos que presenta la historia de la escuela de Madrid, me sea dable abarcar el conjunto y presentar el cuadro completo que ofrecen sus orígenes y sus fundadores.

Cuatro pintores más aparecen en este primer período y cada uno con su estilo especial, cuenta con bastante número de discípulos para propagarle.

Patricio Caxes.
.... Arezo.
1612 Madrid.

Por orden cronológico debe darse la preferencia al florentino Patricio Caxes, el cual ya tenía taller en Madrid antes de 1577. Apenas llegó á Roma desde su patria para ejercer su profesion, fué pretendido para que viniese á España por nuestro embajador en la ciudad eterna D. Luis de Requesens. Accedió á los deseos del diplomático y vino á Madrid con cartas de recomendacion para el rey en 1567. Su primera obra fué las pinturas al fresco de la galería y la cuadra de Poniente del Real alcázar, *que pintaron él y Rómulo Cincinato, su compañero, con estudio y diligente trabajo*. Agraciado por S. M. con la pension de 20 ducados al mes, durante cuatro años, ocupó los ocios del pincel en traducir al castellano el libro de Vignola, *para provecho, dice en él, de los que en estos reinos no entienden la lengua italiana, y loaban y descaban esta impresion.... habiéndome mucho animado á ello la aprobacion de Juan de Herrera*, publicacion que no salió á luz hasta el año de 1593, en el que se imprimió en su casa de la calle de la Cruz, con láminas grabadas por su mano.

Satisfecho el rey de la pericia de Patricio, le mandó al Escorial y allí

pintó las grandes tablas señaladas hoy con los números 139 y 140, en uno de los ángulos del claustro principal y que representan *la presentación y la concepción de la Virgen*.

Le valió este trabajo la próroga de su salario y que se le encomendase la traza del retablo mayor de la iglesia de S. Felipe el Real.

Trasladado á Madrid abrió su estudio en la calle de la Cruz y en él comenzaron su educación artística Diego Polo y su hijo Eugenio á quienes imbuyó sus máximas é hizo herederos de su estilo. Hubiera sido grandemente provechoso para la enseñanza del arte y habría conseguido gran número de buenos discípulos, pero obligado á abandonar la corte para pintar en el palacio del Pardo, *en la galería de la Reina que cae al cierzo, la historia del casto y amigo de Dios, Josef, cuando defendió su entereza de la adúltera mujer de Putifar, su dueño, con todos los demás sucesos de la vida*, enfermó y vino á morir á Madrid el 10 de Agosto de 1612.

El burgalés Diego Polo, llamado Polo el Mayor para distinguirlo de su sobrino del mismo nombre, muy poco conocido, fué acertado colorista pero no tan concienzudo como su maestro: los dos cuadros de su mano que se guardan en la sala prioral del monasterio del Escorial, señalados con los números 398 y 402, que representan S. Jerónimo azotado por unos ángeles y la Magdalena penitente, son las únicas obras que pueden citarse de su mano, pues los retratos de antiguos reyes de España que había en la alcoba de la galería de Grandes del palacio de Madrid, han desaparecido de la vista del público (1). Su influencia en la escuela fué muy escasa ó mejor puede decirse que ninguna, ya por la corta vida que gozó, ya también por la poca importancia de sus obras para servir de modelo, si bien es cierto que la tienen y no pequeña considerado Polo como uno de los primeros pintores á quienes debe llamarse madrileños.

El principal mantenedor del estilo de Patricio, el que estaba más obli-

Diego Polo, el
Mayor.
1560 Burgos.
1600 Madrid.

Eugenio Caxes.
1597 Madrid.
1642 id.

(1) Ignoro si habrá algunos de estos lienzos en el llamado Museo histórico.

gado que ninguno otro de sus condiscípulos á sostener y acrecentar el buen nombre de su maestro, fué su hijo Engenio, cuyos lienzos por su buen color y dibujo forman las primeras brillantes páginas de la escuela madrileña. Felipe II le protegió mandándole dar mil reales para que contrajera matrimonio con la hija de Juan Manzano, maestro carpintero muerto en la obra del Escorial; y Felipe III, más tarde, en 13 de Setiembre de 1612, á la muerte de Patricio, le nombró su pintor con el sueldo de cincuenta mil maravedís á más de lo que valiesen por tasacion los cuadros que le mandara pintar. No escasearon estos encargos ni mezquinas fuéron las dádivas y cantidades que por ellos se le dieron, pero esto y mucho más merecía.

De todos los que como él nacieron en España, hijos ó hermanos de los pintores italianos que al Escorial vinieron, uno solo puede compararsele y ninguno le excede. Vicente Carducho únicamente (de quien fué grande amigo y con quien pintó en Guadalupe y en Toledo y á quien ayudó en el famoso pleito que siguieron para eximirse del pago de alcabala que á los pintores se exigía por la real hacienda) puede comparársele, pero no anteponérsele como pintor. Cual él trabajó mucho, y sus obras fuéron muy acertadas, pero aunque con bastante menos genio que Carducho es, no obstante, más correcto, menos exagerado en las actitudes y modales de sus figuras, y tocante á color cuadros pintó cuya belleza no cede á la correccion de dibujo y elevacion de estilo. Era Caxes estudioso y prolijo, muy atento al natural y modelo y hasta su última época no adquirió la franqueza y desenvoltura que tan naturales eran en Carducho, y que tan bien llegó á poseer. Todo lo debió, para alcanzar tanta perfeccion, á la enseñanza provechosa que recibió de su padre, á cuyo lado estuvo hasta los treinta y cinco años y desde cuya época es cuando comenzó Eugenio á desembarazarse algun tanto del estilo prolijo y á tomarle propio, ganando en facilidad y desenvoltura, quizá porque á los pocos años de muerto Patricio, en 1615, pintó en compañía de Carducho la capilla de la vírgen del Sagrario de Toledo.

El sentimiento nacional tan encarnado entonces en los españoles y con tanta gloria sustentado en ambos mundos, llegó á infiltrarse en el dominio de las artes. Los poetas cantaban las glorias de Lepanto, las hazañas del Sr. D. Juan de Austria, las victorias de nuestras armas vencedoras; y los pintores, obedeciendo al mismo influjo, consignaban en lienzos los hechos hazañosos de nuestros tercios y las victorias debidas al esfuerzo de nuestros soldados y á la pericia de nuestros generales. Los salones del Alcázar, y del Palacio del Buen Retiro se llenaban de cuadros de este género y á diferentes pintores debidos. Los primeros, y tambien los mejores de estos lienzos, fuéron los dos nacidos del pincel de Eugenio Caxes. Uno de aquellos ha desaparecido, el otro se conserva en el Real Museo. Aquel figuraba al Marqués de Caderieta, mandando una armada; este, señalado con el núm. 151, de grandes dimensiones y figuras del tamaño natural, representa con acertado dibujo, correccion de estilo, grandiosidad de formas, agraciadas tintas y vigor en la expresion general de las figuras, el desembarco hostil de los ingleses cerca de Cádiz en 1625 al mando del Conde de Lest, y al *Gobernador de Cádiz D. Fernando Giron, que enfermo y atormentado de la gota se hace llevar al sitio amenazado en una silla de manos, y da órdenes oportunas á sus capitanes, el principal de ellos Diego Ruiz, teniente de Maestre de campo, para rechazar á los ingleses que amenazan la ciudad.* De sus cuadros de asuntos religiosos se considera el mejor de su mano el que se guarda en la capilla del Obispo y representa á S. Francisco sostenido por los ángeles, colocado en el altar de los piés de la iglesia.

Las buenas condiciones de su estilo pasaron á sus discípulos Luis Fernandez, al licenciado Pedro de Valpuesta y Juan de Arnau, de los que con su amistad y muy amable trato se hizo amar mucho, y de quienes ya se dirá hasta donde aprovecharon las lecciones de Eugenio Caxes en todos los géneros de pintura, pues fué muy acertado en los de pintar al temple y fresco como se vió en el Real Palacio del Pardo, donde tuvo á su cargo la Sala de Audiencias que *adornó de estuques tallados y cartelas*

dorados ricamente, y en medio de la bóveda pintó aquel caso portentoso tan celebrado en la Sagrada escritura de Salomon, y en unos espacios pintó virtudes y en las lunetas paisajes, todo con gran magisterio y bizarria (1).

Los cuadros de su mano que conserva el Museo Nacional, son:

Múuv. 379. La Adoracion de los Magos.

Lienzo.—Alto, 1,235.—An. 1,03.—Figs. ents. mit. del nat.

La Virgen Santísima sentada con el niño sobre sus rodillas, y acompañada de S. José, tiene á sus piés arrodillado y cubierto con una gran capa de brocado á uno de los santos Reyes, detrás del cual los otros dos aguardan con su séquito que les llegue el momento de adorar al Redentor del mundo. Á la izquierda, delante de la Virgen, un enano sostiene un almohadon, sobre el cual hay una corona: fondo paisaje.

Este cuadro estaba en una capilla del convento de la Trinidad, y en este Museo hay tambien una copia antigua del mismo.

Múuv. 688. S. Ildefonso.

Tabla.—Alto, 0,395.—An. 051.—Fig. 0.19.

La Virgen, rodeada de ángeles y de gloria, pone la casulla á S. Ildefonso, que está arrodillado á sus piés; á la derecha un ángel con un incensario y otro de rodillas con una vela: la escena acontece en una capilla.

Más parece un boceto hecho con algun detenimiento, pero sin concluir, que un cuadro completo, á pesar de que está firmado.

La firma más interesante de este pintor, que aquí traslado, está calcada de un cuadro de la galería del Sr. Marqués de Salamanca, que representa la Asuncion y es de un hermoso colorido.

*LuferniusCaxes.
feLit.*

(1) Card.

Adquirió todo el estilo de su maestro, si bien no le igualó en soltura y naturalidad, *Antonio Lanchares*, cuyos cuadros ofrecen más verdad que belleza. *Hombre de agudísimo ingenio y de grande estimacion*, parece que *estuvo algún tiempo en Roma*, pero debió ser antes de entrar bajo la férula de Caxes, pues siguió más á su maestro que á los modelos que la eterna ciudad ofrecia entonces al artista.

Antonio Lanchares.
1586 Madrid.
1658 id.

El realismo de Lanchares dista mucho del de Velazquez; es nimio, minucioso, algo exagerado, y en el cuadro de su mano que he de citar, las telas y brocados que visten las figuras están hechas con tal detalle y conciencia, que asombra la perseverancia y crece más aún la admiración del que los contempla, en vista de que no destruye, tanta prolijidad, el efecto del conjunto. Se ve en este lienzo hasta dónde rayaba la escrupulosidad de Lanchares, su deseo de hacer justo y exacto el modelo que copiaba, y el empeño de alcanzar buen efecto por la exactitud de los detalles. La llama del cirio con que una anciana alumbra de rodillas la escena que presencia, es de alto relieve y está pintada encima con suma fuerza y viveza de color, lo que ofrece un efecto grande, aunque no el que debiera ser, porque el grueso relieve de la llama produce naturalmente una sombra inmediata á la luz. El cuadro es no obstante de agradable aspecto.

En ninguna galería particular ni en Museo alguno público se registran obras de Lanchares; en el Nacional una sola se conserva, aunque debiera haber otras (si como se cree se recogieron por el Estado todos los cuadros de la cartuja del Paular) puesto que en la sala de Capítulo de aquel monasterio, el mismo Cean vió una Asuncion y una venida del Espíritu Santo, de grande mérito ambos, firmados *Antonius Lanchares hispanus in Cartuxia Paularis fecit anno 1620*. El único que de Lanchares se conoce es el siguiente:

Múuv. 555. La Virgen y S. Ildefonso.

Lienzo.—Alto 2,28.—An. 1,87.—Fig. tam. nat.
5

La Virgen, ceñida á sus sienes una corona imperial y sentada en un trono, ofrece la casulla á S. Ildefonso, que la recibe de rodillas; alrededor de la Virgen grupos de ángeles tañendo instrumentos y cantando. Detrás del Santo dos acólitos con ambleos en las manos, asombrados de la aparicion, y una anciana de rodillas adorando á la Virgen, tiene un cirio en la mano izquierda. Delante de la Virgen, en la parte inferior del cuadro, dos ángeles sosteniendo uno la mitra y el otro el báculo del santo arzobispo toledano. En la parte inferior del cuadro hay este letrero:

Dono Dni. D. Ferdinando Cardinalis infantis Arzhyepiscopis Toletani.

Está firmado de este modo:

*Ant^o Lanchares,
Pictor. Español. f.^{to}
M^{to} A. J. V622,*

Como en el Museo no hay dato alguno, dolorosamente, que explique ó haga constar la procedencia de los cuadros que contiene originarios de los conventos, ni se cita este lienzo por autor alguno de los que de las artes españolas en todos tiempos han tratado, no es muy fácil adivinar para dónde destinaria este cuadro de Lanchares el Sr. Cardenal Arzobispo, infante D. Fernando. Es cosa rara, á la verdad, que no existiendo hoy, ó al me-

nos siendo desconocidas las obras registradas de este artista,—tales como una que hizo para el claustro de la Merced calzada de esta corte, que representaba una de las estaciones y otra una gloria de ángeles para la casa profesa de la Compañía, y los dos cuadros, el uno de la Ascension del Señor y el otro de la Venida del Espíritu Santo, de la Cartuja del Paular,—se halle en el Museo Nacional un cuadro de Lanchares, firmado, de gran importancia y de conocido objeto.

Quizá suceda hoy con las obras de este artista lo mismo que dice Palomino que sucedió en su tiempo, y es que se equivoquen con las de su maestro.

Se emancipa, más que su compañero Lanchares, de la doctrina del comun maestro, el vallesoletano Bartolomé Gonzalez, que trasladó á Madrid su residencia cuando en 1606 adquirió esta villa realmente el título de corte de las Españas. En sus cuadros de composicion es Gonzalez sencillo, cándido, y aunque no deja de ofrecer un dibujo castigado y alegría en el colorido, no logra entusiasmar al espectador. Si Bartolomé hubiese nacido veinte años más tarde, y hubiera estudiado la verdad, el buen gusto, la espontaneidad y sobriedad de D. Diego Velazquez, habría en este género hecho muchísimos adelantamientos. Los retratos que en el Real Museo se conservan de su mano, demuestran grandes disposiciones y mucho estudio de la soltura y facilidad de los flamencos; y es lástima grande que no se hayan salvado los muchos que habia en el palacio del Pardo, en la pieza donde se vestía S. M.

Bartolomé Gonzalez
1564 Valladolid.
1627 Madrid.

Sus cuadros religiosos son hoy escasísimos, y los retratos que hizo de la familia real y principales personajes de la corte, pasan con notoria equivocacion por originales de Pantoja muchos, y de Sanchez Coello algunos.

Uno por lo menos de su mano guarda el Museo Nacional, que es el siguiente:

Núm. 210. Retrato de Felipe III.

Lienzo.—Alto, 1,945.—An. 1.10.—Fig. tam. nat.

El rey, vestido de riquísima armadura, está de pié junto á una mesa, sobre la cual se halla colocado el casco.

Los mejores que de mano de Bartolomé Gonzalez conozco, son, á mi juicio, tres retratos que posee el Sr. D. Valentin Carderera, á cuya buena amistad debo poder publicar la siguiente firma,

*Bar^{me} gonçalez Pintor
del Rey f 1621*

que lleva cada uno de ellos. Representan á D. Felipe III, á la reina Doña Margarita, su mujer, y á Doña Ana de Austria, mujer de Luis XIV, ricamente vestida á la francesa, retrato importantísimo, tanto bajo el punto de vista del arte como históricamente considerado, pues la figura á los veinte años de edad, seis despues de casada. Por él pudiera inferirse, ó que Bartolomé estuvo en Paris, ó que copió traje y rostro de algun retrato que á Madrid trajesen, aunque por las condiciones especiales del cuadro me inclino más á la primera que á la segunda hipótesis.

Tras de Alonso Sanchez Coello se sucede una larga série de pintores exclusivamente retratistas, no interrumpida hasta la desaparicion de la escuela, merced al grande auge que cada dia alcanzaba en la córte la costumbre de retratarse los príncipes y los más poderosos señores. La generalidad de esta aficion hizo que descendiese el deseo á más modestas clases de la sociedad, que tampoco querian carecer de tal artículo de lujo. Además, el retrato tratado en pequeñas dimensiones, responde á no pocas necesidades y representa muchas veces un papel del mayor interés en la vida y costumbre de todas las épocas. No sólo satisface la curiosidad ó halaga la vanidad, sino que es con frecuencia objeto sagrado del amor de la sangre y de las afecciones más puras del corazon. Estos sentimientos y aquellos caprichos no reconocen clases ni posiciones, en todos existen y todas tienen necesidades de satisfacerlos. A ambas urgencias

vino á proveer el arte, haciendo el retrato pequeño ó medallon, tan abundante en los siglos xvi y xvii en nuestra patria.

A este género de pintura debió su fama y su riqueza un discípulo de Alonso, llamado Felipe de Liaño, *singular retratador en pequeño, muy estimado y venerado, porque á más de parecidos los hizo con tanto magisterio que causó maravilla, y más parecían algunos por lo francos de mano de un gran pintor que de un retratador*. Modificó Liaño notablemente la manera algun tanto seca de su maestro, y debió el adelantamiento y soltura que adquirió su pincel, al continuo estudio que hacia copiando en pequeño los cuadros de Ticiano, tarea en la que fué tan feliz que se conquistó el nombre de *El pequeño Ticiano*.

Felipe de Liaño.
156... Madrid.
1625 id.

Punto poco menos que imposible será encontrar hoy algun retrato de Liaño en los Museos públicos, aun cuando en colecciones particulares hemos visto algunos equivocadamente atribuidos á su maestro. Un trasunto, hecho con poca fortuna, del retrato que hizo del Marqués de Santa Cruz, D. Alvaro de Bazan, es la obra de Liaño más conocida y abundantemente repartida por todas partes. Pero este retrato, grabado con suma dureza y reproducido últimamente en la coleccion de retratos de la cal-cografía de la Imprenta Nacional, no es ciertamente autoridad alguna para suponer por él que Liaño fuese digno de las grandes alabanzas que le tributaban sus contemporáneos todos, ni permite creer que por su mérito *en este solo ejercicio ganara muchos ducados, y pudiera sustentarse muy honoríficamente* (1).

El verdadero sucesor de la escuela de Alonso Sanchez, su más aventajado discípulo, y el primer artista madrileño que en los postreros años del siglo xvi presenta un carácter marcado de individualidad en sus obras, y cuyos estudios y adelantamientos en el arte no obedecen á más causa ni se fundan en otros cimientos que en el estado y desarrollo que la pintura alcanzaba entonces en Madrid, es Juan Pantoja de la Cruz. En

Juan Pantoja de la
Cruz.
1551 Madrid.
1610 id.

(1) J. Mart.

el taller de Sanchez Coello aprende la severidad, seria compostura, la sobriedad de accidentes, la austeridad de la expresion y la escrupulosa manifestacion que descuella en todos sus retratos. El candor, la sencillez y el misticismo que perfuma las composiciones de sus cuadros religiosos, los adquirió de los pintores italianos del Escorial, y el color caliente, quizá demasiado tostado, de todos sus lienzos de composicion, le pertenece á él exclusivamente, y lo debió á no dudarlo, á las condiciones de la localidad en que pintaba y á sus propias cualidades para sentir y ver el color.

En Pantoja se presenta ya la escuela de Madrid modificando el carácter italiano que la imprimen los artistas que la fundaron con su agrupacion en la corte. Pantoja no es ni flamenco ni italiano, y muchas veces ni siquiera parece un pintor del renacimiento. Cuadros tiene donde representa las glorias á la manera tradicional y gerárquica de la edad media, con todo el inocente candor de un pintor primitivo, y con la correccion de dibujo de un discípulo de Rafael; y, sin embargo, no obedece en sus composiciones y en la proporcion de sus figuras, fuera de los retratos, ó sea cuando inventaba por su cuenta, á ninguna de las máximas ni de las reglas seguidas por las escuelas que ya entonces habian alcanzado todo su apojeio. Pantoja pinta lo que ve, ó cuando menos feliz está, lo que recuerda haber visto. Es inocente siempre; jamás comprende el arte más que bajo dos puntos de vista: ó bajo el religioso, considerado exclusivamente como tal, ó bajo el punto de vista de mera copia de lo que se presenta delante de sus ojos, tal y cómo sea, sin presentir que hay una belleza artística que debe dominar siempre sobre el natural. Esta sinceridad de carácter y esta falta de comprension de los fines del arte, hacen cometer á Pantoja gran número de puerilidades, que no obstante merecen perdon por hallarse revestidas de un color muy agradable y de un sentimiento noble y respetuoso.

Pantoja, al calor del valimiento de su maestro y merced á las buenas condiciones de su carácter, logró conquistar desde muy temprano el afecto de Felipe II, comenzando á compartir con Alonso el cargo de pintor

del rey y retratando como él multiplicadas veces á la real familia. Pocos pintores registrará la historia tan asíduos en el trabajo, tan laboriosos y concienzudos como Pantoja. Llenos están los Museos públicos, las galerías particulares, el Escorial y algunas iglesias de dentro y fuera de la corte, de cuadros religiosos y retratos pintados por su mano. Debió de ser Pantoja hombre de carácter sumiso y complaciente, y algun tanto retraído. No de otro modo se comprende que su maestro le tuviera cerca de sí, en su mismo taller, y que llegara á sentir por él tanta estimacion. Y así como honró la buena fama de la escuela de su maestro, siguiéndole en la correccion del dibujo y aventajándole en el color, debió siempre, tambien, ser respetuoso discípulo y constante admirador de Alonso Sanchez. Es prueba de tales conjeturas que en los mismos tiempos de la mayor privanza de Coello, pintaba Pantoja en Madrid para Felipe II y para algunos templos, ya con bastante fama. Pero cuando Pantoja alcanzó su mayor preponderancia, fué despues de la muerte de su maestro, desde cuyo momento llegó á ocupar en el ánimo de Felipe II, sino el mismo lugar que Alonso Sanchez (cosa imposible en la edad y frialdad de corazon de aquel soberano que tan pocas veces llegó á querer de veras) uno muy parecido, ó al menos lo mismo, bajo el punto de vista oficial.

En la historia de la escuela madrileña Pantoja desempeña la mision de continuar la série de los retratistas y es el puente que sirve para unir, ayudado de Bartolomé Gonzalez, la manera con que aparece en su primer período este género en la escuela, con la grandiosa y sin rival originalidad y belleza que luego más tarde alcanza en los retratos de Velazquez.

Algo hay de original, de propio en el estilo de Pantoja. Se emancipa algun tanto de la nimiedad y dureza de sus antecesores; ve más claro y copia con más esclavitud el natural, pero no alcanza á comprenderle más que por detalles, ocultándose á su vista la armonía y el efecto general del conjunto. Este estudio, esta observancia del natural le proporcionó mejor color del que hasta entonces se habia conocido, é hizo avanzar á la escuela un paso más en los primeros dias de su infancia.

Como no escasean los cuadros de Pantoja, bastará registrar los que de su mano y estilo se ven en el Museo Nacional, y son estos:

Núm. 249. *S. Agustín.*

Lienzo.—Alto 2,64.—An. 1,35.—Fig. tam. colosal.

(Firmado.) JOANNES PANTOJA DE LA + faciebat, 1601.

Procede del palacio de Doña Maria de Aragon, hoy Senado.

Núm 253. *S. Nicolás de Tolentino.*

Lienzo.—Alto 2,63.—An. 1,345.—Fig. tam. colosal.

(Firmado) JOANNES PANTOJA DE LA + faciebat, 1601.

S. Nicolás de Tolentino, de pié, con un Cristo en la mano derecha, y en la mano izquierda un plato sobre el cual está de pié una perdiz. Fondo paisaje.

Compañero del anterior y de igual procedencia.

ESCUELA MADRILEÑA.

Núm 170. *Santa Leocadia.*

Lienzo.—Alto 2,23.—An. 1,42.—Fig. mitad del natural.

Firmado así:

*Jo Pantoja de la +
Faciebat. 1603,*

A la derecha del cuadro Santa Leocadia saliendo del sepulcro con una palma en la mano izquierda; delante de ella y arrodillado S. Ildefonso, de pontifical, teniendo en la mano izquierda el cendal de la Santa y con la derecha recogiendo un cuchillo para cortar un trozo de la reliquia, que le presenta el rey: detrás el séquito del obispo. Por dos ventanas del fondo se ve una calle.

Este cuadro estaba tambien en el colegio de Agustinos calzados de Madrigal:

Núm. 162. La Virgen y S. Ildefonso.

Lienzo.—Alto 2,25.—An. 1,41.—Fig. 1,40.

(Firmado.) JOANNES PANTOJA DE LA †, faciebat 1603.

A la derecha se ve á S. Ildefonso arrodillado, con las manos juntas en actitud de adoracion; delante la Virgen sentada en un trono de nubes, está en ademán de colocar una casulla al Santo; alrededor ángeles y santas. En la parte superior del cuadro se ven dos ángeles.

De la misma procedencia que el anterior.

Núm. 148. La Anunciacion.

Lienzo.—Alto 2,265.—An. 1,425.—Fig. tam. natural.

(Firmado.) JOANNES PANTOJA DE LA † faciebat, 1603.

La Santísima Virgen, en un aposento arrodillada en un reclinatorio y rezando; enfrente el ángel de rodillas. En la parte superior el Padre Eterno rodeado de ángeles y de gloria.

Fué de la iglesia de la Misericordia.

Núm. 156. El nacimiento del hijo de Dios.

Lienzo.—Alto 2,27.—An. 1,455.—Fig. algo mayor que el natural y de cuerpo entero.

(Firmado.) JUAN PANTOJA DE LA †, faciebat 1605.

En el establo reposa el Santo Niño y le rodean su Santísima Madre, S. José y algunos pastores de los cuales uno toca una gaita. En la parte superior del cuadro varios ángeles adorando al recién nacido

Estuvo este cuadro en la Real Capilla de la Casa del Tesoro.

Núm. 463. Retrato de una niña desconocida.

Lienzo.—Alto 1,205.—An. 0,645.—Fig. tam. natural.

Escuela de Pantoja.

Una niña, como de cuatro años, de cuerpo entero, con un jilguero en la mano, derecha, recostada sobre el espaldar de una silla.

Num. 1054. Retrato de Felipe III.

Lienzo. —Alto 2,35.—An. 1,46.—Fig. tam. natural.

Escuela de Pantoja.

Retrato de Felipe III con armadura y el Toison de Oro, la mano izquierda apoyada sobre el pomo de la espada, y la derecha sobre una vengala.

Si Zúcaro y Jibaldi abandonaron el suelo español en el momento mismo en que terminaban en el Escorial las obras que á sus pinceles se encomendaron, otros pintores italianos hubo que, en justa compensacion de aquel desvio, bien fuera atraídos por el carácter español y sus costumbres, ó bien por agradecimiento á la generosa acogida que aquí hallaron, trocaron por la nuestra su primitiva patria, y recibiendo en sus talleres la juventud que entonces preferia el cultivo del arte al estruendo de las armas y la tranquilidad de los cláustros, contribuyeron á crear con soberanos esfuerzos una escuela de pintura en la corte de las Españas.

Bartolomé Carducho
1360 Florencia.
1610 El Pardo.

Dicho queda que uno de estos que en Madrid se avecindaron, fué Patricio Caxes, cuyo esfuerzo fué grande, si bien no tan fecundo en benéficos resultados como el de Bartolomé Carducho y su hermano Vicente.

Discípulo el primero de Federico Zúcaro, *se ocupó en su mocedad hasta la edad de veinte y cinco años en todas tres artes, en la arquitectura debajo de la disciplina de Bartolomé Amanato (escultor y arquitecto), en las fábricas del gran duque de Florencia, y en muchas cosas de escultura que se ofrecían, así para el servicio del príncipe, como para particulares, y especialmente en cosas de estuque (que en Florencia se usaron mucho) no dejando la pintura como más principal en la voluntad, la cual obró en Roma con su maestro en servicio de los Pontífices (1) Gregorio XIII y Sixto V.*

Vino desde Roma á España con Zúcaro (2) pretendido por nuestro embajador el Conde de Olivares para que pintase en el Escorial, habién-

(1) V. Carducho.

(2) Palomino.

dosele de recompensar su trabajo *con doscientos ducados de renta además de sus gajes*, en justo galardón de no haber aceptado las ofertas con que se le instaba para que se trasladara á Francia al servicio del rey (1).

Y verdaderamente Bartolomé fué una adquisicion para la obra y fábrica del Escorial. Los techos de la biblioteca de aquel monasterio demuestran gran corrección de dibujo, suma elevación de estilo, completo dominio del procedimiento y ofrecen un conjunto tan severo y grandioso como el de las principales escuelas italianas en esta clase de pintura al fresco. En la pintura al óleo, si no tan grandioso, es Carducho siempre un pintor muy correcto en el dibujo, y aunque no resulta espontáneo, tiene sí la notable cualidad, hasta rara en España, de no presentar en sus cuadros nada que pueda colegirse que haya sido hecho de memoria. Hombre de suma conciencia para el arte, infatigable en el trabajo, de carácter humilde y retraído, cortés y nada envidioso ni maldeciente (2), educado desde muy temprano en el foco de mayor vida artística de Italia, y aleccionado en las mejores máximas y prácticas del arte, era muy á propósito para la enseñanza de la pintura.

(*Se continuará.*)

(1) Pacheco.

(2) Á este propósito dice Jusepe Martinez:

«Testigo será el ejemplar siguiente: Es costumbre en Madrid en la festividad del Corpus Christi adornar las calles por donde pasa el Santísimo Sacramento con hermosos aparatos de altares, tapicerías y pinturas: en esta ocasión sacó un pintor moderno un cuadro para mostrar su ingenio; no faltaron muchos de la profesión á ver esta obra nueva, más para censurarla que para alabarla, costumbre ordinaria de los que poco saben: en esta ocasión llegó nuestro Bartolomé Carducho: los que le conocían le agasajaron como á tan grande maestro, preguntándole ¿que le parecia de aquella nueva obra? respondió que le parecia muy bien. Salíó uno de aquellos secretarios de la malicia y murmuración diciendo: ¿Como puede decir V. una cosa como esa si tiene tal y tal falta? Al cual este noble barón respondió: señor mío, yo no he atendido á lo que vos decis, porque me ha divertido la bondad de estas cabezas y manos con tanta propiedad hechas, que no me ha dado lugar á hacer censura de lo demás.»

ANTIGÜEDADES DE ESPAÑA.

TOROS DE GUISANDO.

En el obispado de Ávila y entre las villas de Cadahalso y de Cebreros, se alza recostado en una frondosa ladera, á la falda de la sierra de Guadarrama, el ex-monasterio de San Jerónimo de Guisando, tercero de su orden, erigido en 1375 por Fray Pedro Fernandez Pecha, con autoridad apostólica y reedificado en la segunda mitad del siglo xvi. No léjos de él, y á diez pasos del camino de Ávila, del que los separa una pared de piedra seca, se ven los famosos *Toros* destrozados ya y casi hundidos en una viña que ha desaparecido y perteneció al propio monasterio; campo célebre en nuestra historia por ser en él donde Enrique IV y sus grandes aclamaron y reconocieron como legítima heredera del trono castellano á la augusta Isabel, el lunes 19 de Setiembre de 1468, aposentándose la princesa en la venta de Tablada, que ya no existe, y que estaba situada muy cerca y á la izquierda de los toros.

Fuéron estos en un principio cinco, de los cuales se conservan hoy tres de pié, pero tan desfigurados que apenas se puede distinguir si fuéron toros, elefantes ú otros cuadrúpedos; son de piedra berroqueña y de una sola pieza con la losa ó plinto que los sostiene, sirviéndoles de peana, y que sólo conservan dos á la vista; están cuatro puestos en línea mirando á Poniente, y detrás del ter-

cero parecen distinguirse los restos del quinto, que ya destrozado en el siglo xv y confundido con las muchas piedras de la misma clase en que abunda aquel sitio, ha dado origen á que despues muchos escritores, y entre ellos Cean Bermudez, no hayan hecho mencion más que de cuatro mónstruos. El primero de estos está de pié y le falta la espalda; á 1^m 67 de él se ve el segundo, caido en tierra, rotos los piés y mostrando sólo medio cuerpo; y á 3^m 62 de este y separados entre sí la misma distancia, se hallan el tercero y cuarto de pié, ninguno de ellos tiene cuernos y sólo el primero tiene cola; sus dimensiones son unos 2^m 7 de longitud, 1^m 6 de altura sobre el zócalo y 0^m 8 de anchura en el lomo; casi es imposible averigurar su forma primitiva, desfigurados ya por las injurias del tiempo y de su remota antigüedad.

El exámen detenido de estas masas de piedra tan mal esculpida, aumenta nuestra confusion, pues si bien la pezuña parece que ha estado hendida por su parte media, en ninguna cabeza se halla rastro ni señal de las astas; la forma general de la cabeza y cola del primero nos inclina á creer que en lo antiguo fuéron toros, nombre con que les designa siempre Cervantes y la historia, y con el cual nos conformamos en vista de que no tenemos ningun dato cierto que demuestre lo contrario.

Si hay duda sobre la figura que estas moles de piedra debieron afectar en lo antiguo, no la hay menos sobre el objeto con que fuéron construidas: Diego Rodriguez de Amelta en su *Compilacion de las batallas campales*, obra terminada en 1481, dice así al describir la batalla 22 de su segunda parte: «Que despues que Scipion el jóven volvió á Roma, y despues de su muerte, los españoles se rebelaron contra los romanos, que por esta razon enviaron á España un capitan llamado Guisando, que habiendo peleado contra los españoles en tierra de Toledo, y cerca del lugar llamado Cadhalso, y habiéndoles vencido, hizo, para memoria de esta victoria, cuatro estátuas de piedra, á quien en su tiempo daban el nombre de Guisando.» No hay necesidad de detenerse á refutar semejante opinion, pues con advertir que el nombre de Guisando es de inflexion goda, mal podia ser el de un capitan romano.

El bachiller Juan Alonso Franco, célebre anticuario del siglo xvi, ocupándose de este mismo asunto, dice entre otras cosas lo siguiente: «Como uno, por su letrado, se conoce que se dedicó á la victoria de César sobre los hijos de Pompeyo, y el sitio donde fué esta es Andalucía: como el mismo diga que allí donde está es el campo Bastetano; y como exprese que es dedicacion de los

»Bastetanos otro, y se sepa que este campo y este pueblo fuéron en Andalucía,
 »por eso muchos han imaginado que estos toros se hicieron y estuvieron pri-
 »meramente en dicha provincia, y que despues un rey moro, para mostrar su po-
 »der, con máquinas y gran copia de gente los metió España dentro, y los co-
 »locó donde se hallan, siendo entre otros de este parecer Rasis, en la historia
 »que hizo de Andalucía, y D. Lorenzo de Padilla, curioso arcediano de Ronda.
 »Mas Ambrosio de Morales, segun se advierte en una nota de su puño, puesta
 »aquí en este libro, dice que los *Toros son tan valientes piedras, que es cosa de*
»burla pensar que se movieron tantas leguas como hay desde allí á Andalucía, y más
»sin motivo alguno; y Antonio de Nebrija afirma que *como hubo pueblos Basteta-*
»nos en la Bética, los hubo igualmente en la España Citerior, y que de ellos debian
»hablar estos toros. Además, aunque la principal victoria de César fuese en An-
 »dalucía, en Munda, tambien por Orosio, libro 6.º, capítulo xiv, sabemos que la
 »guerra y el ejército Pompeyano, no se acabaron hasta que Cesonio, legado de
 »César, venció no léjos de Lusitania; y de esto debe hablar el último toro, lo
 »cual no sucedió en Andalucía, sino en la Citerior, no léjos de Lusitania, como
 »es dónde se hallan los toros. Los letreros de estos dicen:

»1.º *Caecillo-Metello-consuli-II. victori.*

»2.º *Exercitus victor-hostibus fuis.*

»3.º *Longinus-Prisco-Caesonio-f. c.*

»4.º *Lucio Portio-ob provinciam-optime administratam-Bastetani po-puli-f. c.*

»5.º *Bellum Caesaris et patriæ mag-na ex parte con-fectum est-s et Gv. magni-*
»Pompey filis-hic in Baste-tanorum agro profligatis.»

Pero de estas inscripciones, falsa base de las hipótesis anteriores, sólo se conserva una abierta á cincel en el costado derecho del cuarto toro, tan profunda, que á haber existido, las demás se conservarían en nuestros dias. De ella es copia inexacta la tercera que da en su libro el Br. Franco y que en el original dice así:

LONG. INVS.

PRISCO. CAIA.

ETI :: PATRI. F. C.

De las demás sólo se sabe que en la celda prioral del monasterio existían en el siglo xvi unas tablas enceradas que decían ser copia de las inscripciones de

los toros, pero nadie vió los originales ni hay conformidad del sitio donde estaban grabadas, diciendo unos que lo estaban en el costado derecho, otros en ambos lados, no faltando también quien opine que se veían en el espesor del plinto. La verdad es que semejantes inscripciones no han existido nunca, fundándonos para asegurar esto, no sólo en lo que llevamos expuesto, sino en la opinión del sabio D. Antonio Agustín, arzobispo de Tarragona, que tenía por apócrifas las cuatro inscripciones, calificándolas de fingidas y supuestas por Ciriaco Anconitano; también el crítico P. Sigüenza, voto de mayor excepción en el caso presente, se adelanta á decir: « Que las inscripciones de los toros le parecen no muy auténticas, como otras muchas de que está lleno el mundo, y «en España no hay pocas.»

No nos es fácil averiguar el destino que tuvieron estos monumentos en su origen, aún después de haber desechado por faltas de fundamento las opiniones anteriores, y vacilamos entre creerlos contruidos en memoria de alguna *hecatombe* ó sacrificio, ó mejor como piedras de término regional, sobre una de las cuales dedicó Longino á su padre Prisco Calectio la memoria que aún se conserva. En esta última hipótesis su construcción debe ser posterior en algo al año 27 antes de J. C., en que se reformó la división del territorio español bajo el consulado de Augusto. Siendo entonces una misma la división civil y la religiosa que ha llegado hasta nuestros días, tenemos un dato bastante seguro para robustecer nuestra opinión en la coincidencia en estos sitios de los confines de la diócesis de Toledo, Ávila y Segovia, y por el mismo hecho confinaban aquí la Bética, Lusitania y Tarraconense, siendo también este sitio límite de los Arevacos y Bacceos, Carpentanos y Vettones; y de ello hay una prueba en una piedra que estaba á menos de seis leguas al Norte de los toros y en el puerto de la Palomera, en la cual había según Masdeu la inscripción que entre las suyas lleva el número 813, y dice:

Hic est Tarraco et non Lusitania

Hic est Lusitania et non Tarraco.

En Coca, Villatoro, Ciudad-Rodrigo, Ledesma, Salamanca y en varios otros puntos de la Península existen más de trescientos monumentos de esta especie, representando elefantes, toros y jabalíes. En Segovia se ve un toro y dos jabalíes de piedra casi informes y muy gastados por su gran antigüedad. En Ávila

hay once entre osos, toros y jabalíes, destrozados, por haberlos gastado el tiempo y por la incuria en conservarlos; en uno de los más pequeños, se lee la siguiente memoria:

BVRR.

MAOLONIS.

F.

Y por último, en Durango existe otro monumento llamado en el país *Miquel-dico*, sin inscripcion ni letra alguna, pero sí con un disco entre los piés.

Todas estas obras son romanas y no cartaginesas, como algunos creen, pues en ninguna de ellas se descubren caracteres púnicos, y sí por el contrario en muchas se ven inscripciones romanas.

E. DE MARIÁTEGUI.



INSCRIPCIONES CRISTIANAS

Y ANTIGUOS MONUMENTOS

DEL ARTE CRISTIANO ESPAÑOL.

AL SR. D. MANUEL CAÑETE, DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.

ARTÍCULO PRIMERO.

Es frase de moda, mi querido Manuel, decir que todo está por hacer en España; lo cual no siendo exacto en absoluto, se disculpa no obstante por la falta que deploramos de buenos y oportunos elementos para el estudio. El de nuestra historia parece impenetrable selva donde se pierde el más animoso, ya porque la Epigrafía, la Diplomática, la Geografía antigua y la Arqueología españolas, tal como se hallan, no presentan al investigador aún bien deslindadas la verdad y la mentira, ya por no mostrarle discreta y sagazmente clasificados sus respectivos monumentos en colecciones manuales y metódicas. Por fortuna se acerca el día en que llegaremos á poseer tan eficaces auxilios, merced á nobles esfuerzos propios y extraños, y muy particularmente á la actividad de extranjeros generosos: los cuales, estudiando nuestras Bibliotecas, desempolvando los archivos de nuestras Academias, en que yacen ignorados trabajos preciosísimos, y reconociendo con escrupulosidad los restos antiguos que conservan nuestras ciudades, aldeas y despoblados, llevan á conocimiento y dominio del mundo sábio inestimables tesoros de la ciencia, con las mejores condiciones para sacar de ellos el fruto apetecible. No es mi objeto amontonar ejemplos en comprobacion de lo que digo, sino venir cuanto antes al fin que ahora me propongo.

Carecíamos de una metódica y completa coleccion de nuestras inscripciones romanas gentílicas, por no satisfacer los centones que poseíamos. Mi amigo el esclarecido profesor alemán D. Emilio Hübner cumple este vivo deseo de los doctos, en el *Corpus inscriptionum Hispanicarum* que las prensas de Berlin dan á luz con envidiable gloria.

Carecíamos de un libro que nos ofreciese en pocas y excelentes páginas llave de oro para entrar en los Museos de antigüedades, públicos y privados, existentes en Madrid y en otros puntos de la Península, y el mismo Sr. Hübner acaba de llenar este vacío.

Carecíamos de una obra donde con magistral buril apareciesen representados y reunidos los monumentos arquitectónicos de España: el Gobierno de S. M. la Reina va lentamente pero en toda su magnitud llevando adelante empresa tan colosal, con el propósito de que el libro se recomiende en su día por el método y clasificacion, que es imposible ahora.

La Real Academia de la Historia y el Congreso de diputados publican las Córtes de Castilla; la Academia trata de coleccionar los antiguos cronicones; y quiza alguna vez se decida á vulgarizar una ordenada, rica y utilísima coleccion diplomática, con cuyo objeto sin duda, va publicando índices de los pergaminos que reune de nuestros extinguidos Monasterios.

Los Sres. Gayangos, Lafuente Alcántara y Fernandez Gonzalez se ocupan en traducir las crónicas arábicas, y dan testimonio de acierto los trabajos ya publicados.

Tu sabes, Manuel, quién hace muchos años que estudia nuestra antigua Geografía.

Pero hasta ahora no tengo noticia de que ninguno trate de seguir, por otro y no menos honroso camino, las nunca bastantemente alabadas tareas de Hübner, coleccionando las INSCRIPCIONES CRISTIANAS Y ANTIGUOS MONUMENTOS DEL ARTE CRISTIANO ESPAÑOL, sin perder de vista el ejemplo y la guía que el clarísimo Juan Bautista de Rossi nos acaba de ofrecer en Italia

con su obra admirable de *Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores*. Quien á tanto aspire tendrá forzosamente que combinar los métodos gemelos del infatigable erudito aleman y del sábio romano: varones ambos sóbrios y claros en la ilustracion, imparciales en los juicios, severos en la crítica, cuidadosos de historiar cada objeto y sus vicisitudes, diligentes en reunir y comparar infinitos y oportunos datos, y sobre todo en enriquecer sus colecciones con multitud de índices que facilitan su manejo y estudio, satisfacen prontamente al deseoso y abren al alma nuevos y extendidos horizontes.

Mientras aparece el investigador afortunado que ponga cima y término á tan difícil proyecto, he querido yo bosquejar y hacer la traza con el fin de llamar la atencion sobre la materia. Decia Cervantes que comenzar las cosas era tenerlas medio concluidas. Y como el elegante y esmeradísimo editor Sr. Nicolás Scheuring me estreche á publicar este trabajo isagógico en las prensas de Perrin (en Leon, de Francia), paréceme justo echar á volar antes la noticia con algunas indicaciones y muestras de mi propósito, para reclamar el auxilio de los estudiosos y amantes de nuestra historia.

En el *Prefacio* expongo las fuentes críticas y el caudal de datos y noticias que poseemos en impresos y manuscritos.

En el *Discurso preliminar* abarco de una ojeada toda la materia, y justifico la necesidad de formar por ahora un solo cuerpo con los objetos del arte cristiano y sus inscripciones, en fuerza de lo mucho que mutuamente se ayudan para su clasificacion por épocas unos y otros elementos. No hallo otra manera de conseguirlo, faltando en nuestros epígrafes los seguros jalones de las fechas consulares, y no habiendo nacido la costumbre de datar por eras hasta el último tercio del siglo v. Pero el resultado apetecido se obtiene con atender al estilo de las inscripciones, á la forma de la letra, al gusto de los sarcófagos, y comparando todo aquello en que los diversos períodos de la civilization y cultura han puesto la marca de su propia y peculiar fisonomía.

He dividido en cuatro grupos estos monumentos, á saber:

Los erigidos desde el primero al cuarto siglo, ó sea en la edad anterior á Constantino:

Los del siglo Constantiniano.

Los de la dominacion visigoda.

Y los del tiempo de la reconquista; separando los de muzárabes, y los de cristianos independientes.

Al *Catálogo* de todos ellos precede su índice general; y van al fin del libro tablas de fechas y de noticias históricas, y un copioso vocabulario.

Pero ya estoy viendo, Manuel, que me preguntas si existen en España monumentos del arte cristiano anteriores á la iglesia gótica, y me has de permitir que te diga lo que en el particular se me alcanza.

Cuando vemos en las Catacumbas los vasos teñidos con sangre, testificando ser coetáneos á los mártires aquellas inscripciones y sepulturas; cuando que pertenecen gran número de ellas á los tiempos de Adriano y Antonino Pio, se justifica por el testimonio de Tertuliano, de Prudencio, S. Gerónimo y S. Astero; cuando el estudio y la crítica lo evidencian obrando sobre infinitos objetos reunidos de aquellas cavernas, y comparándolos con paganos, que de cada siglo se han salvado en frisos, pinturas, muebles y medallas; cuando, pues, desde la edad augustea contemplamos tan maravilloso desenvolvimiento del arte cristiano en la propia Roma, debajo de los jardines de los mismos Césares y de sus crueles ministros, fuerza es suponer igual actividad en los extremos occidentales del orbe, donde hirió presurosísimo el rayo del Evangelio al relampaguear en el Oriente.

Nada menos que dos siglos de feroz lucha, perdiendo hoy lo que se ganó ayer y desesperando á veces de ver asegurada la conquista, habia costado á los romanos someter y colonizar las Españas (1). Lograronlo,

(1) *Et Romani per partes Hispanorum modò hanc modo aliam ditionem bello impetentes, aliàs alios domando multum temporis traxerunt, donec tandem omnes in suam redegerunt potestatem.*

merced á estar pobladas y divididas por multitud de razas independientes entre sí, poseedoras de pequeño territorio, sin lazo ninguno que las uniese, con lengua, costumbres y ritos desemejantes (1): cuáles venidas del helado Septentrion, cuáles del libio llano, no pocas de los medos y persas, muchas más de egipcios, fenices y griegos; cazadoras las unas, pastoras las otras, agricultoras ó industriales estas, mineras ó traficantes aquellas (2). Ardiendo en celos y altercados de vecino, y siempre con el temor de que pudiera crecer y prosperar la tribu más cercana, jamás desperdiciaban ocasion ni pretexto de disputarse el aprovechamiento de un monte ó la fortaleza de un peñasco, ni de saquear y oprimir á la dé-

ducentis ferè et pluribus usi ad hoc annis. Estrabon en el libro III; edicion greco-latina de Amsterdam, año de 1707, página 238.

In hac propè ducentos per annos dimicatum est, à primis Scipionibus in Caesarem Augustum, non continuè nec cohaerenter, sed prout causae lacessierant. Floro, II, 17.

Per annos ducentos in his multo mutuoque ita certatum est sanguine, ut amissis Populi Romani Imperatoribus, exercitibusque, saepe contumelia, nonnunquam etiam periculum Romano inferretur imperio. Cayo Velejo Patérculo, libro II.

(1) *Quòd autem Graeci ad barbaras gentes evagati sunt, causa videtur fuisse in exiguis portiones distractio... unde contigit, ut contra extrinsecus invadentes viribus non essent pares. Haec contumacia maximè apud Hispanos aucta est.*

...Utuntur... Hispani grammatica, non unius omnes generis: quippe ne eodem sermone. Estrabon, III, página 238 y 204.

(2) *Gentibus multis et diversis abundat. Existimo Celtas aliquando, superato Pyrenaeo, Iberis permixtos una habitasse: unde Celtiberorum nomen manavit. Eodem modo et Phoenices arbitror, iam inde à primis temporibus, commerciorum gratia ultrò citròque commeantes, Hispaniae loca quaedam occupasse. Quinetiam Graecorum nonnullos verisimile est in illis locis consedissee. Hanc terram fertilem et omnibus bonis abundantem Carthaginenses ante Romanos tentarunt, et sollicitarunt.* Appiano Alejandrino, al principio de sus *Guerras ibéricas*; version de Henrico Estéfano.

Sobre los antiguos pobladores de España, que fué para aquellos remotos siglos lo que la California para la edad presente, no hay nada que ya no se encuentre dicho. ¿Amontonaré textos y textos en comprobacion de aquello que no lo necesita?

Aristóteles, ó quien sea el autor de las *Narraciones maravillosas*, libro coleccionado con los demás del filósofo, refiere cómo Hércules atraído por las muchas riquezas del suelo español,

bil ó descuidada, cuándo de propia cuenta y riesgo, cuándo en alianza con otras poderosas ó atrevidas (1). De idéntico sistema hubieron tam-

vino á él comandando un ejército de egipcios y persas; y no olvida sus excursiones y establecimientos en nuestras costas.

De un origen comun, á más de un mismo culto, dan testimonio en sus monedas varios pueblos de Africa y España. La cabeza de Hércules tal como la presentan nuestros bronce de Gadir, Láscuta y Sexi, encuéntrase en medallas de la Libia, en las de Cartago y en las que atribuye Müller al rey Micipsa y sus hijos; y el templo de las españolas de Ábdera y Málaga es el mismo que en las africanas de Sabrata y de Thaena. Müller, *Numismatique de l'ancienne Afrique*, tomos I, página 131; II, 27, 40, 75 y 76, y III, 17.

Salustio cuenta en su *Guerra Iugurthina* que el mayor golpe de la gente de Hércules, eran medos, persas y armenios; y que el ejército, por competencias de quién habia de comandarle, se disolvió tan pronto como en España murió aquel famosísimo caudillo. Parte de los soldados pasaron en Africa salvando con barcas el Estrecho: los medos y armenios se naturalizaron en aquellas marinas, bien que más hácia el Océano se internaron los persas. Poco á poco fuéron mezclándose los persas con los gétulos, dedicábanse al pastoreo, y por vivir errantes se dijeron nómadas. Entre tanto, los medos y armenios llegaron á confundirse con los libios, nacion de antiguo vecindada en aquellas riberas; levantaron ciudades, y se aliaron por el comercio con los españoles, de quien una corta travesía de mar los separaba. La bárbara lengua de los libios, corrompió el nombre de *medos* en el de *moros*; los cuales al fin vinieron á perder tambien su independendencia, pasando ya por fuerza de armas ya por abatimiento al dominio de los nómadas. Más adelante, los fenicios en virtud de pactos con los libios hiciéronse dueños de algunos lugares de la costa para establecer factorías; y creciendo en muy florecientes colonias, eran escudo y ornamento de los pueblos orientales de donde traian origen.

Hasta aquí Salustio, y á estas especies tomadas por él de los libros púnicos, no estará de más añadir que Estrabon, Mela y Plinio distinguen con el nombre púnico de *pharusios* á los nómades persas del Africa, y que hoy todavía llaman *phars* los árabes al persa.

Conviene tambien recordar cómo Estrabon en el libro I, página 70, afirma que armenios, syros y árabes eran parecidísimos en el idioma, género de vida y aún en la misma figura; y que en el libro III, página 238, expresa haber sujetado á España los tyrios, los celtas y mucho despues los cartagineses.

Tyrios, fenicios, syros y cananeos, son una misma cosa.

(1) *Homines ii (Hispani) insidiosum et praedatorium vitae genus seclati, ad parva audaces, nihil magnum moliti, magnae potentiae societatisque constituendae conatum posthabuerunt.* Estrabon, III, página 238.

Corpora hominum ad inediam, laboremque, animi ad mortem parati. Dura omnibus et adstricta parcimonia. Bellum quam otium malunt; si extraneus deest, domi hostem quaerunt... In tanta saeculorum serie nullus illis dux magnus, praeter Viriatum, fuit. Justino, XLIII, 2.

bien de echar mano contra los mismos españoles, ahora Cartago, ahora Roma; y haciendo arma de la mitad de ellos contra la otra mitad, guerreando tan inesperadamente al aliado, como aliándose con el enemigo, y cuidando que nunca pudiesen conocer que á estar unidas serian incontrastables sus fuerzas, pudo el Capitolio enseñorearse al fin sobre los despojos de dos siglos, y consumir una conquista que le habia costado ella sola tanto como la de todos los pueblos y naciones de la tierra (1).

Importábale mucho á Roma en su astuta y previsora política, no destruir jamás las bases de aquella honda division y consiguiente enflaquecimiento, y evitar á todo trance que ya la identidad de leyes y costumbres, ya la de lenguaje ó religion pudiesen algun dia llegar á fundir en una tantas y tan diversas tribus.

Tales miras interesadas eran fáciles de cohonestarse con el esplendoroso y magnífico disfraz de respetar y hacer prevalecer el derecho. Erigióse, pues, el Senado y pueblo romano en tutor y guarda de la seguridad, libertad y especial gobierno, usos y costumbres de cada raza; afianzóles la posesion de su mal cortado territorio, amojonándole con eternos límites (2); rara vez les amenguó sus fueros y extremadas franquicias, aun-

(1) *Hispania ante à Romanis obsessa est, quam se ipsa cognosceret. Sola omnium provinciarum vires suas, postquam victa est, intellexit.* Floro, II, 17.

De aquel medio la misma España se valió tambien para sacudir el yugo mahometano: en los moros halló auxilio contra los moros; aliado el Cid con ellos los arrojó de Valencia; auxiliado por Alahmar, conquistó á Sevilla S. Fernando.

(2) Dividida España en tres provincias, Tarraconense, Bética y Lusitania el año 727 de la fundacion de Roma, segundo de la Olimpiada 188 y 27 antes del nacimiento de Jesucristo, segun el testimonio de Dion y Casiodoro, las regiones, los pueblos, las ciudades (*oppida*), pagos y aldeas (*vici*) vieron asegurados para largas edades su antiguo territorio, y á ser posible su religion, lengua y costumbres peculiares. La iglesia cristiana aceptó y consagró la division civil, y ha conservado su memoria durante diez y nueve siglos.

Anno U. C. DCCXXVII, Caesar VII, et Agrippa III Coss. Senatui populoque Africa,..... Hispania Baetica adscripta sunt. Caesari autem Hispaniae, quod reliquum erat, nempe Tarraconensis et Lusitania. (Dionis Casii, *Histor. Roman.* LIII, 42.)

C. Caesar VI et M. Agrippa III. Caesar leges protulit, iudices ordinavit, provincias disposuit, et ideo Augustus cognominatus est. (M. A. Cassiodori Senatoris, *Chronicon.*)

que aventajasen en mucho á las propias de la metrópoli del orbe (1); y únicamente asian de las deidades extranjeras las águilas romanas, por fecunda ostentacion de asimilarse á los vencidos, aceptando sus creencias. Ante la razon de Estado poderosa, y en el politeísmo, ¿qué eran al cabo del año veinte dioses más ó menos?

La Providencia iba sin embargo, disponiéndolo de otro modo. Acercábase la plenitud de los tiempos; cumplíanse los vaticinios de las Sibilas; presentíase un nuevo siglo, un nuevo orden de cosas; y con los acenos de las sicilianas musas le saluda Virgilio. Horacio repara entonces atónito cómo los ídolos vacilan; clama, y echa en cara á los romanos los reverses y humillaciones que padecen de partos, dacos y etíopes, atribuyéndolo á tener en ruina los sagrarios y llenas de polvo y olvido las imágenes de los dioses (2). En vano, trece años antes de nuestra era, pretende Augusto en su pontificado máximo desvanecer aquella espectacion general; en vano entrega al fuego más de dos mil libros de oráculos, haciendo antes revisar los de las Sibilas y encerrarlos cuidadosamente; en vano, dando crédito á Mecenas, castiga á los que introducian novedades en el culto, restaura los corroidos simulacros, y levanta los caidos templos; y en vano se complace viéndolos erigidos tambien al nuevo dios Augusto. Plinio el Mozo los hallará muy pronto desiertos y sin víctimas; Tácito se asombrará, contemplando multitud inmensa de cristianos en la propia Roma (*multitudo ingens*); y no tardará el descarado ateista Luciano en hacer las exequias del Olimpo con burlas, insultos, chistes y bufonadas.

Los tiempos han llegado á su plenitud. De los judíos que se dispersaron por el mundo (ya 618 años antes de nuestra salvacion cuando la cautividad de Babilonia, ya 163 cuando las crueles persecuciones de Antio-co Eupátor), véanse congregados en Jerusalem, con motivo de la fiesta de

(1) Díganlo, si no, las tablas municipales de Málaga, de cuya autenticidad dudó algun crítico del vecino imperio sólo por ver en ellas mayores libertades que en las leyes romanas.

(2) *Carminum*, liber III, ode VI.

Pentecostés, varones religiosos de toda nacion que hay debajo del cielo. Los cuales quedan pasmados y se confunden al oír cada uno hablar en su propia y especialísima lengua á los Apóstoles llenos del Espíritu Santo (1).

«Id á las ovejas que perecieron de la casa de Israel; id á enseñar á todas las gentes;» «Vosotros sereis testigos y dareis testimonio de mí en el extremo de la tierra;» acababa de decirles la eterna Sabiduría (2). De allí al punto saltó la centella que encendió en amor de Cristo á las regiones españolas.

Tráenles la buena nueva al regresar aquellos religiosos varones; confirma viniendo á España (año 57) el hijo del trueno, Santiago el Mayor, á quien esta provincia cupo en suerte cuando la distribucion que los Apóstoles hicieron en obediencia del divino mandato; reitérala Pablo veinte y cuatro años despues (en el 61 de J. C.), Pablo, el apóstol escogido desde el cielo, que de perseguidor se labró en arma de defensa y amparo; y en el año 63 vuelven de Roma consagrados por S. Pedro y S. Pablo, los siete Varones apostólicos, ya, como dice S. Gregorio VII, «para destruir la idolatría, fundar la cristiandad, plantear la religion, enseñar el orden y el oficio en el culto divino y sellar con su sangre las iglesias (3).»

Desembarcando en las playas que dividen la Tarraconense de la Bética, dirígense inmediatamente á una de las famosas capitanías de los an-

(1) *Erant autem Ierusalem habitantes Iudaei, viri religiosi ex omni natione quae sub caelo est.* Act. II. 5.

(2) Matth. X. 6, et XXVIII 19.—Act. XIII, 47.

(3) *La venida de Santiago el Mayor á las Españas descansa en testimonios irrecusables, los cuales no se interrumpen desde fines del siglo III.*

Didymo Alejandrino, maestro de S. Jerónimo, dice resueltamente en sus libros de *Trinitate* (Bologna, 1769) «que en la distribucion que hicieron los apóstoles, tocó á uno de ellos la España sola (ἐν σπέρματι), puesta en la extremidad de la tierra, y que en ella se detuvo cuanto fué necesario para llenar su mision divina (δίδωμι). S. Jerónimo, que no daba fácil asenso á tradiciones infundadas, casi reproduce esto mismo, y de su cuenta propia. El antiquísimo Oficio gótico toledano, cuya limpia y admirable antigüedad sube al cuarto siglo, lo canta insigne-
nemente (despertando en nuestra memoria aquellos himnos que Plinio el Menor, *Epist. lib. X*,
8



tiguos pueblos bastitanos; á la ciudad de Acci, hoy Guadix, en las vertientes boreales de la Sierra Nevada. Ufanábase Acci con el honor de co-

al comenzar el siglo II, refiere que entonaban los cristianos, en loor de Jesus, antes de romper el día):

Regens Ioannes dextrâ solus Asiam,

Eiusque frater potitus HISPANIAM.

En el siglo VII lo afirman el gran Isidoro, arzobispo de Sevilla, y S. Julian, metropolitano de Toledo; y en el siguiente el venerable Beda, S. Beato de Liébana, el martirologio de Weisenburg y el antiguo publicado por Edmundo Martene.

Como se ve, todas estas preciosas pruebas son muy anteriores al descubrimiento del santo cuerpo del Apóstol en Compostela, distante 16 millas de *Iria Flavia*, suceso ocurrido muy poco antes de 814, y que vino á comprobar el insigne testimonio de S. Jerónimo, sobre Isaias, en que no ha reparado la critica todo lo que debiera: «*Spiritus illius congregaverit eos, dederitque eis sortes, atque diviserit, ut alius ad Indos, alius ad Hispanias..... pergeret; et unusquisque in Evangelii sui, atque doctrinae provincia requiesceret.*» Muerto, cada apóstol, habia de descansar en la provincia de su evangelio señalada en suerte por el Espíritu Santo.

Al mismo siglo IX corresponden las autoridades del papa Leon III, y de los monjes Notker, Freculfo y Walfrido Estrabon, estos dos, alemanes, y el primero suizo; al XI pertenecen las del tudesco Mecelo y del abad Fagildo, español; del XII son las del Pontífice Calixto II y de la *Historia compostelana*; y del XIII la del *Santoral* del cerratense, docto dominico en la edad de Alfonso el Sábio. Los eficaces testimonios de extranjeros muestran que no nos ciega el amor de la patria.

Mil y quinientos años contaba sin ninguna oposicion la memoria de haber venido á España el hijo del trueno, cuando á deshora los miserables fabricantes de cronicones y documentos inventaron uno con el fin de poner fuera de disputa la primacia de la cátedra de Toledo y matar las pretensiones de la compostelana y tarraconense. Ocurrióseles para ello fingir cierta competencia sustentada á principios del siglo XIII por los tres arzobispos, en el concilio de Letran, y echar á volar la especie de que, si bien se dió potestad á Santiago de predicar en España, lo impidió la cuchilla de Herodes.

A lo absurdo de afirmar que fué dada por Dios una potestad, sabiendo en su infinita sabiduría que no podia cumplirse, añadieron bárbaros anacronismos, yerros tan crasos y tan ridiculos disparates, que á poco estudio quedan patentes la falsedad y la impostura. No la advirtió sin embargo el primado de Toledo D. Garcia de Loaisa: incauto, dió cabida á este papel, autorizándole con ello, en su *Coleccion de concilios*, año de 1593; y el gran Baronio cayó en el lazo, y surgió la duda y vino la contienda y lucha entre los críticos. Pero si la verdad es ofuscada, porque no es Dios, vuelve á resplandecer muy luego con mayor luz, porque de Dios procede. Hay ya se encuentra propuesto y alegado cuanto se podia proponer y alegar; y

lonia romana, gozando del derecho itálico; y desde el fin de la guerra cantábrica, tuvo por guarnicion y por vecinos á los soldados de la 3.^a y de la 6.^a legion: de aquí el apellidarse *Gemela*, sobrenombre á que añadió el de *Iulia*, preciándose de haber seguido la faccion de César durante las guerras civiles.

Rendian preferente culto los accitanos á Marte, ó mejor dicho al Sol, pues ambos eran para ellos una sola deidad; figurábanle coronado de rayos, tal cual nos le ofrecen las medallas africanas de Hadrumeto, y las bástulo-fenicias de Málaga; y le decian *Néton*, voz egipcia que significa toro (1). En Acci sembraron, pues, la divina palabra los siete Varones

la segura tradicion de haber Santiago predicado en España, más robusta y firme que antes de haberse controvertido. En vano la ambiciosa vanidad de Natal Alejandro y la ceguedad de Constantino Roncaglia intentaron destruirla por otros caminos; desconcertados vinieron á tierra sus esfuerzos y sofismas, merced á la solidísima critica del padre Juan de Mariana, de Nicolás Antonio, del marqués de Mondejar, del cardenal Aguirre, del clarísimo Florez y del maestro Risco, fortalecida con el irrecusable voto del inglés Stapleton, del gascon Spondano, del francés Pedro de Marca, de los flamencos Bollando y Cúper, y del pontífice Clemente XIV (Ganganelli); debiéndose añadir á estas autoridades la del historiador de la *Inquisicion española* D. Juan Antonio Llorente, que no pecó por cierto de crédulo ni mogigato, y que niega se pueda ya disputar de buena fe sobre la materia.

La venida de S. Pablo se afianza en no menos sólidos fundamentos, acrisolada por la contradiccion de Tillemont, Calmet y Roncaglia, cuyos argumentos hubo de triturar y desvanecer el clarísimo Florez.

Por dos veces prometió en sus epístolas venir á España el Apóstol. Que llegó al término de la tierra lo asegura su discípulo el papa S. Clemente; y es de sentido comun entender que para un romano Pontífice no habia de ser Italia el extremo de Occidente, por más que escribiera en griego. Disipan la duda y confirman este juicio en el siglo III, testificando que *Pablo predicó en España el Evangelio*, S. Hippolyto, discípulo de S. Clemente, S. Epifanio, S. Juan Chrysóstomo y Teodoreto; en el siglo V, S. Jerónimo; en el VI, S. Isidoro de Sevilla y el papa S. Gregorio el Magno; en el VIII, Beda; en el siguiente Adon; el Metafraste en el X; en el XI, Theophilacto, el rey D. Fernando de Castilla, y el breviario de Toledo; S. Anselmo en el siglo XII; y en el inmediato, Santo Thomás de Aquino y los breviarios de Huesca y de Jaca.

(1) El simulacro del toro, simbolo del Sol en todo Egipto, llamábase *Néton* precisamente en el templo de Heliópolis; por el nombre de *Ápis* era conocido en el de Ménfis, y por el de *Pácin* en Hermunth: *Martem Solem esse quis dubitet?.. Accitani, Hispana gens, simulacrum Martis radiis ornatum maxima religione celebrant. Néton (Necyn) vocantes.... Taurum ad Solem*

apostólicos, allí cogieron las primicias milagrosas de su fecunda predicación; y á esta ciudad cupo la gloria de ser la primera de España en que se erigió pila bautismal, y donde fué purificado todo un pueblo. Tanto pudo el piadoso ejemplo de Luparia, hija ó mujer de senador; la cual abrió muy luego su corazon y entendimiento á la verdad cristiana, y labró un baptisterio de mármol con la advocacion de S. Juan Bautista, y un templo á nuestro divino Redentor. Hé aquí los primeros monumentos del arte cristiano de que hay noticia indudable.

*Tunc Christi famula adtendens obsequio
Sanctorum, statuit condere fabricam.
Quo Baptisterii undae patescerent,
Et culpas omnium gratia tergeret...
Plebs hic continuo pervolat ad fidem,
Et fit catholico dogmate multiplex (1).*

La abrasadora y vivificante llama del Evangelio prende rápida en las

referri multiplici ratione Aegyptius cultus ostendit: vel quia apud Heliopolim Taurum Soli consecratum, quem Neton cognominant maxime colunt; vel quia bos Apis in civitate Memphi Solis instar excipitur; vel quia in oppido Hermunthi magnifico Apollinis templo consecratum Soli colunt Taurum Pacin cognominantes. Macrobio, libro 1.º de los *Saturnales* capitulos 19 y 21.

No reparando en el expreso texto de Macrobio, que determina la figura del simulacro y su nombre, Creuzer (*Symbolik N. Ausg. II*, 503) en las monedas de Málaga le ha tenido por de Astarté, como diosa sideral; Mowers (*Allg. Encycl. pág. 394*) por el busto de Onka Chusartis; M. Judas le estimó del Sol, y pretende comprobarlo por otras medallas de la misma ciudad, en las cuales no aparece tal cabeza, pero sí un templo y á su pié en letras fenicias *SeMeS, el sol*; asintiendo á esta opinion Müller (*Numism. de l'ancienne Afrique*), deduce que el dios fenicio venerado en Cartago, Útica, Thysdro, Hadrumeto y en Málaga, tenía por nombre Sémes. No obstante, más acertado parece suponer que se decia Neton.

(1) Himno muzárabe. Comprueban los hechos de los siete Apostólicos el Oficio gótico (cuya purísima antigüedad de los primeros siglos reconoce Baronio); el Martirologio del venerable teólogo inglés Beda, escrito á principios del siglo VIII; el de Adon vienense, en el IX; el Martirologio gótico antiguo complutense; el del Monte Sion; los Leccionarios grandes de Toledo y Alcalá; y el Cronicon del cerratense, caballero religioso en el siglo XIII. «No hay entre nosotros (dice el clarísimo Florez, tan exacto, prudente y detenido en todos sus juicios) cosa que compita en antigüedad ni autoridad con estos documentos.»

vecinas regiones de la Bética, civilizadas de suyo, entregadas á las letras y á las artes en el ocio de la paz, y menos vigiladas que los otros pueblos españoles, merced al flojo gobierno del Senado á quien Augusto encomendó esta provincia, reservando para los Césares la Tarraconense y Lusitania (1). Dispersados los siete Varones apostólicos para llenar su mision divina, sólo Torcuato permaneció en Acci; Tesifon erigió en Bergi su silla episcopal, Segundo en Ábula, Indalecio en Urci, Cecilio en la florida Eliberri, en Cárcesa Isicio, y Eufrasio en Ilturgi (2).

El recuerdo de la antigua libertad é independencia, el contemplarlas trocadas en verdadera servidumbre, teniendo por feroces amos á pretores llenos de soberbia y avaricia; el natural instinto en busca del lazo de union que podia únicamente quebrantar el yugo romano; la desgracia, que aviva é ilumina el entendimiento; y sobre todo el recuerdo de un solo Dios, la idea de un Dios desconocido que algunas tribus conservaban, hizo á los españoles miés abundante y dispuesta para la siega. El señor de la miés envió, tan pronto como se ha visto, sus operarios; los

(14) *Id faciebat Caesar sub hac specie, ut Senatus optimis Imperii partibus tuto perfrueretur, ipse laboribus et periculis objectus videretur. At sub hoc praetextu Senatum veré inermem imbellemque efficiebat, et ad se solum arma militesque transferebat. Hac de causa Senatui, Populoque Africa, Numidia, Asia, et cum Epiro Graecia, Dalmatia, Macedonia, Sicilia, Creta cum Libya, Cyrenaica, Bithynia cum Ponto finitima, Sardinia atque Hispania Baëtica, adscripta sunt: Caesari autem Hispaniae quod reliquum erat, nempe Tarraconensis, et Lusitania.*—(Dionis. Casii, *Historia Romana*, libro LIII, 12, anno V. C. DCCXXVII, Caes. VII et Agrippa III coss.)

(15) *Bergi* ó *Berga* conserva su nombre en Verja, lugar de las Alpujarras al NE. de Adra; *Ábula* ó *Alba*, quizá pudiera ser la villa de Abla, distante una corta jornada al SE. de Guadix, aún cuando se reduzca generalmente á la ciudad de Ávila de los Caballeros en Castilla; *Urci* famoso puerto de los Bastitanos, estuvo hácia la orilla izquierda del rio Almanzora en el despoblado que ahora se dice los Villariños y la ciudad del Garbanzo; *Eliberri*, en la florida cumbre del Albaicin de Granada; atrevimiento pareceria colocar muy pocas leguas y hácia el sol saliente de Guadix, á *Cárcesa* en Charches, sólo por esta misma proximidad y la consonancia del nombre, cuando los más juiciosos criticos la colocan en *Carteia*, hoy ruinas llamadas Torre de Cartagena al medio de la bahía de Gibraltar; de *Ilturgi* en fin quedan grandes vestigios en los villares de Santa Potenciana y cuevas de Lituelgo, dos leguas al Oriente de Andújar, margen derecha del Guadalquivir.

cuales á la luz del día proclamaron cuanto habian aprendido entre tinieblas, y lo que oyeron en secreto lo predicaron en pórticos y plazas. Diéronles atento oído las tribus de origen etiope, idólatras del día; las de raza pérsica, libica, asiria y egipcia que rendian culto al fuego, al íbis, á la paloma, al cocodrilo, al toro, al perro y á la cebolla; los que hacian sacrificios á una hoz, á una media cabeza y á un plato de barro; los griegos y latinos, que tenian por númenes á lo criado, no al criador, á los cuatro elementos, aire, fuego, tierra y agua, con los nombres de Pluton, Júpiter, Juno y Tétis; los gallegos, que nada opinaban respecto de los dioses; en fin, los vascones y celtiberos, adoradores de un Dios innominado á quien festejaban durante la primera noche del novilunio, dueños de cuanto territorio se extiende desde el Vidasoa y el nacimiento del Iregua hasta el corazon de la Mancha, y desde el toledano Algodor hasta Jaca, Tarazona y Segorbe (1). ¡Oh, cuán bien les pudo decir el Varon apostólico: «Ese Dios á quien vosotros adorais sin conocerle, ese mismo es el que yo os anuncio».

(Se continuará.)

AURELIANO FERNANDEZ-GUERRA Y ORBE.

(16) *Quidam Callaicos perhibent nihil de Diis sentire. Celtiberos ante, et qui ad Septentrionem eorum sunt vicini, innominatum quendam Deum noctu in plenilunio autem portas cum totis familiis choreas ducendo totamque noctem festam agendo, venerari.* Estrabon, pág. 249. Al aserto de Estrabon, respecto del ateismo de los gallegos, puede oponerse el hecho de existir en aquel territorio piedras votivas á dioses de Grecia y Roma, y á los indígenas españoles Aegiamunniaco, Aerno, Bormánico, Cosso, Nabia, Nabio y Poemana.

ICONOGRAFÍA ESPAÑOLA.

COLECCION DE RETRATOS,

ESTÁTUAS, MAUSOLEOS Y DEMÁS MONUMENTOS INÉDITOS DE REYES, REINAS,
GRANDES CAPITANES, ESCRITORES, ETC.,
DESDE EL SIGLO XI HASTA EL XVI, COPIADOS DE LOS ORIGINALES

POR

D. VALENTIN CARDERERA Y SOLANO.

PINTOR HONORARIO DE S. M., INDIVIDUO DE NÚMERO DE LAS REALES ACADEMIAS DE SAN FERNANDO Y DE LA HISTORIA, DEL INSTITUTO ROMANO DE CORRESPONDENCIA ARQUEOLÓGICA, Y DE OTRAS CORPORACIONES ARTÍSTICAS; CON TEXTO BIOGRÁFICO Y DESCRIPTIVO, EN ESPAÑOL Y FRANCÉS, POR EL MISMO AUTOR.— MADRID 1835 Y 1864.

BIBLIOGRAFÍA.

LA ICONOGRAFIA ESPAÑOLA, que acaba de publicar el Sr. D. Valentin Carderera, es un gran acontecimiento en la vida de nuestras bellas artes y una preciada joya que enriquece la bibliografía de todos los países. En el estado que hoy se hallan los estudios artísticos y arqueológicos en España, y con las grandes dificultades que se ofrecen á la ejecucion material de este linaje de publicaciones, la terminacion de la *Iconografia* del Sr. Carderera es un hecho de tal naturaleza, que bien merece que EL ARTE EN ESPAÑA se ocupe, con alguna más detencion de la que ordinariamente emplea en su seccion bibliográfica, de dar á conocer á sus lectores tan precioso libro, considerándolo, ya bajo el punto de vista histórico, artístico y arqueológico, ya bajo el punto de vista puramente material. De ambas maneras que se estudie la preciosa obra del sábio académico de la Real de la Historia, resulta, no dudamos un momento en afirmarlo del modo que vamos á hacerlo, una verdadera gloria nacional. Los tesoros olvidados y escondidos que reproduce y presenta á la contemplacion y al estudio del mundo inteligente y curioso, los preciosos da-

tos que consigna, las acertadas observaciones que hace y los exactos y atinados juicios que emite, unido, pues, á la grande autoridad que en materia de crítica de bellas artes, es el Sr. D. Valentin Carderera, merced á su buen talento, claro juicio y á los dilatados estudios que ha hecho sobre la historia de las artes en España, todo, decimos, reviste á esta obra de cuantas condiciones pueden exigirse para asegurar que no ha de carecer de ninguno de los requisitos que deben acompañar á un trabajo perfecto y concluido.

Si D. Valentin Carderera no fuera apasionado amator del estudio y práctica de las bellas artes; si á ellas no hubiera consagrado su inteligencia toda, su vida entera y su fortuna, con la infatigable perseverancia del sábio y con la firme voluntad del amante, la *Iconografía Española*, no hubiera llegado jamás á ser una obra terminada. Los que conocen al ilustre académico y han seguido con interés la historia de la publicación de la *Iconografía*, saben muy bien cuántas amarguras, cuántos sacrificios le ha costado, y con cuánta frecuencia ha tenido el doloroso sentimiento de interrumpir su trabajo para descender á la enojosa tarea del editor, inmensa, casi insuperable para él, que acostumbrado á la apacible tranquilidad del estudio, hallaba bosques impenetrables, montañas inaccesibles, rios no vadeables, mares procelosos y desconocidos, en los más sencillos y naturales contratiempos que siempre acaecen á este género de publicaciones, y que con facilidad suma mitigan ó evitan los que á la profesion de editores se consagran. Pero por fortuna el ánimo no muy resuelto del sábio, no ha desfallecido, por más que muchas veces haya desmayado en la empresa, y el amor, el culto, la estimacion inmensa que desde sus primeros años profesa el Sr. Carderera á las artes y al estudio de su historia, han sido bastante á acumular sacrificio sobre sacrificio y á vencer en la lucha, coronando á la obra el anhelado fin.

Dos lunares, ó calificando con mayor propiedad, dos equivocaciones tenemos que lamentar en la obra del Sr. Carderera. Pero estos, á nuestro parecer errores, no los ha cometido el Sr. Carderera como autor,

sino como editor de su obra. Es el primero la exigüidad de la edicion que apenas llega á trescientos ejemplares; y es el segundo el haber publicado el texto de la obra simultáneamente y unido en la misma página en español y en francés. Aquel error quita á su precioso libro la gran publicidad á que debe aspirar, y si bien es cierto que aumentará grandemente de dia en dia el valor de los pocos ejemplares que se han publicado, no lo es menos que debe lamentarse muy mucho que una publicacion que con tanta verdad consigna multitud de glorias españolas, no se haya dado á luz con mayor profusion, con toda la que merece. El otro error hace más voluminosa la obra, pues contiene todo un texto inútil para el lector, que puede ser y no ser á un mismo tiempo ignorante y sabedor de cualquiera de los dos idiomas, bastándole, por lo tanto, con uno solo; con el que sepa. Evitaríase, habiendo publicado separados los dos textos, un gasto y un volúmen que inútilmente paga y tiene quien el francés ó el español entiende. Pero verdad que de esta costumbre viciosa, no sólo adolece la *Iconografia* del Sr. Carderera, sino otras publicaciones no menos importantes y bastante más opulentas.

Comencemos ya á describir el contenido de este precioso libro, y digamos, siquiera sea de pasada, algo sobre los muchos é importantísimos datos, que ora por el dibujo, ora por la pluma, consigna en él su autor, para gloria de nuestras artes y esplendor y brillo de nuestras glorias nacionales.

En dos tomos se divide la *Iconografia*: contiene el primero las grandes láminas siguientes, acompañadas de sus correspondientes textos:

D. FERNANDO I, el Magno, D. ALONSO IV, D.^a URRACA, su esposo D. RAMON DE BORGONA y D. ALONSO VII, el Emperador.

Sepulcros de D. ALONSO EL BATALLADOR y de UNA INFANTA DE ARAGON.

D. SANCHO III, el Deseado, y bajo relieve de su esposa D.^a BLANCA DE NAVARRA.

Sepulcro de LAS HIJAS DE D. RAMIRO I, Rey de Aragon.

D. ALONSO VIII, el de las Navas, y su esposa D.^a LEONOR DE INGLATERRA.

D. DIEGO MARTINEZ DE VILLAMAYOR.

D.^a BERENGUELA, la Grande, y D. ENRIQUE I.

- D. DIEGO LOPEZ DE HARO, el Bueno.
 D. BERNALDO GUILLEN DE MONTPELLIER ó DE ENTENZA.
 FERNANDO III, el Santo, y D.^a BEATRIZ DE SUEVIA, su primera mujer.
 INFANTE D. ALONSO DE MOLINA y D. MAURICIO, Obispo de Búrgos.
 D. GUILLERMO RAMON DE MONCADA y su esposa D.^a CONSTANZA DE ARAGON.
 D. ALONSO EL SÁBIO.
 Cenotafios de D. ALONSO EL SÁBIO.
 D. FELIPE, Infante de Castilla, hijo de S. Fernando.
 D.^a MENCÍA LOPEZ DE HARO y D. DIEGO LOPEZ DE SALCEDO.
 Mausoleo de D. PEDRO III, el Grande, Rey de Aragon.
 D. BERENGUER DE PUIGVERT.
 D. JAIME II DE ARAGON, su esposa D.^a BLANCA DE ANJOU y sepulcro de ambos.
 Estátua sepulcral de D.^a BLANCA.
 NUESTRA SEÑORA DE GRACIA y LOS GRANDES MAESTRES DE MONTESA, Cromolitografía.
 D. RAMON FOLCH, Vizconde de Cardona (el Prohom).
 Cenotafios de ALONSO VII, de su hijo D. SANCHO III y de D.^a BLANCA, Señora de las Huelgas.
 D.^a MARÍA DE MOLINA, la Grande, y bajo relieve de su sepulcro.
 D.^a ELISENDA DE MONCADA, esposa de D. JAIME II, Rey de Aragon.
 D. RODRIGO DE LAURIA.
 D.^a SIBILA FORCIA, cuarta esposa de D. Pedro IV, Rey de Aragon.
 D. FELIPE BOÍL, Señor de Manises.
 Bajo relieve del sepulcro de D. FELIPE BOÍL.
 D. ALVARO DE GUZMAN y D.^a ELVIRA DE AYALA.
 D. PEDRO I DE CASTILLA.
 Los INFANTES DE ARAGON, hijos de D. Pedro IV y de D. Juan I.
 D. JUAN ALONSO PEREZ DE GUZMAN.
 D. LOPE FERNANDEZ DE LUNA, Arzobispo de Zaragoza.
 D. ENRIQUE II, el Liberal.
 D.^a JUANA MANUEL, esposa de D. Enrique II.
 D. PEDRO TENORIO, Arzobispo de Toledo.
 D. BERNARDO DE ANGLESOLA.
 D.^a CONSTANZA DE ANGLESOLA.
 D. JUAN ALFONSO, Señor de Ajofrin.
 MOSEN ENRIQUE CRIVEL y D.^a ELVIRA SANCHEZ DE VILLODRE.
 D. LORENZO SUAREZ DE FIGUEROA, Gran Maestre de Santiago, y D.^a MARÍA DE OROZCO, su esposa.
 D.^a MARÍA XIMENEZ CORONEL, Condesa de Barcelos, y D.^a BEATRIZ CORONEL.
 D. FERNANDO I, Rey de Aragon, D.^a LEONOR su esposa, y otros personajes.—Cromolitografía.
 FERNAN LOPEZ DE SALDAÑA y D.^a ELVIRA DE ACEBEDO.
 Detalles de algunas estampas de D. RODRIGO DE LAURIA y de otros caballeros.

D. ALONSO V DE ARAGON, el Magnánimo.
D. GOMEZ MANRIQUE y D.^a SANCHÁ DE ROJAS.

Y contiene el tomo segundo:

LOS CABALLEROS DE BÚRGOS.—Cromolitografía.
CABALLERO DE LOS ANAYAS DE SALAMANCA.
D. JUAN II DE ARAGON.
D. CARLOS DE ARAGON, Principe de Viana.
D. JUAN II, Rey de Castilla.
D.^a ISABEL DE PORTUGAL, esposa de D. Juan II.
EL INFANTE D. ALONSO DE CASTILLA, hijo de D. Juan II.
EL CONDESTABLE D. ALVARO DE LUNA.
D. JUAN FERNANDEZ PACHECO, Marqués de Villena, y D.^a MARÍA ENRIQUEZ PORTOCARRERO, su esposa.
LOS CABALLEROS ZAPATAS, Señores de Barajas.—Cromolitografía.
D. ÍÑIGO LOPEZ DE MENDOZA, primer Conde de Tendilla, y D.^a ELVIRA DE QUIÑONES, su esposa.
D. JUAN DE PADILLA, Adelantado mayor de Castilla.
D. ALONSO DE CARTAGENA, Obispo de Búrgos.
D. CRISTÓBAL DE SANTISTÉBAN y D.^a ISABEL DE RIVADENEYRA.
D. FERNANDO EL CATÓLICO.—Cromolitografía.
D.^a ISABEL LA CATÓLICA.—Id.
EL PRÍNCIPE D. JUAN, hijo de los Reyes Católicos.—Id.
LA PRINCESA D.^a ISABEL, hija de los Reyes Católicos.—Id.
EL PRÍNCIPE D. JUAN DE ARAGON, hijo de los Reyes Católicos.—Id.
D.^a JUANA DE ARAGON, llamada la Loca.
EL CARDENAL CISNEROS, representado en su edad viril y en su senectud.
D. ÍÑIGO LOPEZ DE MENDOZA, segundo Conde de Tendilla.
GONZALO DE CÓRDOBA, el Gran Capitan, y facsimile de una estampa.
D. PEDRO ENRIQUEZ, Señor de Tarifa y Adelantado mayor de Andalucía.
D.^a MARÍA LOPEZ DE GURREA, Condesa de Ribagorza, llamada la Rica Fembra, Duquesa de Villa-hermosa.
D. PEDRO FERNANDEZ DE VELASCO, Condestable de Castilla.
D.^a MENCIA DE MENDOZA, esposa del Condestable.
D. GARCÍ FERNANDEZ MANRIQUE, tercer conde de Osorno y D.^a JUANA ENRIQUEZ, su esposa.
D. FADRIQUE ENRIQUEZ, Almirante de Castilla.—Cromolitografía.
CARLOS V y D.^a ISABEL DE PORTUGAL, su esposa.
HERNAN CORTÉS.
GARCILASO DE LA VEGA y D. FRANCISCO DE LOS COBOS.
FELIPE II; sus mujeres D.^a MARÍA, D.^a ISABEL, D.^a ANA y EL PRÍNCIPE D. CARLOS.—Cromolitografía.
FELIPE II, representado en sus últimos años.

D.^a MARÍA DE PORTUGAL, primera esposa de Felipe II.

EL PRÍNCIPE D. CARLOS, hijo de Felipe II.

D.^a ANA MENDOZA DE LA CERDA, Princesa de Évoli.

D. JUAN DE AUSTRIA, hijo de Carlos V.

D. LUIS QUIJADA.

D. MARTIN GURREA Y ARAGON, quinto Duque de Villahermosa, Conde de Ribagorza.

El Gran Duque de Alba, D. FERNANDO ALVAREZ DE TOLEDO.

D. ALVARO DE BAZAN, primer Marqués de Santa Cruz, y D. SANCHE DÁVILA y DAZA.

D.^a CATALINA DE LA CERDA, Duquesa de Lerma.

SANTA TERESA DE JESUS y su hermana D.^a JUANA AHUMADA.

Ninguna de las figuras que reproduce el Sr. Carderera, y que constan en los anteriores índices, huelga en su notable *Iconografía*. Después de una introducción de que luego hablaremos, comienza inmediatamente á dar á conocer por medio de la reproducción litográfica (único usado en todas las láminas) los antiquísimos y notables simulacros ó efigies de los célebres monarcas D. Fernando el Magno, copiado de la preciosísima urna de S. Isidoro, y de su hijo D. Alonso el Emperador, que perteneció al monasterio de Carracedo; y empieza también en la primera página el Sr. Carderera á demostrar su gran erudición, citando para cada aserto, aduciendo para toda conjetura, multitud de datos y documentos que detenidamente ha compulsado, empleando al mismo tiempo sana y ajustada crítica para la clasificación de cada monumento, y para el conocimiento del verdadero espíritu de cada época de las artes españolas. Y como imparcial y general historiador de los trofeos y reliquias gloriosas de las antiguas monarquías españolas, presenta igualmente el artista académico, sepulcros, estatuas y mausoleos aragoneses, catalanes y navarros, principiando por el notabilísimo sepulcro de las hijas del rey D. Ramiro.

Recorre, pues, de todos los antiguos reinos, las provincias, los monasterios, templos y catedrales, y con incesante anhelo, y á fuerza de trabajo y de grandes gastos, halla en todos los ámbitos de la monarquía, preciosos datos para su obra, que enriquece con los más preciados monumentos iconográficos.

El monasterio abacial de las Huelgas junto á Búrgos le ofrece gran

copia de estatuas y sepulcros, y la catedral le suministra entre otras las del santo rey D. Fernando III, su esposa D.^a Beatriz de Suevia, el obispo D. Mauricio y el infante D. Alonso hermano del rey.

De la iglesia primada de las Españas, más rica que otras muchas catedrales en este género de preciosidades, reproduce la estatua del rey Sábio, de D. Enrique II y su esposa D.^a Juana Manuel, de D. Alvaro de Luna y de D. Pedro Tenorio, célebre arzobispo de Toledo, que tanto hizo durante su pontificado en toda su diócesis. Y ciertamente que el deseo de no hacer el Sr. Carderera de su *Iconografía* una obra de muchos volúmenes y de gran coste, ya que posee innumerables diseños que desgraciadamente quedan inéditos, habrá sido la causa única que le haya inducido á no reproducir las no poco curiosas ni menos importantes estatuas de los otros célebres personajes que descansan en las capillas de Santiago y de San Ildefonso de la misma iglesia, entre quienes no puede menos de recordarse aquí al ilustre fundador del colegio de españoles en Bolonia, el cardenal arzobispo de Toledo D. Gil de Albornoz.

De los templos del antiguo reino de Aragon reproduce el hermoso sepulcro de D. Pedro III el Grande, el más bello aún de D. Jaime II y de su esposa D.^a Blanca, y las curiosísimas de D.^a Constanza de Anglesola y su marido, muy interesantes para el estudio de la indumentaria, por haber ejemplos de raras prendas, particularmente en las que viste doña Constanza.

La primera lámina en cromolitografía tómala del reino antiguo de Valencia, y es la imagen de Nuestra Señora de Gracia, amparando bajo su manto á los hermanos de la orden de Montesa, lámina perfectamente ejecutada en Paris, que reproduce el más curioso resto de las preciosidades históricas que se salvaron entre las ruinas del célebre castillo de Montesa, y hoy se ve colocada en la iglesia del Temple de Valencia.

No menos bella, bajo todos puntos de vista, y principalmente bajo el de su desempeño artístico, es la magnífica lámina litografiada por D. José Vallejo, que representa el sepulcro de D. Lope de Luna,

arzobispo de Zaragoza, de rica y severa arquitectura gótica, obra quizá de los mismos artistas que labraron los sepulcros famosos de la Cartuja de Dijon; del aragonés Juan de la Huerta ó Daroca, y de Juan de Drogues.

Pobre en monumentos de la edad media, la coronada villa de Madrid no ofrece al Sr. Carderera para su obra más que la estatua del rey don Pedro que hay en el claustro del convento de monjas de Santo Domingo el Real.

En el segundo tomo *Los caballeros de Búrgos* presentan tambien gran copia de datos indumentarios acerca de la clase noble en los siglos XIII y XV, haciendo contrastar la sobriedad de aquella época, en que D. Alonso X *prohibia hasta traer camisas en los cueros*, con el lujo excesivo de esta que tanto motivo dió á las leyes suntuarias de su tiempo, y en que un rey como D. Juan II *jamás se vestia sino de seda y brocado con cadena de oro y perlas al cuello*, tal y como le presenta la estampa XLVI de la *Iconografia*. Del raro retrato del príncipe de Viana, reproducido ya en EL ARTE EN ESPAÑA, nada decimos por esta causa, así como no pueden dejarse de admirar las preciosas estatuas, esculturas sin rival en su género, del riquísimo monumento sepulcral erigido por la reina Católica á sus padres, en la Cartuja de Miraflores, obras del eminente cuanto desconocido escultor Diego de la Cruz y de su compañero el más afortunado Gil de Siloe.

Una preciosa tabla, tesoro grande por lo que representa, suministra al Sr. Carderera cuatro retratos, dos de ellos indudablemente de los personajes más importantes y queridos de los españoles, que en la gloriosa y larga historia de nuestra patria pueden hallarse. Se supondrá, por lo dicho, que nos referimos á los Reyes Católicos D. Fernando y D.^a Isabel. Esta tabla, que en buen estado de conservacion se guarda, formando parte de la numerosa y rica coleccion de cuadros de este género, en el Museo Nacional de Pinturas, contiene los retratos de los Reyes Católicos, de sus dos hijos el malogrado príncipe D. Juan y la infanta doña

Isabel. Por la edad que ambos príncipes representan en ella y por la circunstancia de haber sido pintada y pertenecido al cuarto Real del convento de Santo Tomás de Avila, es indudable que la tabla ha sido pintada por los años de 1484. Ageno de este lugar describir la tabla (que en su tiempo conocerán detalladamente los lectores de *EL ARTE EN ESPAÑA*, cuando de ella nos ocupemos particularmente en nuestras *Páginas de la historia de la pintura en España*), debe saberse, no obstante, que de ella reproduce el Sr. Carderera en sendas y hermosas cromolitografías cada uno de los cuatro retratos, fielmente copiados en el traje, rostro y actitudes, pero sobre fondos que no son los mismos del cuadro, sino otros hechos exprofeso para la lámina.

Después de ocuparse de la descripción de la tabla, dice el Sr. Carderera :

«¿Quién pintó esta curiosa é interesante tabla? Nadie lo sabe. Hé aquí
»la respuesta que suele darse á quien pregunta por los autores de numerosas y excelentes obras que embellecen nuestros templos. La modestia, inseparable siempre del verdadero mérito, ha privado á nuestros
»artísticos anales de muy gloriosos nombres. ¡Con qué abnegación aquellos concienzudos maestros anteriores al siglo xvi se abstendían de firmar
»sus más importantes producciones! Por otra parte, la incuria ó negligencia, cual madrastra envidiosa, tendió en nuestro país tan denso
»velo sobre los autores de insignes obras, que en vano serán todas las
»investigaciones si un raro acaso no nos los descubre. Para salir, pues,
»en parte de la oscuridad en que estamos acerca del autor del cuadro
»descrito, expondremos nuestra opinión sobre alguno de los presuntos
»autores.

»Por aquella época, es decir, en los primeros años del reinado de Fernando é Isabel, recorrían las poblaciones de Castilla, desde Salamanca á Burgos, dos pintores de notable mérito: uno era Fernando Gallegos, á quien algunos llaman el Alberto Durero castellano; el otro Pedro Berruguete. Del primero queda magnífica muestra de su talento

»en la catedral de Zamora y algunas tablas en la de Salamanca. El abate
»Ponz, enumerando muchas pinturas antiguas de las expresadas pobla-
»ciones y su comarca, encuentra cierta analogía entre estas obras de
»Gallegos, con las tablas que existían en Santo Tomás de Avila, compa-
»ñeras de las que publicamos. Al segundo pintor, Pedro Berruguete, se
»le encuentra ejecutando la mayor parte del retablo mayor de la cate-
»dral de esta misma ciudad, precisamente por los años en que se dió
»principio al expresado convento de Santo Tomás. Es, pues, muy pro-
»bable que al autor de una obra tan importante y principal se le encar-
»garan las del convento, especialmente los que debían ser para el cuarto
»Real. Berruguete fué pintor de Felipe el Hermoso, según Cean Ber-
»mudez, lo cual daría mayor peso á nuestra conjetura de haber sido el
»autor de esta tabla, que la pintara acaso á la edad de veinte y cinco ó
»treinta años, ya que según aquel diligente biógrafo tuvo un hijo hacia
»el 1480, que fué el célebre Alonso Berruguete, tan estimado de Car-
»los V, y uno de los primeros que de Roma y de Florencia importaron
»aquel grandioso estilo en la escultura, no menos que en la pintura y
»arquitectura decorativa, de que dejó tan brillantes ejemplos en Valla-
»dolid, Salamanca, Zaragoza y otras varias poblaciones.»

Comenzaremos por confesar que está muy atinado el Sr. Carderera al señalar el año de 1484 ú 85, como fecha en que se pintó la tabla, porque además de ser bastante dato para hacer esta conjetura la fecha de la fundación del convento para que fué pintada, resulta precisamente la misma época del exámen detenido de la edad que representan en ella ambos príncipes, y de las fechas en que nacieron los primeros hijos de los Reyes Católicos. En la tabla aparece la infanta de unos tres á cuatro años más de edad que el príncipe, y este no representa más de los diez años. Aquella nació en 1470, este en 1474, suponiendo, por lo tanto, diez años al príncipe D. Juan, cuando la tabla se pintó, resulta el año de 1484. No es de extrañar que falte en esta tabla la princesa D.^a Juana, que ya entonces vivía, porque habiendo nacido en 1479, no contaba

más que cinco años; así como puede muy bien asegurarse que por esta misma causa no pudo haber sido pintada la tabla después del año de 1486, porque contando entonces D.^a Juana siete años, y teniendo por lo tanto ya uso de razón, no es posible ni presumible de manera alguna que los Reyes Católicos no hubieran hecho colocar á su lado á su hija, para que con ellos y como ellos y sus hermanos implorase los favores de la Santísima Madre de Nuestro Redentor.

Pasando ahora á la conjetura de que pueda ser de mano de Pedro Berruguete la tabla, algo puede añadirse á lo que el Sr. Carderera expone. En Avila precisamente existen tablas de mano de Pedro Berruguete, y de otro artista que con él pintó, llamado Santos Cruz. El más que lamentable abandono en que se ha encontrado el Museo Nacional, hasta que tuve el honor de tener á mi cargo la formación de su catálogo, ha privado al Sr. Carderera y á todo el mundo, y me hubiera privado á mí mismo si no hubiera tenido el carácter oficial de Subdirector, de estudiar y conocer las tablas del convento de Santo Tomás de Avila que nadie sabia que existieran en el Museo, y que en ningun documento constaba, *ni consta hoy*, que á él hayan pertenecido. Si yo llegué á saberlo, fué á consecuencia de investigaciones que no son de esta página de LA REVISTA. Conocidos aquellos cuadros, y estudiados los del retablo de la catedral de Avila, aun cuando están retocados por Juan de Borgoña, ofrecen muy bien á los ojos del inteligente dos distintas maneras que responden á los dos distintos autores que consta que los pintaron: á Santos Cruz y á Pedro Berruguete. Comparados estos estilos con los de las tablas del convento de Santo Tomás que hay en el Museo Nacional, y con las que aún se conservan en la iglesia de aquel, nótanse tambien dos manos distintas, y de ellas una sola coincide con una de las dos manos que pintaron el retablo de la catedral. Resulta de esto, que ó Santos Cruz ó Pedro Berruguete pintaron con otro en Santo Domingo. ¿Y quién es este otro? Si después de ver las tablas del Museo Nacional se va á Robledo de Chavela, á estudiar las tablas del retablo de la iglesia que sabemos que las

pintó Antonio del Rincon, se verá que son de la misma mano que algunas de las tablas del Museo Nacional.

Y Antonio del Rincon fué verdaderamente pintor de los Reyes Católicos. Pero colocando la tabla de los Reyes Católicos al lado de las de Rincon, y examinándolas despacio se ve clarísimamente que no hay entre ellas nada de comun, que el pintor de aquella es más detenido, más suave, más dulce que Rincon. Esto basta para convenir con el Sr. Carderera en que ciertamente no es la tabla del único que sabemos fuese *pintor de los Reyes Católicos*. ¿Pero de quién es esta tabla? El respetable Cean Bermudez, cuya autoridad reconoce el Sr. Carderera, y reconoce con él todo el mundo, asegura que *el mérito de Pedro y su conocimiento en la pintura iban á la par con los que tenían Pedro Perugino y otros profesores en Italia en aquella edad*, y precisamente entre las tablas del Museo las hay tales que parecen salidas del pincel del maestro de Rafael, y coinciden perfectamente con las de uno de los pintores del retablo de la catedral. Conocemos, pues, las obras y estilo del padre del célebre Alonso Berruguete. Puesta la tabla de los Reyes Católicos al lado de las de Pedro Berruguete, resulta lo mismo que colocada al lado de las de Rincon, en lo relativo á no ser iguales, pero resulta tambien que es mucho más inferior á todas luces á las de Berruguete. Faltaba, pues, hacer el cotejo de esta tabla con las que de manos de Santos Cruz hay en la catedral de Avila, y no hace muchos meses que le hice y hallé, á mi juicio, conformidad en el color y manera. ¿Será ciertamente de Santos Cruz esta preciosa tabla, que nada tiene, nada, de semejante con el estilo de Rincon ni con el de Pedro Berruguete, y muchísimo menos con el de Gallegos, pintor de otro estilo muy diverso, como sobradamente sabe el Sr. Carderera?

Tras estos preciosos retratos, nada tan notable y extremadamente nuevo como el de la famosa princesa de Évoli, D.^a Ana de Mendoza de la Cerda. La litografía, como brotada del lápiz del Sr. Vallejo, es magnífica, y responde de la importancia del personaje que representa. El señor

Carderera, con su buen juicio y gran erudicion, demuestra la autenticidad del retrato, y se conquista el agradecimiento de las gentes curiosas, dando publicidad á la efigie de esta gran señora. Aparece en ella la princesa con el ojo derecho cerrado y cubierto con un trozo de gasa, ó cosa tal, pues es trasparente, del tamaño del párpado, sujeto por una cinta que corre sobre la frente, y se oculta entre su abundante y bien peinada cabellera. En vista de este retrato se comprende, aun sin ser muy apasionado de la hermosura del bello sexo, que la buena princesa, tuerta y todo, pudiese dar ocasion á hacer celosos y á encender una passion en corazones tan poco inflamables como el de D. Felipe II.

Y es muy acertada la observacion que hace el Sr. Carderera de que el uso del tal vendaje con que en el retrato se nos presenta, no seria normal sino accidental. El retrato, á nuestro juicio, aún deja en pié la duda de si seria bizca ó tuerta la tal señora, pues quizá la palabra tuerto indique no sólo la falta de un ojo, sino el mirar *torcido*.

En el prólogo últimamente publicado y que precede al texto de la obra, ostenta el Sr. Carderera su vasta erudicion y encarece la importancia de la *Iconografía* con razones de tal peso, que causa dolor profundo al menos dado á los estudios históricos y al más descastado español, el relato que hace de tantos y tan preciosos monumentos de aquella índole que han perecido en España por la devastadora accion del tiempo y, de la más cruel aún, la ignorancia y la aviesa intencion de los hombres. Se admira de que haya sido en todos tiempos tal nuestra incuria, que haya llegado hasta el punto de que en la catedral de Toledo se haya perdido la memoria entre los capitulares, de quiénes sean los personajes representados en las estátuas, que aún existen en ella de la primitiva iglesia. Y aún debiera admirarse más de la falta de crítica sana que siempre allí ha existido para suponer que dos de aquellas estátuas representan nada menos que al famoso alfaquí de la reconquista de Toledo y al santo pastor de las Navas. Más ejemplos y muchos más habrá dejado de aducir premeditadamente, y al fin exclama lleno de justa indignacion y

con sobrada verdad: *¡ Cuántos y cuán fatigosos desvelos, como decian nuestros escritores del siglo xvii, cuántos discursos criticos y controversias se hubieran ahorrado sólo con examinar las innumerables laudes y los ricos sepulcros existentes algun dia en todo el ámbito de la monarquía!*

Pero dejemos la lamentable historia de nuestras desgracias y sigamos al autor en la parte en que se ocupa, para comun consuelo, de bosquejar las épocas en que estos estudios y aquellos monumentos se apreciaban. Extractando ligerísimamente algo de la curiosa obra en que se ocupa el Sr. Carderera, relativa á indicar las colecciones de estampas y curiosidades artísticas de este género, que han existido cuando el lujo ó el amor al arte hacia de estos objetos preciadas joyas, cita las que formaron muchísimos grandes, títulos y particulares desde el siglo xvi al próximo pasado, algunas de ellas tan numerosas que pudieran ser hoy consideradas como muy principales museos. Recuerdo es este que consuela tanto su noticia cuanto contrista el pensar que casi todo ha desaparecido.

A la duda, que naturalmente puede ofrecerse, para creer auténticos ó parecidos al original representado los rostros de las estatuas antiguas, presenta el Sr. Carderera, para desvanecerla, la conjetura de que muchas de aquellas eran labradas en vida del personaje y otras hechas por la mascarilla que de él se sacaba despues de muerto. Ejemplo sea, dice, la que Jacobo de la Qüercia hizo en el siglo xiv de Sta. Catalina de Sena, y pudiera haber citado tambien la que Berruguete hizo del cardenal Tavera, como lo indica su preciosa estatua yacente, que es lástima que no haya cabido en la *Iconografía*. Hay además de estas razones, que se fundan en el dato histórico, las no menos poderosas que ofrece el carácter de los rostros de las estatuas al ojo del inteligente, y que con claridad demuestra cuándo ha sido hecho de memoria y cuándo se ha querido copiar ó imitar el natural.

Despues de asegurar la autenticidad de los retratos que publica en su libro, pasa el autor á indicar mil curiosos datos recogidos por todas partes para explicar lo que cada atributo y aún la postura de la estatua

significa, y sobre otros muchos inserta un precioso manuscrito que posee, titulado *Ordenaciones fetas por Carlo-Mano* (sin duda Carlos V), donde se prescribe el modo, manera y postura de las estatuas yacentes de los caballeros, cómo debían tener la espada, cómo el escudo, la visera, la celada, la cota de armas franjada, etc., etc., que aquí no copiamos por ser bastante extensas.

De tanto estudio resulta cierta la observación con que empieza el señor Carderera su prólogo, y completamente de acuerdo con él, no podrá toda persona ilustrada menos de convenir en que es una verdad que *no es privilegio exclusivo de la historia el recordar los hechos pasados y el envidiable esplendor de nuestros mayores, por qué las bellas artes compiten con ella en tan importante obra.....*

Resta, para concluir, estampar aquí el mayor elogio que puede hacerse del autor de la *Iconografía española*, y consiste en copiar estas palabras con que termina su prólogo :

Concluirémos reclamando la indulgencia de los inteligentes en los primores del rico y hermoso idioma de Cervantes por el desaliño de estilo que se notará en el texto. En verdad, los gloriosos nombres y altísimos recuerdos que se evocan, merecian ser tratados con toda la pureza y galas de dición, hoy sobre todo que tanto brillan esas cualidades en otros muchos escritos de asuntos menos elevados que el presente. Ciertamente fué nuestro intento encomendar á otra pluma más correcta y elegante que la nuestra este trabajo; mas hemos preferido incurrir en alguna censura sobre esto, á despojar el escrito de aquel colorido y carácter de verdad y persuasión que le imprime quien ha visto y tocado las cosas.

Acaso los verdaderos artistas y amantes de nuestras glorias aplaudirán esta abnegación y los muchos sacrificios que hemos hecho, y sin los cuales hoy apenas quedaria testimonio de tan insignes monumentos. Vemos que en pos de nosotros viene una juventud brillante que en tiempos mejores trazará con más primor y brio algo de lo que hemos bosquejado, si es que llega á tiempo, y se apresura á poner manos á la obra.

Haber unido al constante y profundo estudio el talento y la modestia, merece las mayores alabanzas.

Seria bastante para escribir un libro, la tarca de consignar una por una las muchas curiosidades, importantes noticias, juicios y datos que atesora la preciosa obra del Sr. D. Valentin Carderera. Concluirémos por invitar á todo curioso, ó amante de las glorias de España que no carezca de la obra del Sr. Carderera, pues es de tal naturaleza que instruye y recrea y honra á una biblioteca, no menos que al que la estudia y aprecia.

G. C. V.

PÁGINAS

DE LA HISTORIA DE LA PINTURA EN ESPAÑA.

(Continuacion.) (*)

Ejemplos dignos de ser imitados dejó en el Escorial, en el alcázar de Madrid, en el palacio del Pardo, en Valladolid, Segovia y en la corte, pintados al oleo, al fresco y al temple, y que dan patente muestra de su raro talento, y motivo bastante á Jusepe Martinez para que de él dijera: *era elevadísimo ingenio y grande inquiridor de la verdad de este arte, y grande en su enseñanza* (1). En su taller se abrió ancho y expedito cauce de saludable enseñanza que recogieron Juan de Soto, Francisco Lopez, y principalmente su hermano Vicente. Y habria llegado á producir mayor número de discípulos, pero *cortó la parca su vida antes de los cincuenta años* (2), muriendo pobre en el Pardo, cuando se prevenia para pintar las hazañas del señor emperador Carlos V, en la galería del cuarto de la Reina en el Palacio de aquel real sitio.

Su pobreza fué hija de su noble y particular carácter, porque *á no obligarle la conciencia al reparo de las cargas del matrimonio, jamás se tra-*

(*) Véase la pág. 48.

(1) Jusepe Martinez.

(2) V. Carducho.

tara, sino sólo de obrar con perpétuos estudios, que muchas veces le sucedió tener acabadas unas valientes pinturas con excelencia y satisfecho el dueño y los familiares artífices que le visitaban y las volvía á hacer de todo punto (3).

Pocos son, no obstante la gran laboriosidad de Bartolomé Carducho, los cuadros de su mano que en los Museos de Madrid están expuestos á la vista del público: diez y seis se guardan hoy en el Escorial, de los cuales seis representan cada uno un santo de tamaño natural, los otros nueve son una colección de bocetos de asuntos de la vida de S. Lorenzo, la cual acabó, con otros dos cuadros, el ya mencionado Juan Gomez, y además el número 377, del cual es copia el siguiente del Museo Nacional.

Núm. 520. *La Anunciacion.*

Lienzo.—Alt. 1.90.—An. 1.45—Fig. tam. nat.

A la derecha del cuadro, con las manos cruzadas sobre el seno, oye la Santísima Virgen la angélica salutacion. En la parte superior del lienzo se ve descender al Padre Eterno, rodeado de gloria y espíritus celestiales.

Además de estos diez y seis lienzos, pueden registrarse tres que hay en el Real Museo, de los cuales merece el primer lugar el núm. 638, que representa *El descendimiento*, firmado de este modo:

MR9
BAR CARDUCHI
FLOR^{Nº} INVENTOR
159<

Perteneció este cuadro á la iglesia de San Felipe el Real de Madrid, y ciertamente no le va en zaga por ningun concepto el de *La Santa Cena* núm. 925, muy superiores ambos al tercero que es un S. Sebastian atado al árbol y asaeteado, hermosa figura de color y dibujo.

Consérvase tambien de su mano, en Segovia, y merced á la prevision

(3) Palomino.

EL ARTE EN ESPAÑA.



MUSEO NACIONAL. VICENTE CARDUCHO. CUADRO Nº 52

de un oficial de artillería, el cuadro que habia en la capilla del Alcázar, y que representa La Adoracion de los Reyes.

-Si los sucesores de Bartolomé Carducho no hubieran olvidado la gran importancia que daba al dibujo correcto y castigado, al estudio del antiguo y á la grandiosidad de estilo, la escuela madrileña habria rayado más alto en todos sus maestros de segundo orden.

Ni Juan de Soto, que pintó al fresco en el tocador de la reina del real palacio del Pardo, ni aún Francisco Lopez, pintor que llegó á ser de Felipe III en 1603, que tambien trabajó en el mismo palacio, y aún con su maestro en la iglesia de San Felipe el Real, fuéron dignos mantenedores de la fama de la escuela que aumentaba Bartolomé, pues tan noble empleo reservado estaba para su hermano Vicente, digno sucesor de su nombre y de su gloria.

Juan de Soto.
... Madrid.
1620 Id.
Francisco Lopez.
... Madrid.
1663 Id.

En 1598 ocupa el trono de la gran monarquía española el hijo de don Felipe II, y heredando de su padre el dominio de tantos reinos, hereda tambien su amor á las bellas artes, noble cualidad que distingue y nunca abandona á los monarcas de la dinastía austriaca española, y merced á la cual es respetable y aún brilla la memoria de muchos de aquellos soberanos que desgraciadamente no supieron labrar la felicidad de sus pueblos, del mismo modo que contribuyeron con poderoso esfuerzo al desarrollo y gloria del arte. Bajo el reinado de Felipe III, hallan todos los pintores que protegió su padre, la misma generosa acogida, no concretándose tan solamente á ellos, sino llegando tambien á sus discípulos. Muere Bartolomé Carducho en 1610 y Felipe III concede á Vicente la plaza de pintor de cámara que aquel dejaba vacante, con el mismo salario y preeminencias, y para que la distincion que á Vicente hacia fuese idéntica á la que dispensó á Bartolomé, le manda que continúe las pinturas que su hermano apenas habia comenzado en la galería del palacio del Pardo. Para tamaños dones y encargos tales sobrabanle á Vicente reputacion y méritos, noblemente adquiridos con los lienzos de batallas que pintó para el palacio de Valladolid, con las perspectivas que al temple

Vicente Carducho.
1569 Florencia.
1638 Madrid.

hizo para el teatro de la misma ciudad, y principalmente con las bien aprovechadas lecciones que recibió ayudando en sus obras á su hermano Bartolomé.

Vicente Carducho es verdaderamente un pintor español; en la escuela madrileña ocupa el puesto de precursor de Velazquez y prepara el camino al héroe de la escuela, no como iniciador del estilo que luego creó aquel gran maestro, sino por ser el pintor de más talla de cuantos antecedieron en Madrid á D. Diego.

Si basta la confesion propia para que como autoridad irreproachable quede demostrado en el terreno de los hechos la razon que asiste para tener por español á Vicente Carducho, héla aquí, y véase cómo se considera español, en el prólogo de sus *Diálogos: Mi natural patria es la nobilísima ciudad de Florencia, cabeza de la Toscana, y por tantos titulos ilustre en el mundo: pero como mi educacion desde los primeros años haya sido en España, y particularmente en la corte de nuestros católicos monarcas, con cuyas reales mercedes me veo honrado (si allí es la patria donde mejor sucede lo necesario de la vida) justamente me juzgo por natural de Madrid, para que sin negar lo que debo á la originaria, satisfaga á lo que pide la patria donde habito.*

Y aparece mucho más cierta aún la espontánea y paladina confesion del mismo Carducho, despues de estudiado el carácter de sus obras todas, pues en ellas se ve, no al pintor florentino, falto de espontaneidad y más falto aún de desdibujos y de toda clase de correcciones, sino al pintor español, siempre religioso en el fondo, desembarazado en el hacer, no muy concienzudo ni elevado, pero siempre franco, valiente y sintiendo el color con la misma frescura que se encuentra en la naturaleza.

Heredero de la habilidad, vicisitudes y amor al trabajo de su hermano Bartolomé, de aspecto bizarro, grata conversacion (1), carácter humilde y grandemente religioso, muy luego se granjeó el afecto del monarca

(1) Jusepé Martinez.

quien no tardó en demostrárselo encomendando á sus pinceles gran número de pinturas para los palacios y alcázares de los sitios reales. Y si sus nobles prendas fuéron bastante á conquistarle el puesto de pintor del rey, su desprendimiento y la fama que justamente ganó en la córte, le proporcionaron tal cúmulo de obras, que verdaderamente parece imposible que pudieran salir de sus manos en los sesenta años de su vida. Fuera de Lúcas Jordan, no ha pintado en España artista alguno más obras que Vicente Carducho; y si se observan las obras de uno y otro atentamente, se ha de notar que la gran fecundidad de Jordan no excede en mucho á la de Vicente, considerando además que nuestro pintor es más estudioso y más concienzudo en todos sus lienzos, pues no será fácil citar uno solo, por mediano que sea, en el que no haya algo copiado del modelo.

Comprendidos así el carácter, facultades y medios que concurrían en Vicente Carducho, se explica claramente que fuera buscado para hacer una de esas obras colosales que rara vez se ofrecen á un artista, y que parecen superiores al esfuerzo de un solo hombre, sobre todo habiendo de ser terminada en corta fecha, y no pecando en ella de monótono, lánguido y falto de originalidad.

Consistió esta obra en cincuenta y cinco cuadros, al óleo, con figuras del tamaño natural, que el P. Prior de la Cartuja del Paular, cerca de Segovia, le encargó que pintase para el claustro grande del convento, y á cuyo desempeño se obligó solemnemente Carducho en Madrid por escritura pública, en el año de 1626, bajo condiciones tan ventajosas para la comunidad del Paular, como honrosas para él, que demuestran de clara manera cuán religiosos y desinteresados eran los sentimientos del pintor (1).

(1) Debo á la generosa amistad de mi querido y sábio amigo D. Manuel R. Zarec del Valle, el poder publicar aquí por vez primera esta escritura.

Recibió Vicente Carducho una nota detallada de mano del Prior de la

Concierto ó Escritura entre Vicencio Carducho, pintor de S. M., y el Prior y Comunidad de la Real Cartuja del Paular, otorgada ante Pedro de Aleas Matienzo, Escribano del número de la Villa de Madrid.

En la villa de Madrid á 29 dias del mes de Agosto de 1626 años: ante mí el escribano y testigos, parecieron, etc. (Sigue el formulario acostumbrado.)

CONDICIONES. Lo primero es condicion que en cada luneta del cláustro de dicho monasterio, se ha de poner un lienzo de pintura del tamaño que está acordado y de la historia que diere el P. Prior dispuesta, de suerte que las figuras principales sean del natural por lo menos, y que adonde tuviere alguna puerta ó arco, sea como del tamaño que mejor pareciera á la buena correspondencia.

2.^a Es condicion que todos los dichos lienzos, que son cincuenta seis, poco más ó menos, se han de pintar sobre angeo sin costura, todo de una pieza, y si no se hallare, sea sobre manteles con sola una costura.

3.^a Es condicion que se han de gastar en pintar los dichos lienzos colores finos de nueces, espliego, pretolio y aguarrás.

4.^a Es condicion que el dicho Carducho ha de poner por su cuenta todas las colores, aceites, angeo ó manteles y demás cosas necesarias, para pintar todos los dichos lienzos, porque han de ser á toda costa en los precios que adelante irá declarado.

5.^a Es condicion que todos los dichos lienzos y pinturas de ellos han de ser originales de dicho Vicencio Carducho, de sus dibujos y firmados de su nombre.

6.^a Es condicion que despues de acabados todos los sobredichos lienzos, se han de ver y tasar por dos Pintores maestros nombrados, uno por parte de dicho monasterio, y otro por el dicho Vicencio Carducho, y se haya de estar y pasar por la tasacion, y declaracion que hicieren con juramento estando conformes; y de la cantidad en que cada pintura fuere tasada por ellos, el dicho Vicencio Carducho de su voluntad desde luego para entonces hace gracia, donacion y limosna al dicho convento de la quarta parte y más de todo aquella cantidad que tuvieren de valor de 200 ducados cada uno, en esta manera. Que si un lienzo valiere 200 ducados no se le ha de pagar más de 150 ducados aunque valga más, porque de toda la dicha demasia hace limosna y donacion á dicho convento. Y si valiere menos de los dichos 200 ducados, se le ha de rebajar la quarta parte de lo que valiere, y tanto menos se le haya de pagar; y en esta forma, y á los dichos precios, se le ha de pagar al dicho Vicencio Carducho todos los dichos lienzos, el cual se obliga de los hacer á toda costa segun dicho es.

7.^a Es condicion que en esta villa acabados de todo punto los dichos lienzos ó como el dicho Vicencio Carducho los fuere acabando, los ha de arrollar con papeles y entregarlos en esta villa de Madrid á la persona que ordenare el P. Prior del di-

Cartuja en la que se explicaban todos los asuntos que habian de representarse en los cuadros, y los cuales formaban dos séries. La primera, com-

cho convento para que por orden y cuenta del dicho monasterio se lleven á él, y ha de cumplir el susodicho con entregarlos en esta dicha villa.

MODO DE
LA PAGA.

8.^a Es condicion que toda la dicha pintura se le ha de pagar á los precios y en la forma que atrás queda referido, y todo lo que montare despues de estar hecha la tasacion por los tasadores conformes, se le ha de pagar en esta manera. Seis mil ducados en cuatro años y cuatro pagas iguales á razon de á 1.500 ducados en fin de cada uno de ellos, que han de comenzar á correr desde hoy dia de la fecha de esta escritura en adelante; que la primera paga se cumplirá á 29 de Agosto del año que viene de 1627, y la segunda á el mismo del año siguiente de 1628, y la tercera el mismo dia del año 1629, y la cuarta paga el mismo dia 29 de Agosto del año que vendrá de 1630.

9.^a Esta condicion es sobre el resto de la paga y sus condiciones, etc.

10.^a Es condicion que el dicho Vicencio Carducho ha de hacer y pintar todos los dichos lienzos en la forma dicha y del tamaño que muestra la traza que para ello le está entregada y firmada del dicho P. Prior, el que se obliga á darlos acabados todos dentro de los dichos cuatro años primeros siguientes que corren desde hoy dia de la fecha á razon de catorce lienzos en fin de cada un año, etc.

11.^a Es condicion que para los primeros lienzos que se hayan de sentar en el cláustro de dicho convento ha de ir allá el dicho Vicencio Carducho á su costa, y hallarse presente para verlos sentar y dar la orden que más convenga para ello, y que ansi lo cumplirá ha de ser apremiado.

12.^a Es condicion que si al fin de cada uno de los dichos cuatro años el dicho Vicencio Carducho no diere ni entregare en esta villa de Madrid los dichos catorce lienzos acabados en toda perfeccion en la forma y como en esta escritura queda declarado y obligado; que en este caso, como no lo haya dejado de cumplir por enfermedad, pueda el dicho convento encargar y dar la dicha obra de todos los lienzos que faltaren de hacer y entregar á otro cualquiera maestro del dicho arte que los prosiga y acabe de todo punto, aunque sea traerle para ello de fuera de estos reinos de España á costa del dicho Vicencio Carducho: aunque sea por más subidos precios de los declarados en esta escritura, y todo lo que montare la tal demasía y costas y gastos de la traida del tal maestro ha de ser por cuenta y costa del dicho Vicencio Carducho, el que se obliga de pagar y satisfacer al dicho convento, y por todo ello y lo que tuviere recibido adelantado por cuenta de la dicha obra demás de lo que montare lo que en ella tuviere hecho prorata al dicho respeto al tiempo que se le quite y encargue á otro maestro, ha de poder ser ejecutado el dicho Vicencio Carducho. Y para que conste, etc.



prendia veintisiete cuadros, que habian de contener asuntos relativos á la vida del santo fundador S. Bruno; y la segunda, igual en número, representaria escenas de la vida y martirio del santo, y venerables cartujanos. Restaba un cuadro, y en él se habian de pintar dos escudos de armas; al lado derecho el de las del rey, y al izquierdo el de las instituciones de la orden, presentado todo con el ornato y de la manera que mejor le pareciera al pintor.

¡Fortuna grande! Los cincuenta y cuatro cuadros existen, y en buen estado de conservacion, aunque en general torpemente restaurados, en el Museo Nacional de Pintura. Falta solamente el cuadro de los escudos (1), y á la verdad, de faltar algo, nada menos interesante que este cuadro. Firmados todos, y fechados los catorce que pintó en el año de 1632, afectan la forma de medio punto, por su parte superior, y están registrados con los números 1 al 54 inclusive, sin obedecer completamente al orden cronológico de los asuntos que representan ni á ninguno otro. Este lamentable desconcierto me obliga á ofrecer aquí su descripcion con el mismo defecto, como mal menor al que resultaria si alterara la numeracion que hoy tienen. Miden cada uno 3 metros, 15 centímetros de alto, por 3 metros 013 milímetros de ancho: están pintados en lienzo, con arreglo á la condicion segunda de la escritura, y hoy tienen la forma de un paralelógramo, viéndose en cada uno de los ángulos superiores de cada cuadro, manchadas de una tinta, las enjutas formadas por el medio punto en que termina la parte pintada.

El lienzo que debiera llevar el número 55, de esta preciosa coleccion, que no se halla en el Museo Nacional, contenia, segun declaracion del Sr. Cean Bermudez, los dos escudos citados, el de las armas reales rodeado de un feston de frutas y flores, y el de la comunidad cartujana orlado de los instrumentos de la sagrada pasion de nuestro Señor Jesu-

(1) En el tiempo que he sido subdirector no lo he hallado en ninguna de las dependencias del Ministerio de Fomento, que es el local que hoy ocupa tambien el Museo Nacional.

cristo, sostenidos ambos por dos ángeles que á manera de Famas, tenían embocadas sendas trompetas.

La descripción detallada de cada uno de estos cuadros es tarea bastante difícil, hoy que aún no han parecido, ni el manuscrito que se entregó á Carducho por el prior del Paular, explicando el asunto que había de reproducirse en cada lienzo, ni el cuaderno que escribió en 1780 el Sr. Cean Bermudez, describiendo lo que cada cuadro contenía en vista de los datos tomados, según confesión del mismo, del citado manuscrito del P. Prior (1). Para conocer, pues, dichos cuadros he ojeado las vidas de S. Bruno, muchas descripciones de antiguas cartujas, y las vidas de los venerables de la citada orden; pero ni aún así creo haber acertado en todos los asuntos. Sirva, no obstante, la siguiente reseña, que si no por la mejor, valdrá por ser la única, al menos ínterin parece la que escribió el Sr. Cean Bermudez, ó mientras otra pluma más autorizada que la mía no desempeñe este trabajo.

Múv. 1. Conversion de S. Bruno.

«Muerto, en el año de 1084, en París, Raimundo Dioces ó Plegil, según algunos, varón grande, tenido en mucha estimación por sus virtudes y letras, y por el buen ejemplo que había dado con su vida, fué depositado su cadáver en la iglesia, con gran pompa. Empezóse á entonar por el descanso de su alma el oficio de difuntos, y al llegar al versículo: *Responde mihi: quantas habeo iniquitate, et peccata*, como si el difunto oyera y fuera preguntado se sentó de repente en el féretro, y dijo: *En el juicio de Dios estoy acusado*. Esparcida en la ciudad la nueva de un hecho sobrenatural, concurrió al otro día á la iglesia multitud de gentes del pueblo, y lo más notable y lucido de la corte atraídos por tan gran novedad: repitióse el oficio de difuntos, y al llegar al mismo versículo volvió á levantarse el difunto segunda vez, y con voz más confusa que la primera dijo: *Juzgado soy por justo juicio de Dios*, y tornó á hundirse en su féretro. Al tercero día, al repetirse por tercera vez, ante mayor número de espectadores el citado versículo, por tercera vez volvió á sentarse en su féretro el difunto, y con voz más espantosa dijo: *En el juicio de Dios soy condenado*. Presenció este hecho un canónigo de Reims, catedrático de la universidad de París, natural de Colonia, llamado Bru-

(1) Cean. Dic. Tom. I, pag. 249.

no, y en el efecto que en él produjo tan sobrenatural suceso, tuvo su origen la orden cartujana.»

La espantosa figura del condenado y el estupor que domina en todas las fisonomías dan á este cuadro un aspecto terrible. Cuando, no hace muchos meses, tuve el gusto de enseñar el Museo al célebre Verdi, recuerdo que exclamó, al oír mi explicacion: ¡O, qué asunto para una ópera!

Num. 2. S. Bruno y sus discípulos.

La condenacion de Raimundo Dioces, obró de tal manera en el alma de su compañero el canónigo Bruno, que formó el firme propósito de retirarse del mundo y practicar la penitencia. Acompañado S. Bruno del doctor Lauduino y de otros cinco amigos, acude á tomar consejo de un santo ermitaño, que vivía en un desierto y entre asperísimas montañas. Declarado por Bruno el motivo que allí les conducía, la respuesta del ermitaño fué: *Muy lejos me aparté, puesto en huida, y en soledad quise hacer mi vida.* (Salmo 54.)

Descuella en este cuadro entre todas las figuras, la de S. Bruno, y entre las que representan las de sus discípulos se ve un sacerdote, un soldado y dos seglares.

Num. 3. S. Bruno en oracion en el desierto de Chartres.

Firmado V. C.

El santo cartujo orando de rodillas delante de un Crucifijo y una calavera, colocado junto á un altar que á su vez lo está en la boca de una cueva formada por la abertura de una roca sobre la cual se ven árboles y vegetacion.

El fondo representa el país de Chartres, y en él se ven las chozas que ocupa cada uno de los discípulos del santo.

Nada más sublime que la figura del S. Bruno, cuyo noble aspecto, santa humildad no tienen comparacion con ninguna de las figuras del famoso Lesouer.

Este cuadro ha sido grabado y publicado en el segundo tomo de EL ARTE EN ESPAÑA.

Num. 4. Vision de S. Hugo, obispo de Grenoble.

Sentado en un sillón y apoyada la cabeza sobre la mano derecha, duerme el obispo de Grenoble D. Hugo, y sueña que ve siete hermosas y lucientes estrellas que proyectan sus rayos sobre otras tantas ermitas que fabrican los ángeles por mandato del Salvador. A la izquierda, en la parte superior del cuadro, se ve re-

presentado este sueño que simboliza la edificación de las ermitas que construyeron S. Bruno y sus seis discípulos.

El paisaje que sirve de fondo á esta composición está perfectamente pintado. Este cuadro se ha grabado y publicado en el segundo tomo de EL ARTE EN ESPAÑA.



Núm. 5. Milagro y aparicion del P. Fr. Juan Fort.

Firmado, Vin. Carduchi. P. R. F. A. 1632.

Esta aparicion debió efectuarse en una de las salas de la casa inferior del convento de Scala Dei en Aragon, pues por el rompimiento que presenta la puerta de entrada se ve el campo, y un santo Cristo enclavado á una cruz de piedra, la cual se inclina hácia adelante para permitir que el Salvador salude y dirija la palabra al santo cartujo que con devoto recogimiento se humilla ante el Señor. Esta Cruz de piedra existia en dicha forma, en las inmediaciones del mencionado convento cerca de la iglesia de Scala Dei: en el campo de Tarragona se leía una inscripcion que explicaba el asunto de este cuadro. Es admirable en el fondo de paisaje y las dos figuras del Santo.

Núm. 6. S. Bruno y sus discípulos.

Inmediatos al vestibulo del palacio de D. Hugo obispo de Grenoble, S. Bruno en hábito de canónigo conferencia con sus discípulos, les exhorta para marchar al desierto de Chartres donde les concedió el obispo que fijaran su residencia.

La figura del Santo, la de Lauduino y la de otro noble personaje uno de los discípulos del Santo, son admirables.

Núm. 7. S. Bruno edifica el primer monasterio de su órden.

Firmado, V. C.—1628.

El Santo fundador examina los planos del convento que le presenta un religioso. En el fondo se ve el monasterio en construccion, y á los operarios ocupados en sus faenas.

Núm. 8. Milagro de las aguas.

En el centro del cuadro el Santo fundador de rodillas, rodeado de sus seis primeros discípulos, da gracias al cielo que les ha concedido, por su intercesion, abundantes aguas, que brotan de una roca. En el fondo se ven dos templos en construccion y paisaje.

Domina en todos y cada uno de los monjes un santo recogimiento y sobrenatural asombro. La expresion de los rostros, las actitudes, el partido de pliegues de los hábitos, el color, la luz, la franqueza de toque, todo es igualmente admirable en este hermoso cuadro.

Grabado y publicado en el tomo II de EL ARTE EN ESPAÑA.

Núm. 9. Vision del Papa Urbano II.

Firmado, V. C. P. R. F.

Su Santidad Urbano II sentado debajo un dosel al lado de una mesa, sueña que ve aparecer en el cielo, rodeado de los Evangelistas, y de los Apóstoles á N. S. J. C. bendiciendo la iglesia cartuja construida por S. Bruno.

Núm. 10. Consagracion de un obispo cartujo.

Firmado, V. C. P. R. F.

Sentado delante del altar, el Santo Padre coloca la mitra á un fraile cartujo, que de rodillas la recibe con santa devocion. La ejecucion es bastante desigual, notándose mucha proligidad en los ornamentos, mientras que en otros están hechos con mucha ligereza, lo cual permite presumir que hay en él mucho de mano de los discipulos de Carducho.

Núm. 11. S. Bruno y el duque Rogiero.

Firmado, V. C. P. R. F.

El duque Rogiero señala al Santo el sitio donde puede fundar el monasterio cartujano que á sus expensas erigió en sus Estados.

Núm. 12. S. Bruno orando.

El Santo de rodillas con las manos juntas por les palmas, reza fervorosamente delante de un altar, sobre el cual hay una efigie de N. S. J. C. crucificado. Por un rompimiento que hay figurado en la parte izquierda del cuadro se ve en último término el interior de un templo, en cuyo testero se ve un sepulcro, al cual se acercan varios enfermos para implorar por intercesion de S. Bruno el milagro de la curacion de sus dolencias.

Este cuadro es uno de los grabados y publicados en el tomo II de EL ARTE EN ESPAÑA.

Núm. 13. Milagro de S. Bruno.

Firmado, Vinc. Car. P. R. F.

De la tumba del Santo brota un manantial de purísimas aguas, del cual llegan á beber multitud de enfermos, buscando la salud. Una madre que da de beber á su hijo, es la figura más importante por la grandiosidad de estilo y el hermoso color con que está pintada.

Núm. 14. S. Bruno y un obispo de su orden.

Acompañado de sus discípulos y secuaces el Santo fundador conversa apaciblemente con un obispo.

Grabado y publicado en el tomo II de EL ARTE EN ESPAÑA.

Núm. 15. Milagro de Fr. Juan Fort.

Firmado, Vic. Carduchi, P. R. F. A.—1632.

Divulgada la muerte de Fr. Juan Fort, acuden presurosos á su sepultura, en el santuario de Scala Dei, multitud de enfermos y menesterosos en quienes obra Dios grandes milagros por intercesion de su siervo. Pero siendo tal y tan grande el número de gentes que de todas partes acudia, el prior del convento se acerca un día al sepulcro del Santo, y le manda, en virtud de santa obediencia, que cesen los milagros.

Núm. 16. El Papa Urbano II y S. Bruno.

Firmado, V. C. P. R. F.

Elevado al pontificado Urbano II trae á su lado á S. Bruno, le recibe con paternal cariño, y le retiene en Roma por espacio de seis años consultando con él las materias más graves de la silla apostólica.

Al lado de una mesa, sobre la cual se ve un Santo Cristo, la tiara, un libro y recado de escribir, está sentado el Santo Padre con una carta en la mano izquierda, conferenciando con el Santo sentado enfrente de él.

La figura del Papa es de hermoso color, recordando mucho el estilo de Ticiano.

Núm. 17. Muerte de S. Bruno.

Firmado, V. C. P. R. F.

Sentado sobre la tierra, sostenido por un cartujo, con la vista fija en un Crucifijo que otro monje le presenta, y rodeado de sus discípulos, espira el patriarca S. Bruno en la cueva que le servía de celda en la Cartuja de Calabria.

Grande efecto de claro oscuro; el cuadro, sin embargo, es de los más débiles.

Núm. 18. S. Bruno ante el obispo de Grenoble.

En el campo de Chartres, junto á las ermitas fabricadas por S. Bruno y sus discípulos, recibe el Santo con suma humildad al venerable obispo Hugo.

Grabado y publicado en el tomo II de EL ARTE EN ESPAÑA.

Núm. 19. S. Bruno y el duque Rogerio de Nápoles.

Muerto el Papa Urbano II, se retiró S. Bruno á una cueva de la Calabria, donde fué descubierto por el duque Rogerio, soberano de aquel Estado, en una cacería. Conversando con el Santo, decide el duque fundar un convento en aquel sitio, con el nombre de Cartuja de S. Estéban y Bruno.

En el paisaje se ven copiados los frondosos y amenos sitios que rodean el Paular.

Núm. 20. S. Bruno y sus discípulos ante el obispo de Grenoble.

Firmado, V. C. P. R. F.

El Santo cartujo, en hábito de canónigo y seguido de sus seis discípulos, aparece postrado de rodillas ante el obispo D. Hugo, quien sentado en un sólio y rodeado de sus familiares, bendice á S. Bruno y á sus compañeros.

Grabado y publicado en el tomo II de EL ARTE EN ESPAÑA.

Núm. 21. Investidura de un monje cartujo.

Firmado, V. C. P. R. F.

S. Bruno sentado en un banco y rodeado de otros frailes cartujos, tiene á sus piés arrodillado á un venerable anciano de larga y blanca barba, al cual el Santo

viste el hábito cartujo. Detrás se ven dos pajes que tienen el manto, el báculo y la mitra, insignias del episcopado. La escena parece acontecer en una sala capítular de un convento.

Núm. 22. Humildad de un fraile cartujo.

Firmado, Vinc. Car. P. R.

En el ángulo de una galería del cláustro de un convento de la orden, un santo cartujo acompañado de varios monjes, encuentra á un fraile obispo que se ocupa en barrer el cláustro con una escoba. En el fondo de este cláustro se ven varios frailes.

Es admirable en este cuadro la perspectiva, el tono general, y buen dibujo de la figura del santo y del obispo que barre. Reina en todo el cuadro la tranquilidad y silencio propios de los conventos de esta orden.

Núm. 23. S. Hugo y S. Bruno en el refectorio de un convento cartujo.

Firmado, Vin. Car. P. R. F.

En el refectorio de un convento cartujo se halla reunida y comiendo toda la comunidad, presidida por S. Bruno. El santo obispo de Grenoble D. Hugo, examina atentamente la comida servida á los cartujos.

Es este cuadro uno de los mejores de toda la coleccion.

Núm. 24. S. Bruno renunciando el arzobispado de Regio.

Firmado, V. C. P. R. F.

Urbano II ofrece á S. Bruno el arzobispado de Regio, y el Santo rechaza con humilde santidad tan alta distincion.

Núm. 25. S. Bruno se aparece al duque de Calabria,

Firmado, V. C. P. R. F.

El Santo cartujo agradecido al duque Rogiero de Calabria por haber fundado en sus Estados la cartuja de S. Estéban, se le aparece una noche durante su sueño, y le advierte del peligro que corre por la conspiracion que contra él se tramaba.

El grupo compuesto por el Santo y el duque es admirable por su verdad y colorido.

Núm. 26. S. Bruno besando los piés al papa Urbano II.

Firmado, V. C. P. R. F.

De rodillas, y delante del Sumo Pontífice, que está sentado en un sitial rodeado de su séquito, se postra y le besa los piés el Santo cartujo. A su espalda se ven varios monjes cartujos de rodillas.

Este cuadro es uno de los más débiles de toda la coleccion.

Núm. 27. Despedida de S. Bruno de sus compañeros en Chartres.

Firmado, V. C. P. R. F.

El Santo fundador se despide cariñosamente de sus discípulos para ir á Roma, donde le llama Su Santidad Urbano II. En el centro se ve representada una vista de la ciudad de Roma, estando á la derecha del cuadro el castillo de Sant-Angelo.

El paisaje de este cuadro es de hermoso color, de gran transparencia y de muy justos términos.

Núm. 28. Asunto desconocido.

Firmado, Vin. Carduchi P. R. F. A. 1632.

Un Santo fraile cartujo conduce sobre sus espaldas un costal que lleva al convento, á cuyas puertas salen á recibirle, postrándose á sus piés, un caballero, dos niños y algunas más personas. Fondo, las paredes del convento y paisaje. A los piés del Santo, junto á un árbol, se ve un escudo sin armas.

La figura del noble caballero arrodillado es de un hermoso color, y su ademan tan noble y tan natural, como humilde y expresiva su fisonomía.

Esta figura es de las más bellas que contiene esta coleccion.

Núm. 29. S. Bruno visitado por otro Santo.

Firmado, Vin. Carduchi P. R. F. A. 1632.

A la puerta del convento sale S. Bruno acompañado de varios monjes á recibir al Santo que viene á visitarle, y al cual abraza cariñosamente. Detrás de los Santos hay un hombre teniendo por la brida á un caballo, en el cual parece haber venido montado el Santo.

El grupo de los dos Santos es de mucha importancia por su color y dibujo.

Núm. 30. S. Bruno llamado por el papa Urbano II.

Firmado, Vin. Car. P. R. F.

El Santo fundador reunido un día con sus seis discípulos, recibe un correo portador de un breve del Santo Padre en el que le ordena que al punto parta para Roma.

Se ven en este cuadro al Santo fundador mostrando á sus compañeros el breve del Papa. A la derecha del cuadro el correo en traje de camino. En el fondo un pórtico greco-romano y parte de una iglesia gótica.

Este cuadro es sin disputa de los más bellos de la coleccion.

Núm. 31. Éxtasis de un venerable obispo cartujo.

Firmado, Vin. Carduchi P. R. F. A. 1632.

Delante de un altar, de rodillas, y elevado en ferviente éxtasis, el Santo obispo cartujo dirige al cielo una mirada, y contempla y escucha un coro de ángeles, que acompañados de instrumentos, cantan el versículo, que se ve escrito en una cinta, *Egressus est, domine in salutem populi tui*, etc. Detrás del Santo, y sobre una mesa, se ven colocadas las insignias del episcopado. A los piés del Santo un cisne.

La figura del obispo es de gran correccion de dibujo, hecha con magistral desenvoltura y buen color.

Núm. 22. S. Bruno escribiendo en su celda.

Firmado, V. C. P. R. F.

El Santo cartujo sentado delante de una mesa, con la pluma en la mano y la mirada fija en el cielo. En la parte inferior del cuadro, y detrás del Santo se ve al Padre Eterno rodeado de ángeles y de gloria, teniendo á sus piés de rodillas al mismo Santo.

Núm. 33. Vision del padre fray Juan Fort.

Firmado, Vin. Carduchi P. R. F. A. 1632.

Sentado en una cama, alrededor de la cual se ven varios bichos diabólicos y fantásticos, está el padre fray Juan Fort cruzadas las manos, recreándose en la vision de la Santísima Virgen, que con su divino hijo, y rodeada de ángeles y gloria se aparece al Santo.

La Virgen y el niño son de hermoso color. La expresion angélica y de profunda meditacion del Santo admirables.

Núm. 34. Aparicion de S. Elias.

Firmado, Vinc. Card. P. R. F.

Arrodillados hasta once frailes cartujos admiran extasiados la aparicion del Santo Profeta Elias y de la Santísima Virgen.

Las actitudes de los frailes son tan sencillas como majestuosas; las cabezas, todas ellas copiadas del natural, expresan admirablemente los distintos caracteres de los frailes; asombro en unos, veneracion en otros, alegría, devocion y recogimiento en todos.

La figura del Patriarca es valiente y fuerte de color.

Núm. 35. Muerte de un venerable cartujo.

Firmado, V. C. P. R. F.

En un calabozo, echado sobre una tarima, atado con una cadena, teniendo en la mano un Crucifijo, espira un monje cartujo; á su cabecera un personaje de barba blanca con un turbante, sostiene al moribundo y le ayuda á tener el Crucifijo. Al lado de este personaje hay otro de rodillas leyendo en un libro. Detrás de estos se ve de pié otro personaje con traje talar, pelo largo, sin barba, cubierta la cabeza de un sombrero.

En la extrema derecha del cuadro, en primer término, á los piés de la tarima se ven cadenas, cepos y grillos, y un candelero de barro con una vela de sebo ardiendo, colocada sobre un pié de madera. Se ve tambien un taburete con una redoma, naranjas, una cazuela con una cuchara y un pan. Detrás de estos objetos, en último término, hay dos presos cogidos á los yerro de la ventana del calabozo y conversando con varias personas que hay á la parte de afuera. En el centro del calabozo, el cual es una estancia formada por una bóveda de cañon, de sillares de piedra de granito, pende un farol sostenido por una cuerda que pasa por una polea. En la pared, sobre la cabeza del Santo, hay un cuadrito en que está pintada la Purísima Concepcion. Debajo de la tarima en la parte superior un rosario y varios libros.

Se nota en todo el cuadro muchísimo esmero en los detalles, gran correccion de dibujo y buena perspectiva.

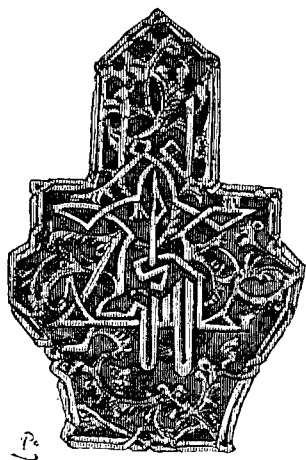
(Se continuará.)

NICOLÁS FRANCISCO.

PINTOR ITALIANO DE CERAMICA ESTABLECIDO EN SEVILLA.

(1503-1508)

POR J.-C. DAVILLIER. ⁽¹⁾



Antes de examinar los curiosos trabajos ejecutados en muchos monumentos de Sevilla, por un pintor de cerámica italiano que fijó su residencia en España á principios del siglo xvi, procuraremos demostrar por medio de algunos ejemplos, las frecuentes relaciones artísticas que se habian establecido entre las dos Penínsulas, mucho tiempo antes de verificarse en Italia el completo desarrollo del Renacimiento.

Ya en el año 1381, Juan I Rey de Castilla y de Leon, recibió en su corte al pintor florentino Gherardo Starnina, «que fué á aprender en España, dice Vasari, cortesía y urbanidad: muchas de sus obras de buen estilo y cuidadosa ejecucion, le habian dado á conocer entre algunos ca-

(1) Publicado en el número tercero del tomo XVIII de la *Gazette des Beaux-Arts* correspondiente al mes de Marzo del corriente año. (N. del T.)

balleros españoles; conducido por ellos á su país, le presentaron al Rey, que le recibió favorablemente, y que muy satisfecho de sus obras, le recompensó con largueza. » Starnina permaneció mucho tiempo en España; de vuelta á su país, pintó la historia de San Jerónimo en la iglesia del Cármen de Florencia, y bajo la influencia de los recuerdos del país que acababa de dejar, pintó á sus personajes con los trajes que llevaban los españoles en aquella época.

Otro florentino, Dello, pintor y escultor, vino á España hácia fines del siglo xiv, y se fijó en la corte de Juan II que le colmó de honores y riquezas: cuando fué á pedirle permiso para volverse á Florencia, el Rey no se contentó con concederlele graciosamente, sino que además, para manifestarle su gratitud, le armó caballero. Dello, perseguido por los envidiosos, dejó de nuevo su patria para volver á la corte de D. Juan II que continuó siempre protegiéndole. Desde entonces, añade Vasari, nuestro artista vivió como un magnate, y no pintó sino vestido de brocado. Dello murió en España en 1421, y el Rey hizo labrarle un sepulcro, cuyo epitafio aún se conserva.

Desde esta época las relaciones de España con los diversos Estados italianos fueron mucho más frecuentes. Los comerciantes florentinos establecidos en el extranjero, habian recibido orden de enviar á Florencia los artistas más hábiles y de mayor reputacion, y vemos á muchos españoles ir á fijar su residencia en Italia: D. Bartolomé, Abad de San Clemente, pintor y miniaturista de Arezzo, se hizo ayudar por un pintor español que conocia mucho mejor que él, los procedimientos y recursos de la pintura al óleo; para muchas otras obras acudió al talento de este español.

La fama de las tierras cocidas esmaltadas (*azulejos*) de Luca della Robbia, se extendió por toda Italia y poco despues penetró tambien en los principales Estados de Europa: los comerciantes florentinos las expedian por todas partes, y apremiaban á Luca que trabajaba sin descanso para satisfacer sus numerosos pedidos. Envió al Rey de Es-

paña, dice Vasari, muchas bellas obras de relieve y hasta algunas de mármol.

Muy pronto fuéron conocidas en España las pinturas del Perugino, adquiriendo tan gran reputacion, que muchos pintores españoles pasaron á Italia á tomar sus lecciones; entre estos, hubo uno á quien los italianos llamaron *Giovanni ó lo Spagna*, que fué el mejor colorista de todos los discípulos del célebre pintor de Perusa, fijando su residencia en Spoleto, donde casó.

Antonio del Pollaiula ejecutó hácia 1480 un gran bajo relieve en bronce, representando un combate de hombres desnudos, que fué enviado á España, y del cual, segun Vasari, tenian todos los artistas de Florencia, una prueba en yeso (1).

Poco más tarde, el español Alonso Berruguete, pintor, escultor y arquitecto, hizo por su parte grandes esfuerzos, para dar á conocer en su país el estilo del Renacimiento italiano. Durante su larga permanencia en Italia se le consideró apto para acabar en el convento de San Jorge, en Florencia, un cuadro del altar mayor que dejó empezado á su muerte Filippo Lippi. De Berruguete habla sin duda alguna Vasari, cuando cita al español Alonso entre los artistas que fuéron á estudiar las pinturas de Masaccio, en la capilla de los Brancacci.

Las relaciones comerciales entre España é Italia, no eran menos frecuentes desde el siglo xv que las artísticas; todo el mundo sabe que los italianos tomaron de una isla española el nombre de sus *majólicas*, y en un

(1) En el Museo de South Kensington en Lóndres, existe un hermoso bajo-relieve de tierra cocida, de forma rectangular, representando la misma composicion y probablemente moldeado sobre el original. M. J. C. Robinson, en su notable catálogo de la escultura italiana, dice con razon que este bajo-relieve debió de ser retocado por el mismo maestro. Nosotros tenemos una de estas antiguas pruebas en yeso que cita Vasari; este bajo-relieve tiene 53 centímetros de ancho por 40 de altura, exactamente las mismas dimensiones que la tierra cocida de Kensington. Esta coincidencia nos hace conocer de una manera muy aproximada las dimensiones del importante bajo-relieve que Pollaiulo envió á España, y cuyo paradero ignoramos. (N. del A.)

trabajo sobre los azulejos y porcelanas hispano-morisca, hemos citado el testimonio de Giovanni di Bernardi da Uzzano, que menciona que desde 1442 las porcelanas de Mallorca, tenían gran despacho en Italia; á fines del siglo xv, Italia enviaba ya á España grandes cargamentos de azulejos y porcelanas. Los autores españoles de principios del siglo xvi, especialmente Antonio Benter y Pedro de Medina, las designan ordinariamente bajo el nombre de Obras de Pisa ó de Pésaro (1).

Hemos tenido ocasion de ver en Lóndres, entre los bellos ejemplares de la coleccion de Sir Anthony de Rothschild, dos grandes platos ovalados de porcelana de Urbino, obra probablemente de Orazio Fontana; estos platos que hacian parte de una vajilla, debieron de ser fabricados para algun personaje de España; en efecto, los dos representan escenas del Amadís de Gaula, libro puramente español, y los asuntos están indicados por epígrafes en español antiguo, reproduciendo los títulos de diversos capítulos de tan célebre libro de caballería.

Aún podemos señalar otra pieza hecha tambien en Urbino con destino á España; es un tazon tal vez el más hermoso salido de esta célebre fábrica, y que despues de haber estado durante mucho tiempo en el Escorial, acaba de ser expuesto al público en una de las salas bajas del Real Museo de Pinturas de esta córte.

No citaremos más ejemplos de estas frecuentes relaciones artísticas entre los dos países, que sin embargo creemos de alguna utilidad para la inteligencia de la curiosa série de monumentos que vamos á procurar describir, monumentos que nos han parecido de gran importancia bajo el doble punto de vista del arte en general y de la cerámica en particular.

(1) No parece que Pisa haya sido nunca un centro importante de fabricacion, pero era sin duda el lugar principal de exportacion para las porcelanas de Italia que se remitian á España. En el pequeño pueblo de Lluch-Mayor (Mallorca) hemos visto una botica revestida de azulejos de Faenza del siglo xv. (N. del A.)

El nombre del autor de los azulejos de Sevilla, ha llegado dichosamente hasta nosotros, gracias á la costumbre que tenia de firmar sus obras: se llamaba Nicolás Francisco, y añadía á su nombre el de *Italiano* ó *Pisano*, dándonos así á conocer su patria de una manera cierta. De las obras suyas que hemos podido descubrir, la más antigua tiene la fecha de 1503 y la más moderna la de 1508.

Acabamos de ver que Nicolás Francisco era de Pisa; el exámen de sus obras permite suponer que antes de venir á Sevilla habia trabajado en Faenza ó en Caffagiolo. Sabemos que los productos de estas dos fábricas ofrecen entre sí grande analogía; M. Alfred Darcel, en su excelente noticia de las porcelanas pintadas del Louvre ha devuelto á esta última fábrica su importancia, generalmente desconocida. Aunque no conozcamos ninguna pieza con fecha cierta anterior á 1507, creemos que la fábrica de Caffagiolo existia antes de este tiempo, y siendo nuestro artista toscano nos parece lícito suponer que ejerciera su arte en una fábrica toscana.

Las obras de Nicolás Francisco que hemos podido descubrir son cuatro, que vamos á examinar segun el orden de fechas.

IGLESIA DE SANTA ANA EN TRIANA.

Esta pequeña iglesia, una de las más antiguas de Sevilla (1) conserva un sepulcro revestido de esas pequeñas baldosas vidriadas, cuyo uso introdujeron los árabes en España y que se fabrican todavía conociéndose en el comercio con el nombre tambien árabe de *azulejos*. Estos azulejos, de forma cuadrada y de diez y nueve centímetros de lado, están colocados en cuatro hiladas horizontales de ocho azulejos cada una, y forman

(1) Fué erigida en cumplimiento de un voto hecho por el Rey D. Alfonso el Sábio, que por intercesion de Santa Ana sanó de su ceguera. La consagró el arzobispo D. Raimundo en 1280.

un cuadro que representa un prelado tendido y con un libro en las manos; se lee encima esta inscripcion: ÉSTA FIGURA I SEPULTURA ES DE MISO LOPEZ, EN EL AGNO DEL MIL CCCCIII.

Aunque el esmalte y los colores de estos azulejos sean dignos de notarse, el conjunto dista mucho de la perfeccion de las otras obras de Niculoso; el tono general es un poco duro y el dibujo deja bastante que desear; el aspecto recuerda el de las más antiguas porcelanas de Faenza y de Caffagiolo. Es probable que este sepulcro sea la primera obra que hizo Niculoso en Sevilla cuando no se habia familiarizado todavía con los materiales del país.

Antes de abandonar á Triana dirémos que este barrio de Sevilla, que debe su nombre á Trajano, ha sido desde la época romana el centro de una gran fabricacion de utensilios de barro. Santa Justa y Rufina, las dos patronas de Sevilla, que los pintores españoles representan siempre con dos cántaros, eran hijas de un alfarero que vivia en Triana por el siglo III de nuestra era. No hay duda alguna que en la Edad Media, tanto bajo la dominacion musulmana como despues de la reconquista, continuó la fabricacion de azulejos, que aún se ven en gran número en iglesias, palacios y casas particulares de Sevilla (1).

Conserva este templo en su exterior restos notables de su primitiva construccion, y en el interior que consta de tres naves y que subsiste sin grandes alteraciones, se conservan entre otras obras de arte una magnífica tabla de *Nuestra Señora de la Rosa*, en el altar del trascoro, y 15 tablas de Maese Pedro Campaña, que forman el retablo principal y representan pasajes de la vida de la Santa y de la Virgen. (N. del T.)

(1) Muchas antiguas mezquitas de Sevilla fuéron convertidas en iglesias, y se ven todavía azulejos muy curiosos, y anteriores á 1248, época de la conquista de Sevilla por S. Fernando. La Casa de Pilatos, antiguo palacio árabe, contiene muchas salas revestidas de azulejos hasta cuatro metros de altura, y tambien hay un gran número de ellos en el Alcázar. (N. del A.)

El autor padece una equivocacion al atribuir á los árabes la construccion de la llamada Casa de Pilatos. Empezaron su edificacion en el siglo XV el adelantado Per Enriquez y su esposa doña Catalina de Rivera; prosiguióla D. Fadrique Enriquez de Rivera, primer marqués de Tarifa, y la terminó el primer duque de Alcalá D. Per Afán de Rivera. Los azulejos son todos de

Un autor español, Pedro de Medina, que en la primera mitad del siglo xvi escribía su *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, da detalles muy curiosos sobre la fabricacion de las porcelanas de Sevilla. Hé aquí el capítulo XXII de su obra:

«*De Triana, barrio de Sevilla y de las cosas notables que encierra. En este lugar de Triana se hacen muchas y muy bellas lozas ó tierras es-*»
 »maltadas, blancas, amarillas y de todas clases; hay cerca de cincuenta
 »tiendas donde se fabrican y de donde se mandan á muchos países.

»Tambien se hacen en este barrio muchos azulejos, muy bonitos, muy
 »variados por el color y trabajo y figuras de barro pintadas. Se mandan
 »grandes cantidades de estos azulejos á muchos puntos. Hay una fábrica
 »en Triana que paga ella sola siete mil ducados de alquiler por año (1).»

Es fácil comprender que el artista italiano debió encontrar en las numerosas fábricas de Triana todos los materiales necesarios para su objeto y pudo en poco tiempo hacer rápidos progresos; vamos á ver la prueba de esto en sus pinturas del Alcázar.

LA CAPILLA DE LOS AZULEJOS

EN EL ALCÁZAR DE SEVILLA.

El Alcázar de Sevilla, empezado bajo la dominacion musulmana, fué restaurado y aumentado en el estilo de la Alhambra por Pedro el Cruel (1363); á principios del siglo xvi Fernando é Isabel hicieron nuevas obras, siendo una de las más notables un oratorio construido en

la fábrica de Triana y demuestran á qué grado de perfeccion habia llegado esta industria durante el siglo xvi. (N. del T.)

(1) Existen hoy en Triana alfarerías y fábricas de azulejos.

el primer piso y conocido con el nombre de *Capilla de los azulejos* (1).

El fondo del oratorio está ocupado por un altar de más de tres metros de ancho, cuya parte anterior y retablo están revestidos de azulejos. Este altar y la fachada de Santa Paula, en la que nos ocuparemos pronto, son las obras maestras de Nicolás Francisco, no temiendo añadir que en ningún país ni aun en Italia, existe un monumento de este género igual en belleza é importancia.

En la parte anterior de la mesa de altar, hay un cuadro del mejor estilo del Renacimiento italiano, que representa dos personajes quiméricos afrontados, cuyo cuerpo está terminado por una voluta con follaje, de donde salen cuernos de la abundancia sostenidos por animales fantásticos. Los dos personajes tienen antorchas en una mano y con la otra sostienen una corona de flores y frutas, entre las cuales se ven algunas granadas, marcada alusión á la reciente conquista del último reino moro. Esta corona rodea un cuadro que representa la Anunciación: al lado de la Virgen hay un jarrón con dos asas de donde sale un lirio, y en la parte más ancha del vaso, se leen las palabras: AVE MARÍA. En la superior del cuadro se ven á cada lado en un escudo las flechas y el yugo, especie de geroglífico alegórico de las iniciales de Fernando é Isabel. Estas iniciales *F é I* están pintadas sobre dos elegantes escudos sesgados como una testera, empleados muy á menudo en Italia al fin del siglo xv, y cuya forma les hizo llamar *à testa di cavallo*. Los adornos de este cuadro nos hacen recordar las elegantes composiciones de Nicoletto de Módena (2).

(1) En esta capilla se desposó Carlos V con la infanta Isabel de Portugal. (N. del A.) Esta noticia tomada probablemente de Ford, es inexacta, pues consta en la historia del emperador por Sandoval que aquel se desposó en la cuadra grande que llaman *Media naranja* (salon de Embajadores) y despues fué aderezado un altar en una cámara del Alcázar, y el arzobispo de Toledo, que para este efecto se habia quedado, dijo allí la misa y los veló. (N. del T.)

(2) Las flechas y el yugo se hallan en un gran número de monumentos contemporáneos de los Reyes Católicos. La inicial de las palabras *Flechas* es tambien la del nombre de Fernando y la *Y de yugo* es la inicial de Isabel.

El retablo se compone de un gran rectángulo terminado por un arco muy rebajado que ocupa el fondo, y de dos partes salientes pintadas por el mismo estilo del cuadro que acabamos de describir: á la derecha las flechas y á la izquierda el yugo con la célebre divisa *tanto monta*, están rodeados por guirnaldas de flores, con pájaros, niños, y animales quiméricos jugando en medio del follaje: vasos, mascarones vestidos de hojas, delfines, cuernos de la abundancia, y guirnaldas de perlas completan esta elegante ornamentacion que los artistas italianos tomaban de la antigüedad y que sabian rejuvenecer con tanta gracia.

El cuadro que forma el fondo del retablo representa la Visitacion: presenta en cuanto al estilo, el contraste más notable con las partes que acabamos de describir; en efecto, en él, nada italiano se halla; la composicion, que cuenta con nueve figuras, tiene un carácter aleman muy pronunciado y parece tomado de algun pintor de la Escuela de Alberto Durero. Las cabezas de caprichosa expresion y un poco dura recuerdan los grabados de Martin Zajel. Este cuadro, cuyas figuras tienen próximamente la mitad del tamaño natural, está rodeado de una ancha cenefa formada igualmente por azulejos y que representa el árbol de Jessé. En una banderola situada en la parte inferior del cuadro, se lee la firma del pintor en carácter romano:

Niculoso. Francisco.

Italiano. Me Fecit.

Más arriba y á la izquierda, se expresa la fecha 1504 de esta manera:

Agno del

MIL CCCCIII (1).

Los principales colores empleados son los que se encuentran en las

(1) Se notará que el artista habia dado á su nombre la forma española, Francisco en lugar de Francesco; en cuanto á la palabra *agno* es la española *año*, escrita segun la pronunciacion italiana.

más antiguas porcelanas de Faenza y de Caffagiolo: el azul, el anaranjado oscuro, el amarillo, el violado y el verde: lo mismo que en estas porcelanas el contorno se marca con una línea azul oscuro.

En cuanto á las diferencias de estilo que se notan en la capilla de los azulejos, creemos que Nicolás, que ha seguido en la parte puramente ornamental las tradiciones de su país, ejecutaria las composiciones segun dibujos ó grabados de artistas alemanes ó de los Países Bajos, de los cuales, y sobre todo, iluminadores y pintores de vidrio se habian establecido muchos en España en esta época (1).

LAS MONJAS DE SANTA PAULA.

El convento de religiosas de Santa Paula está situado en un barrio de Sevilla, visitado rara vez por los viajeros; fué fundado á fines del siglo xv por D.^a Isabel Enriquez, marquesa de Monte-Mayor y descendiente de los Reyes de España y Portugal (2).

Encima de la puerta de entrada, coronada por una ojiva de una forma rebajada particular á España, se ve encuadrado en una ancha cenefa de

(1) La cenefa representando el árbol de Jessé, recuerda mucho las miniaturas de los manuscritos del siglo xv. (N. del A.)

(2) Lo fundó en 1475 la venerable madre Ana de Santillan, y mandó labrar su iglesia la marquesa de Montemayor, en Portugal, cuñada del duque de Braganza. Esta señora y su esposo el condestable D. Juan, yacen enterrados en la capilla mayor. La única nave de la iglesia está cubierta por una bellísima armadura á la morisca que fué una de las últimas obras del afamado artífice Lopez Arenas, autor del tratado de la *Carpintería de lo blanco*, que corre con tanto aprecio en manos de los curiosos. El presbiterio conserva la antigua bóveda de nervios entrelazados, tan característica del siglo xv. (N. del T.)

ladrillos de dos colores, un cuadro de azulejos de un metro, sesenta centímetros de ancho, por dos metros de altura. La Santa con nimbo y vestida con un gran manto, está representada con un libro en las manos, debajo de un elegante pórtico en cuyo fondo se levantan cuatro cipreses; á cada lado se lee esta inscripcion: SANTA PAULA; á los piés de la Santa se ven en un grande escudo las armas de Portugal, las de España y las de la Fundadora. Corre á cada lado una elegante franja adornada de estos *trofei* (trofeos) tan frecuentemente repetidos despues sobre las porcelanas de Italia: cascos, escudos, corazas, tambores, venablos, hachas y otros instrumentos de guerra, están ligados entre sí por elegantes nudos de cinta; en el medio de dos cartones á derecha é izquierda, se lee la fecha, escrita de esta manera: 15.4, habiendo reemplazado el cero por un punto.

PORTADA DE LA IGLESIA DE SANTA PAULA.

Hemos llegado á un monumento más bello y más importante todavía que aquellos que acabamos de examinar; es una portada cuya parte superior está revestida de azulejos; forma esta portada un arco ojival rebajado de los que se solian construir en la segunda mitad del siglo xv. El tímpano está revestido de azulejos del estilo más bello, representando adornos que recuerdan de notable manera los bellos nielados italianos del siglo xv. Lo mismo que en la capilla de los azulejos, hay dos escudos donde están figurados los emblemas de Fernando y de Isabel la Católica; la firma del artista NICULOSO PISANO, se ve en dos escudos separados. El centro del tímpano está cubierto por un gran escudo de mármol blanco con las armas de España, sostenido por un águila con las alas desplegadas, de muy buen estilo.

La arquivolta que rodea el tímpano es de ladrillo agramilado, de dos colores, y encima corre otra de azulejos de más de un metro de ancho; estos azulejos, de muy notable estilo, recuerdan como los del tímpano los más bellos nielados italianos del siglo xv; en ellos se ven sátiros unidos, animales fantásticos, cuernos de la abundancia, mascarones, vasos y otros caprichos puramente paganos muy usados en Italia hacia más de medio siglo, pero que trasladados á la fachada de un convento debieron parecer á Sevilla una innovacion de las más atrevidas y contraria á las tradiciones ascéticas de la antigua y católica España.

Hé aquí la inscripcion que hemos descubierto sobre uno de los azulejos de la arquivolta :

NICULOSO FRANCISCO. ITALIANO. ME. FECIT. IN. EL. AGNO DE 15.4.

Un poco más abajo se lee sobre un carton la fecha de 1508. Es probable que tardase el artista cuatro años en la ejecucion de su obra.

Solamente la pintura podria hacer comprender el maravilloso efecto decorativo de esta gran fachada, donde los azulejos destacan de la manera más armónica sobre un fondo de ladrillo de dos colores; los adornos que recuerdan siempre los de Faenza y Caffagiolo, están hechos con amarillo, azul, blanco y verde sobre un fondo general anaranjado, de un tono muy caliente. Pero si nuestra admiracion fué grande la primera vez que vimos un monumento de esta importancia, aún fué mayor á la vista de los siete bajo-relieves aplicados sobre la arquivolta; estos bajo-relieves que presentan la mayor analogía con los de Lucca della Robbia, son de barro cocido esmaltado de diversos colores y rodeado de una corona de flores y frutas, tambien esmaltada: el estilo y el modelado son muy notables y presentan los mismos esmaltes que los bajo relieves del célebre escultor florentino.

El gran recuadro rectangular que encierra la ogiva, está completa-

mente revestido de azulejos representando el cielo con algunas nubes (1). Sobre este fondo se destacan cuatro ángeles de bulto de tierra esmaltada del estilo de Lúca della Robbia; dos de ellos en pié y de frente descansan sobre ménsulas de azulejos con reflejos metálicos, los otros dos colocados más arriba y arrodillados, parecen sostener unos recuadros formados por cuatro azulejos de la misma clase que los anteriores, donde se ve el monograma de Cristo en caracteres góticos de relieve, de una forma particular análoga á los que se encuentran con frecuencia en los platos hispano-moriscos de esta época. El edificio está coronado por una cornisa de barro cocido y esmaltado, formada alternativamente por ángeles con las alas desplegadas y antorchas invertidas como se ven en muchos monumentos italianos del siglo xv.

¿Estas tierras esmaltadas serán también por ventura de Nicolás Francisco? Mucho nos inclinamos á creerlo, fundándonos en que muchos artistas italianos eran en aquel tiempo pintores y escultores á la vez, y además hemos visto por el hecho ya citado de Pedro de Medina que se fabricaban en Sevilla, figuras de barro cocido.

En cuanto á las partes adornadas con reflejos metálicos, pensamos que son también obra de la fábrica sevillana; hemos demostrado en otra parte que en muchos pueblos de España se hacían azulejos con reflejos metálicos; ningún documento nos prueba que estos se hiciesen en Sevilla, pero hemos visto tantas y tan hermosas muestras contemporáneas en las salas de la *Casa de Pilatos*, que nos parece verosímil que las fábricas de Triana pusieran en práctica este sistema de decoración, usual entonces en la mayor parte de las provincias de España.

Estos son los curiosos monumentos que hemos observado en Sevilla. ¿Pero dejó otras obras Nicolás Francisco? Así lo creemos, aunque á pe-

(1) La parte de la portada revestida de azulejos tiene cerca de cinco metros de altura por siete de longitud. (N. del A.)



sar de nuestras investigaciones no nos haya sido posible descubrirlas. Sea de esto lo que quiera, somos felices con haber podido señalar á la admiracion de los aficionados, monumentos hasta ahora poco conocidos y de los cuales repetimos, no se podrá encontrar otro ejemplo en parte alguna (1).

E. DE M.

(1) En la fachada del hospital de la *Caridad* en Sevilla, se ven cuatro grandes cuadros formados tambien con azulejos, representando la *Esperanza* y la *Caridad*, *S. Jorge* y *Santiago*, hechos por dibujos de Murillo y que con justicia llaman la atencion de profesores y aficionados. (N. del T.)



PÁGINAS

DE LA HISTORIA DE LA PINTURA EN ESPAÑA.

(Continuacion.)

Núm. 36. Un cardenal cartujo en oracion.

(Firmado.) VIN. CARDUCHI P. R. F. A. 1632.

Un cardenal de la órden cartujana orando de rodillas en el pórtico de una iglesia. En el fondo, el mismo Santo aparece ajustando unas paces entre príncipes cristianos.

Núm. 37. Aparicion de S. Bruno.

(Firmado.) VIN. CARDUCHI P. R. F. A. 1632.

El santo patriarca S. Bruno descende del cielo y deposita en el pecho de un Santo Cartujo la llama del divino amor. Detrás de este Santo se ve al demonio en figura de sátiro huir desesperado.

Núm. 38. Martirio de frailes cartujos.

(Firmado.) VIN. CARDUCHI P. R. F. A. 1632.

Dentro de la iglesia de un convento han penetrado varios soldados y sorprendiendo en ella á cuatro frailes cartujos, les matan á cuchilladas. En la parte su-

perior del cuadro varios ángeles descienden con palmas y coronas sobre los frailes.

Este cuadro es de los hechos con mayor ligereza y descuido en muchas de sus partes. Las incorrecciones de dibujo que en él se notan, dan lugar á creer que, aunque firmado por Carducho, deben haber intervenido en su ejecucion algunos discípulos.

Núm. 39. Martirio de un cartujo.

Amarradas las manos con un cordel, que pasa por una polea, y del cual tiran unos soldados, es suspendido en el aire un fraile cartujo, que además tiene atada á los piés una enorme cuerda. Por una ventana se ve al mismo fraile cartujo en el momento de ser muerto á cuchilladas y á palos por los verdugos en presencia de gentes del pueblo y de un turco de larga barba que parece ser el ordenador del martirio. Este cuadro es sumamente caliente de color.

Núm. 40. Muerte de Juan Susilla y otros cartujos.

(Firmado.) VIN. CAR. P. R. F.

Por los años de 1573 entraron los herejes de Alemania en el convento de Rode-munda, cerca de Colonia, y mataron en la misma iglesia y en el coro á arcabuzazos y puñaladas á los frailes del convento.

Núm. 41. Martirio de tres frailes cartujos.

(Firmado.) VIN. CAR. P. R. F.

Tres frailes cartujos atados con cadenas á las columnas de un pórtico. Á la izquierda, por una puerta, se ve en último término á dos verdugos, en el momento de descuartizar, en presencia de varios soldados, á los tres frailes indicados.

Núm. 42. Aparicion de la Virgen á Fr. Juan Fort.

(Firmado.) VIN. CARDUCHI P. R. F. A. 1632.

La Santísima Virgen se aparece al venerable Fray Juan Fort, cartujo de la casa de Scala Dei, estando este Santo sentado en la cama, en momentos de aparecersele el demonio en figura de un mónstruo con formas humanas, rodeado de animales fantásticos y caprichosos.

*Núm. 43. Martirio de los cartujos de Alemania.**(Firmado.)* VIN. CARDUCHI P. R. F. 1652.

En el centro del cuadro un fraile tendido en tierra y traspasado por un lanzazo que le da un verdugo. En segundo término otro fraile de rodillas y orando, con la cabeza abierta de un tajo. En ambos lados escenas de la misma índole. El fondo representa parte de un claustro de arquitectura greco-romana.

El fraile que se ve en primer término es retrato de Dionisio cartujano.

Hay estampa de este cuadro grabada por Palomino con algunas variantes.

*Núm. 44. Martirio de varios frailes cartujos.**(Firmado.)* V. C. P. R. F.

En la portería de un convento de arquitectura gótica varios soldados matan á estocadas y á lanzazos á algunos frailes cartujos. El fraile que se ve morir en primer término parece ser un padre portero, porque tiene á sus piés un manojó de llaves.

*Núm. 45. Martirio de los cartujos de Alemania.**(Firmado.)* VIN. CARDUCHI P. R. F. 1652.

Después de incendiado el convento sacan los herejes á la comunidad, coronados todos los frailes de espinas para conducirlos al patíbulo. Á la derecha del cuadro, sobre un edificio que parece cárcel, se ve salir por encima de las almenas á un ángel conduciendo al cielo á un fraile cartujo. Delante de los frailes marcha un verdugo bailando, armado de una grande espada. En el fondo se ve el convento devorado por el incendio.

*Núm. 46. Martirio de dos cartujos.**(Firmado.)* VIN. CAR. P. R. F.

Dos personajes á caballo precedidos de varios soldados presencian la muerte de dos frailes cartujos. En la parte superior del cuadro dos ángeles rodeados de gloria descienden con palmas y coronas hácia los Santos.

La gloria es de color caliente y rico. La entonación general del cuadro oscura. El fraile que cae muerto es de buen dibujo, expresión y color.

*Núm. 47. Martirio de dos frailes cartujos de Londres.**(Firmado.)* VIN. CAR. P. R. F.

Un fraile colgado en una horca; por una escalera de mano apoyada en ella sube el verdugo conduciendo á otro fraile cartujo: á la derecha del cuadro un soldado con chambergo. En el fondo, multitud de gente presenciando cómo son arrastrados por dos caballos indómitos los cuerpos de estos frailes.

Es de los cuadros más flojos en color y dibujo.

*Núm. 48. Martirio de los cartujos del convento de la Anunciacion de Londres.**(Firmado.)* VIN. CARDUCHI P. R. F. 1632.

Representa este cuadro una prision en la cual se ven diez frailes atados con cadenas y esposas, unos orando y otros ya difuntos. Por el rompimiento de una ventana que hay á la derecha se ve á un mártir cartujo desnudo y tendido sobre una tarima, al cual está descuartizando un verdugo; alrededor de este grupo varios soldados á caballo y un personaje en traje turco presenciando el martirio.

Es de admirar en este cuadro el color y dibujo de los monjes muertos.

*Núm. 49. Milagro de S. Bruno.**(Firmado.)* V. C. P. R. F.

Presentan á S. Bruno el cadáver de un hombre cosido á puñaladas. El Santo cartujo mira al cielo con las manos unidas implorando su favor para volverle la vida.

*Núm. 50. Predicacion de un obispo cartujo.**(Firmado.)* V. C. P. R. F.

El obispo desde el púlpito predica á multitud de herejes que se tapan los oídos y dan marcadas muestras de desaprobacion. Por los aires y por los suelos se ven vagar multitud de animales diabólicos y fantásticos.

Núm. 51. Martirio de tres frailes cartujos.

(Firmado.) VIN. CAR. P. R. F.

En el centro del cuadro se ven dos briosos caballos arrastrando á tres frailes cartujos atados. En el fondo, á la derecha, la horca y en el centro las murallas de una ciudad.

Núm. 52. Muerte del venerable Odon de Novara.

(Firmado.) VIN. CARDUCHI, P. R. F. A. 1632.

Tendido sobre un lecho de espinas el Santo Odon de Novara, con la cruz en las manos, entrega su alma al Redentor, que se le aparece rodeado de gloria. Detrás del Santo, y á sus piés, hay arrodillados y de pié algunos sacerdotes que le ayudan á bien morir.

Este notable cuadro es de suma importancia por la particularidad de haberse retratado en él Vicente Carducho, en la figura de uno de los sacerdotes que hay de rodillas á los piés del lecho del venerable. Era tradicion en el convento del Paular conservada desde que el cuadro se pintó hasta que aconteció la supresion de la órden, que el artista se habia retratado en él en la figura del sacerdote que está de rodillas teniendo entre sus manos el bonete. Esta tradicion resulta confirmada por la semejanza del rostro de esta figura con el retrato de Carducho, que ha publicado en su obra sobre los *Artistas y las Artes en España* el sábio Mr. Stirling. Conviene advertir que entre ambos retratos nos parece el más auténtico el de este cuadro, tanto porque el de Mr. Stirling es una copia en acero de otro ya perdido, cuanto porque este es de mano del mismo Carducho.

Acompaña a este número copia de dicho retrato hecha al agua fuerte.

Núm. 53. La Santísima Virgen, rodeada de S. José y S. Juan, bendice á los Santos de la Orden.

La Virgen, que extiende los brazos y coloca sus manos sobre las cabezas de dos frailes cartujos arrodillados á sus piés, bendice á gran número de Santos venerables de la Orden que la rodean. En la parte superior el Padre Eterno, Jesucristo y el Espíritu Santo.

Núm. 54. Éxtasis de un Santo Cartujo.

(Firmado.) VIN. CARDUCHI.

En el centro de su celda, el Santo fraile, en éxtasis, de pié, con los brazos abiertos y la mirada fija en el cielo, de donde caen sobre él varios rayos de luz; á

los pies del Santo el capelo de cardenal; enfrente de él un altar en cuyo retablo se ve un cuadro que representa la Santísima Virgen con el Niño. A la derecha y por la puerta de la celda se ve al mismo Santo fraile cogiendo del brazo á un hombre en actitud de huir espantado. El cuadro del retablo es un trasunto de las *Virgenes* de la Escuela Florentina, especialmente de las de Andrés des Sarto.

Estos son todos los cuadros que forman la preciosa coleccion, que debe considerarse como la obra magna de nuestro pintor. Por las firmas que llevan los señalados con los números 15, 29, 31, 33, 36, 37, 38, 42, 43, 45, 48 y 52, se sabe que fuéron pintados los doce cuadros, en el año de 1632, sobrada tarea para tan corto tiempo, que da motivo para suponer que fuesen los últimos que pintase, así como tambien puede quedar sentado que por lo menos comenzó esta numerosa coleccion en el año de 1628, pues tal es la fecha que acompaña á la firma del cuadro número 7. De ambos datos se desprende claramente que emplearia cinco años en pintar los cincuenta y cuatro cuadros, y que por lo tanto no hubo de cumplirse á la letra la condicion que en la escritura estipulaba que habia de darlos concluidos todos y dejarlos colocados en el cláustro de la Cartuja, en el término de cuatro años, ó sea en 1630. Pero esta falta de exacto cumplimiento en el tiempo establecido en aquella escritura, es muy seguro que en nada hubo de turbar la buena armonía que reinó entre el artista y la comunidad desde que concertaron la ejecucion de tan grande empresa, pues de no haber sucedido así, no hubiera pintado para aquel convento los cuadros que de su mano habia en algunos altares del templo y en la portería, de los cuales conserva el Museo Nacional los siguientes :

Núm. 84. S. Bruno.

Alto 1,10.—An. 0,91—Fig. t. n m. c.—Lienzo.

S. Bruno en oracion, con las manos cruzadas delante de un libro y una calavera. Fondo, paisaje.

Estuvo este cuadro en la portería de la Cartuja del Paular, para donde fué pintado.

Núm. 618. *La degollacion de S. Juan Bautista.*

Alto 1,76 — An. 123.—Fig. t. n. m. n.—Lienzo.

(Firmado.) V. C. P. R. F.

S. Juan arrodillado, con la cruz á sus piés y las manos unidas en actitud de orar, recibe la muerte de manos del verdugo. Detrás del Santo varios judíos, y en el fondo, en último término, se divisa á Herodias.

Estuvo este cuadro en un altar del coro de legos de la Cartuja del Paular.

Núm. 998. *La Anunciacion.*

Alto 1,80.—An. 1,24.—Fig. m. n.—Lienzo.

(Firmado.) V. C. P. R. F.

Á la izquierda del espectador la Santísima Virgen de rodillas sobre una alfombra delante de un reclinatorio; detrás de ella el ángel arrodillado sobre una nube. En el centro se ve al Padre Eterno rodeado de ángeles.

De igual procedencia que el núm. 618.

Es lo cierto, que logró *dejar contentos y satisfechos á todos los religiosos, que no fué pequeña hazaña*, como asegura Jusepe Martinez, y terminar una obra bastante á *llenar las manos de cuatro pintores por diestros que fueran, mostrando una y no pequeña maravilla, que fué distinguir tantos hábitos blancos con tanta gracia hechos, que hace una maravillosa armonia*. Este acertado juicio y estas merecidas alabanzas que de Carducho estampó en su libro el célebre pintor aragonés, cuadran perfectamente con el carácter de los cuadros, como hijas que son del hombre práctico que, en primer lugar, exige que se cumplan las condiciones de la práctica del arte, y que por lo mismo, lo que más digno de admiracion encuentra es el triunfo logrado al vencer las dificultades de este jaez.

Otro escritor, extranjero y nada sospechoso de parcialidad hácia nuestros pintores (Mr. Viardot), *acepta el elogio, que no halla nada exagerado*, que de ellos hace Cean Bermudez, quien á su vez, confiesa que *se nota en todos gran fecundidad en la invencion y buen desempeño en la compo-*

sición por el contraste de los grupos y buena elección de los instantes; revelándose en todos ellos el estudio que había hecho de la anatomía. Pero monsieur Viardot no tributa de balde tanto elogio, porque á continuación añade que esta vida de S. Bruno sólo es más importante que la que pintó Eustaquio Lesueur por el tamaño y número de los cuadros, pero que no la iguala en la verdadera grandiosidad, estilo y ejecución. Escogidos entre los cincuenta y cuatro cuadros de Carducho el mismo número de los que forman la colección del pintor francés, que son veinte y dos, puede abordarse sin riesgo alguno la comparación, en la certeza de que comenzando porque no puede existir en lo concerniente al color, porque Carducho es inmensamente superior, la sobriedad de estilo es tal, que recuerda tan bien como la otra de Lesueur, la pintura verdaderamente monumental, aun cuando se emancipa de las tradiciones italianas en los partidos de pliegues y en los tipos de los rostros de las figuras, por seguir en pos del natural. Pero no puedo resistir al deseo de comparar algunos de los cuadros de ambos pintores que representan los mismos asuntos. Sirvan de ejemplar el núm. 3 de Lesueur y el núm. 1 de Carducho. Ambos figuran el momento en que el canónigo Diocres habla por tercera vez desde su tumba. El pintor francés presenta la escena colocando á la derecha en primer término un sacerdote, revestido con una espléndida capa de coro, de pie delante de un atril; y á la izquierda, en más lejano término, sobre un pequeño túmulo, sin féretro, aparece encogida, sin saberse cómo, y cubierta con un sudario, la figura de un hombre que parece que quiere incorporarse, pero sin expresión que marque el sentimiento que le domina. Los personajes secundarios del cuadro, colocados en último término, se admiran, ó mejor dicho, muestran marcada curiosidad. Falta añadir que en el paño del túmulo hay la puerilidad de verse prendidos tres carteles que repiten las frases que pronunció el condenado. Considerada bajo el punto de vista de la realidad, ni la escena pudo acontecer como Lesueur la presenta, ni la describe de tal modo la tradición; como condiciones artísticas, está tan pobremente

representada, que la principal ó la única belleza, lo que más atrae y encarece el cuadro, es la capa de coro del sacerdote que oficia. Hay más, en este cuadro en que olvida Lesueur la Escuela de los Carracis que le sirve siempre de guía, falta del molde donde colocar cada una de las figuras, faltale también la corrección de dibujo y la grandiosidad de aquellos maestros. Nuestro Carducho presenta este mismo suceso con toda la enormidad trágica de la tradición, y con toda la verdad en los detalles y composición que hubiera dado la fotografía. El rostro del condenado es espantoso, aterra, horroriza, da miedo, no puede mirarse con tranquilidad. En vano intentará el espectador posar la mirada en otro personaje ó en cualquier detalle del cuadro, todo será inútil, volverá á mirar al condenado y la impresión que en su alma deje aquel horrible rostro no se borrará ni pronto, ni fácilmente. Carducho por el realismo consigue producir con su obra los efectos del asunto que representa, mientras que Lesueur en brazos del clasicismo italiano no hizo más que un cuadro soso con algunas cabezas bien copiadas de Rafael. De uno á otro lienzo hay la misma diferencia que entre la obra de un poeta y la de un versificador, y esta diferencia es la que existe entre ambos pintores. En cincuenta y cuatro cuadros, de grandes dimensiones, de asuntos impuestos, muchos de ellos representando más de una escena, y la mayor parte con los mismos ó semejantes personajes, es punto menos que imposible no pecar de pesado y monótono, y sin embargo esta falta no puede achacarsela á Carducho. Su rica imaginación no se agota jamás, pero su mano se cansa á veces, y fatigada de la monotonía de los personajes que dibuja y colora, es más ó menos segura en el dibujo, más ó menos conforme con el modelo.

El defecto de la colección del Paular no es originario de Carducho, que antes por el contrario, consigue con él que brillen más las dotes de su fecunda imaginación. Dimana aquel defecto de la frecuencia con que se repiten unos mismos asuntos sin más variedad que la diferencia de los rostros de los personajes. Los martirios de los monjes cartujos de los con-

ventos de Alemania, lo mismo que los de los conventos de Flándes é Inglaterra; las muertes, las apariciones, las celestiales visiones, los éxtaxis de tantos venerables cartujanos, dando asuntos cada uno de ellos para un cuadro, producen forzosamente un aspecto demasiado unísono que sólo un pintor de recursos, un artista de genio y de grandes condiciones de color puede evitar algun tanto, desplegando bellezas de ejecucion en cuadros en que quizá le haya sido vedado colocar á su gusto los personajes que en él habian de figurar. Si fuese tan numerosa la coleccion de Lesueur habria en ella mayor número de cuadros débiles que en la de Carducho, porque ni en inventiva, ni en color, raya aquel á la altura de nuestro pintor.

Otra de las bellezas que constantemente ofrece la obra de Carducho, es la riqueza de color y la verdad de los paisajes que sirven de fondo á muchos de los cuadros, en los que parece verse como en un espejo reflejados las más veces áridos, y algunos amenos alrededores de Madrid y del Pular, tratados siempre con tal riqueza de tonos y tan bien ajustados, que forman de continuo la más apacible y agradable entonacion.

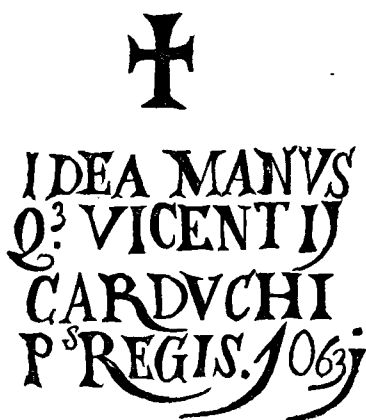
Un pintor hay con quien Carducho puede decirse que tropezó en estos cuadros de la vida de S. Bruno. Es este pintor el P. Cotan, cartujo que pintó los lienzos del cláustro del convento de Granada. Cuentan que Vicente Carducho, al visitar la Cartuja de Granada, conoció al P. Cotan sin que nadie se le hubiese indicado. Cotan, de quien se hablará al tratar de la Escuela Granadina, coincidia con Carducho en el sentimiento religioso y en la imitacion de la naturaleza, pero sin educacion artística, sin comprender las condiciones naturales de la pintura, sin perfeccion en el dibujo ni encanto en el color, sus cuadros no descuellan más que por la inocente verdad con que está expresado el sentimiento del monje profundamente religioso. Así fué que Carducho comprendió á Cotan y admiró en él las condiciones que reunia, y que él mismo tanto sabia apreciar en su gran valor.

Aun cuando no existiera en el Museo Nacional dato irrecusable que lo

demostrara, no era posible creer que mientras pintaba Carducho los cuadros del Paular, no pintara también algunos otros de diversa índole, siquiera fuese para dar descanso á su espíritu y treguas á la mano, que habria de embotarse con tanto y tanto pintar hábitos cartujanos. En 1631, un año antes de terminar los del Paular, pintaba para el retablo mayor de la Iglesia del Convento de Santa Bárbara de Madrid el gran cuadro siguiente:

Núm. 369. Martirio de Santa Bárbara.

Alto 3,30.—An. 2,41.—Fig. t. n.—Lienzo.



La Santa, representada por una hermosa joven, aparece en el centro del cuadro con las manos juntas, el cabello suelto, la mirada fija en el cielo, hincadas las rodillas cerca del tajo, junto al cual un verdugo, en traje de turco, la ase por el cabello y se apresta á cortarla el cuello con una espada. En la parte inferior del cuadro se ven medias figuras de tamaño colosal que representan soldados y gentes que presencian horrorizados la ejecucion. En lontananza cae un rayo sobre las huestes que pretenden penetrar en una fortaleza, y en la parte superior del cuadro varios ángeles arrojan flores sobre la Santa y llevan en triunfo la palma y la corona del martirio.

Se pintó para el retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Bárbara de Madrid.

Es este cuadro uno de los de mayores dimensiones que pintó Cardu-

cho y tambien de los que ofrecen más riqueza de color y mayor número de figuras, con gran vida y animacion ejecutadas.

Conserva además el Museo Nacional, de mano del mismo Vicente, otros cuadros pintados desde el año de 1625 hasta el de 37, que manifiestan las modificaciones de su estilo y el orden gradual con que, si bien se nota cómo iba perdiendo la severidad de dibujo que su hermano le habia enseñado, á la par demuestra lo mucho que ganaba en frescura de colorido, en expresion y principalmente en el dominio de su arte. Antes de formular por completo el juicio sobre este pintor de la Escuela de Madrid, conviene dejar registrados todos los cuadros de su mano que hoy guarda el Museo Nacional, que son los que siguen, además de los registrados anteriormente.

Núm. 709. La beata Maria Ana de Jesus.

Alto 2,24.—An. 1,40.—Fig. t. n.—Lienzo.

(Firmado.) VIC^o. CAR. P. R. F. 1625.

La beata Ana Maria de Jesus en hábito de mercenaria, con una corona de espigas en la cabeza y sobre el escapulario un corazon, dentro del cual está sentado el niño Jesus. En la parte superior, á la izquierda, Nuestro Señor Jesucristo. De la cabeza de la Santa parte un letrero que dice: *No me dejeis de mirar, que si me dejais de mirar me desharé toda en la misma nada.* Y de la de Cristo la siguiente respuesta: *Antes, hija mia, no hago otra cosa sino es mirarte.*

Núm. 144. Martirio de S. Pedro Nolasco.

Alto 2,10.—An. 1,38—Fig. t. n.—Lienzo.

(Firmado.) OPUS VICENTII CARDUCHI PICTORIS REGIS M.....

S. Pedro Nolasco en hábito de mercenario sufre con santa resignacion que el verdugo le ponga un candado en los labios: detrás del Santo otro verdugo y gran número de turcos.

Compañero del núm. 138.

Núm. 176. Santa Inés, mártir.

Alto 2,135.—An. 1,255.—Fig. t. n.—Lienzo.

(Firmado.) V. C. F. 1637.

Santa Inés con una paloma en la mano derecha, una corona de rosas en la cabeza y un libro en la mano.

Núm. 182. Santa Catalina.

Lienzo.—Alto 2,115.—An. 1,25.—Fig. t. n. c. e.

(Firmado.) V. C. F.

Santa Catalina, con una palma en la mano izquierda y una espada en la derecha.

Núm. 133. Santiago en la batalla de Clavijo.

Lienzo.—Alto 2,28.—An. 2,03.—Fig. t. n.

(Firmado.) V. C. F. 16.....

El apóstol Santiago, vestido de armadura, montado sobre un caballo blanco, ostentando en el pecho la cruz y tremolando la bandera blanca de su orden, pasa victorioso con la espada en la mano y seguido de un rey, sobre multitud de árabes muertos en la batalla de Clavijo, ganada con su poderosa ayuda.

Núm. 957. La Concepcion.

Lienzo.—Alto 2,30.—An. 1,68—Fig. t. n.

(Firmado.) V. C. F.

La Purísima Concepcion con túnica roja y manto azul, rodeada de una corona de estrellas sobre la cual se cierne el Espíritu Santo. Á su alrededor grupos de ángeles; á sus piés la media luna y la serpiente con cuerpo humano, alas y cabeza fantásticas. En la parte superior del cuadro se ven azucenas, un espejo, una bandeja y demás atributos de la pureza.

De la sacristia del convento de Santo Tomás.

Toca ahora registrar á continuacion de estos cuadros, un pedazo ó la mitad de otro cuadro de Carducho que posee afortunada y desgraciadamente á la vez el Museo Nacional. Desgraciadamente he dicho porque á este cuadro le falta toda la parte superior y alguna pulgada de la inferior, y afortunadamente porque al menos no se ha perdido todo y ha sido posible conservar un gran trozo. Es el siguiente:

Num. 4. (De la numeracion negra.) Genealogia de la Orden Tercera.

Alto 3,84.—An. 3,60.—Lienzo.—Fig. myr. n.

En esta mitad inferior del gran cuadro que ocupaba el retablo de la iglesia del convento de San Francisco de Salamanca, se ve á S. Francisco de pié sobre el tronco de un árbol, rodeado de gran número de Santos de su orden.

La parte superior, que ha desaparecido, contenia á Nuestro Señor Jesucristo y á su Santísima Madre rodeada de gloria.

Se adquirió este cuadro por Real orden de 6 de Marzo de 1856, en la cantidad de 36.000 rs.

No menos que en el género de pintura religiosa, brilla Carducho en el de batallas, en el cual se presenta á la consideracion del historiador de la pintura, como digno continuador de Barbalonga y Caxés. El Museo Real de Madrid atesora los tres cuadros que pintó Carducho para el palacio del Buen Retiro, representando tres victorias alcanzadas por nuestras armas contra los rebeldes de los Estados de Flándes. En todos ellos luce Carducho su rico color y buen dibujo, realzados por la inagotable invectiva de que tan pródigamente le dotó la Providencia. Dos de estos cuadros consignan hechos de armas debidos al valor y á la pericia militar del duque de Liria. El señalado con el núm. 33, que es á todas luces el más flojo, figura el eficaz socorro prestado á la sitiada plaza de Constanza, segun lo indica la siguiente leyenda, que con caractéres romanos

escribió el pintor en un tarjeton en la parte inferior del cuadro, que dice así :

CONSTANZAM PER DUCEM DE
FERIA ANNO CTOIOCCXXXIII AB OB
SIDIONE LIBERATAM. VINCE
TIUS CARDUCHI REGIÆ MAIS
TATIS PICTOR. ANNO ALTERO
PINGEBAT.



El duque de Feria, seguido de su paje de lanza, está en primer término dando órdenes de mando, y aunque de agradable color, no es la mejor figura del cuadro, pues la principal belleza que este encierra estriba en el fondo y en las figuritas que aparecen en los últimos términos.

El señalado con el núm. 262, superior en todo al núm. 53, tiene también una leyenda de idéntico modo escrita, que dice :

ESPUGNATAM REINFELDT CAP
TASQ. WALDKUT, SECLIM ET
LAUFENBURG PER DUCEM DE
FERIA ANNO CIOIOCCXXXIII
VINCENTIUS CARDUCHI REGIÆ
MAIESTATIS PICTOR, ELAPSO
ANNO PINGEBAT.

La figura del vencedor, de tamaño natural, retrato fiel y bien desempeñado, es la principal del cuadro, el cual, si bien se resiente de obedecer á los piés forzados á que el asunto obligaba á atenerse al artista,

nada deja que desear dentro de estas condiciones, siempre fatales, que nacen de la adulacion que con harta frecuencia prodigan los hombres de letras y artes á los poderosos en el órden político y social.

Más completa y gloriosa victoria, si bien tan infructuosa para la salud de España como lo fuéron las consignadas en los cuadros anteriores, representa el cuadro núm. 262 del mismo Museo. Se ve allí al vencedor de Florus, en los momentos en que el día 9 de Agosto de 1622 demostraba el valiente general español Gonzalo de Córdoba, derrotando completamente á los enemigos de la casa de Austria y del catolicismo, al mando del conde de Mansfeldt y del avieso obispo de Brunswick, la honra y la justicia con que llevaba el nombre de su abuelo el Gran Capitan. La leyenda, que como los anteriores manifiesta el asunto, la fecha y el autor del lienzo, es como sigue :

VICTORIAM JUSTA FLORUS ANNO
CICIOCCXXII. A D. GUNDIZALVO DE
CORDOVA OBTENTAM. VINCEN
TIUS CARDUCHI REGLE MAIESTA
TIS PICTOR ANNO DUODECIMO A BEL
LO CURRENTE. PINGEBAT.

Los demás cuadros que en el Real Museo se atribuyen á nuestro pintor, no merecen la mayor parte de ellos tal clasificacion. Falta notar, y no deja de ser extraño, que Carducho no obedeciera á la corriente general de su época, y que atendida su facilidad, manejo del arte y principalmente la moderacion con que siempre apreciaba su trabajo, no cultivase el género de retrato, como tantos otros de sus compañeros y predecesores.

Hizo algunos ensayos al agua fuerte, no como secuaz apasionado del

procedimiento que empezó á estar en boga en su tiempo, sino para cumplir algun encargo ó quizá como ensayo, pues sólo se sabe que salieron de sus manos una muerte de Abel y un Santo penitente, estampas sumamente raras y aun puede decirse que desconocidas.

En su larga carrera no muestra la misma decadencia que la que generalmente presentan todos los pintores que por su fecundidad se han distinguido. El primer cuadro firmado de su mano de que hay noticia, que debia estar en el Museo Nacional por haber pertenecido al convento de San Francisco de esta córte, tenia la fecha del año de 1610, y el que pintaba con destino á la Magistral de Alcalá de Henares, cuando le sorprendió la muerte, está firmado: VINCENTIUS CARDUCHO HIC VITAM NON OPUS FINIT 1638. En los veintiocho años que de uno á otro median, no decaen sus pinceles y si del primero de ambos cuadros certifica Cean, quien pudo muy bien estudiarlo, que era una de sus mejores obras, de los últimos, que hoy dia por fortuna se conservan, puede asegurarse que no desmerecen de los más selectos de sus mejores años, pues todas manifiestan las mismas condiciones y revelan al mismo hombre, tan inflamado por el amor al arte como avezado al estudio y ganoso siempre de cimentar en su patria una Escuela de pintura, así como ansioso de conservar vivo el aprecio y el interés con que se consideraban las artes en la córte de España. Y ese anhelo es en Carducho siempre constante: á él contribuye con sus pinceles de la poderosa manera que en sus cuadros se ve, y al mismo tiempo su espíritu incansable, no satisfecho con la práctica del arte, coge la pluma y escribe con fácil estilo, erudicion rara y claro entendimiento un libro en forma de diálogo, sobre los orígenes y esencias de la pintura, y en el cual, presintiendo los fundamentos de la moderna ciencia de lo bello, y valiéndose de sus conocimientos prácticos, trata con afan incansable cuantas cuestiones, cuantos problemas y dudas pueden ocurrir al artista y al aficionado, en la esencia y práctica del arte, y despues, como complemento de su tarea, consigna con placida satisfaccion el gran movimiento artístico que habia en Madrid; é

inserta para remate y sello de tan precioso libro, á manera de corona artística, los discursos de los valientes poetas y juiciosos jurisconsultos que fuéron en su ayuda contra el tenaz proceso que la Real Hacienda habia entablado para cobrar, á los que al cultivo de la noble práctica del arte dedicaban su vida, el mismo subsidio que á las clases industriales, comerciales y fabriles. *Los Diálogos de la Pintura* son la más preciada joya que cuenta la bibliografía artística española del siglo xvii, y el libro más indispensable para todo artista y amante de las artes. Hállase en él, si bien con alguna difusion propia del estilo y gusto de la época, gran copia de juicios, datos curiosos, avisos y sanos consejos para juzgar con tino y practicar con acierto las artes del dibujo, y no es posible conocer lo que era en Castilla el arte durante su dorada edad, sin leer, sin estudiar el libro de Carducho. Cuantos hasta ahora han tratado de dar á conocer la historia de nuestra pintura, todos han tenido que recurrir á *Los Diálogos* como á cristalino manantial donde pueden hallarse los orígenes de la Escuela Madrileña.

Y el libro de Carducho no es, sin embargo, una historia de la pintura española de su tiempo, ni en él se acuerda de los pintores que eran sus compañeros, más que para ensalzarlos con motivo de las obras de que trata, por presentársele en su camino que no es otro más que trazar los principios teóricos en que se funda la pintura y las aplicaciones de estos á la práctica. Pero Carducho no es un pintor que escribe de pintura, sino un verdadero literato. El profundo conocimiento que demuestra de los poetas y filósofos clásicos griegos y latinos, el dominio con que posee la lengua latina, su afición á la poesía, y la facilidad con que maneja el habla castellana, todo contribuye á que su libro sea una de las obras propias del siglo en que vivió, con todas las bellezas de dicción, aglomeración de citas y lujo de erudición, no siempre pertinente y conducente al asunto.

Este defecto es uno de los que caracterizan los primeros pasos de nuestra decadencia literaria y científica, que ya en tiempo de Carducho

llegaba al extremo de fundar en las máximas de los Santos Padres la necesidad de la destreza de las armas. No de otro modo hubiera incurrido nuestro escritor en la puerilidad de sostener en sério, como blason de la pintura, haberla practicado S. Lucas Evangelista. El error, producido por el tenaz prurito de seguir á la Escuela escolástica en cuanto se trataba y discurría aunque fuese de armas y artes, y el perjudicial influjo que la preponderancia eclesiástica ejercía en todo, oprimiendo con mano de hierro y de fuego cuanto se escribía, imposibilitaba todo adelanto y ahogaba al nacer los principios de la sana crítica.

Grande amigo de la poesía Vicente Carducho, y relacionado con los principales poetas que en la corte había, manifiesta en su libro aquella afición y estas relaciones, y exigiendo tributo á la amistad de aquellos vates, salpica sus diálogos de composiciones poéticas muy encomiásticas de su persona. En el diálogo cuarto, que como la mayor parte de ellos pasa á orillas del Manzanares, á la caída de la tarde, trata con bastante detenimiento de la *simpatía que tiene la pintura con la poesía*, y presintiendo, aunque ruda y empíricamente, lo que más de un siglo después desarrolló con sabia y razonada crítica el ilustre Lessing (1), apunta las relaciones que entre ambas artes existen. Extendiéndose, al desarrollar el tema de que la poesía es una pintura hablada y la pintura una poesía muda, hace observar á su interlocutor discípulo, que los Argensolas, el Maestro José de Valdivielso su grande amigo y encomiador, Mira de Amezcuea, D. Juan de Jauregui, Luis Velez de Guevara, D. Juan de Alarcón, el Dr. Juan Perez de Montalvan, D. Antonio Mendoza, D. Miguel Silveira, Franco Lopez Zárate, D. Luis de Góngora y Lope de Vega, fueron sublimes pintores en sus composiciones líricas y dramáticas, y los admira grandemente. Llega al mayor grado su entusiasta alabanza al considerar á D. Luis de Góngora en su Polifemo y Soledades, en los cuales *parece, dice, que vence lo que pinta, y que no es posible que ejecute otro*

(1) Laocoonte, etc., tra lucido y publicado en EL ARTE EN ESPAÑA.

pincel lo que ejecuta su pluma. Esto es verdaderamente muy cierto, pero no bajo el punto de vista que Carducho lo considera, sino porque no hay medio hábil, no digo de imitarlo con pinceles, sino ni de entenderlo con el comun sentido, sin ayuda de la clave que el poeta debió de hacer para entenderse á sí mismo. Tanta admiracion por el malhadado culteranismo de parte de Carducho se manifiesta desgraciadamente con alguna frecuencia en sus *Diálogos*, donde no faltan algunos trozos de poesía en prosa, *é imágenes tan cultas como estas, bebiendo reflejos en cortezas de álamos, y el río que va en resplandores lavando arenas,* y muchas más que usa cuando se entrega á descripciones por su cuenta.

En la detenida descripcion que hace en el diálogo quinto de las obras de arte que atesoraba el suelo italiano, me ha parecido hallar claramente indicado que debió haber hecho un viaje á Roma. Se sabe por la confesion que él mismo hace en sus *Diálogos*, que vino á España de edad que apenas le permitia recordar lo que era su patria, y si esta declaracion basta para creer verdadero el hecho, debe igualmente creerse que visitó á Roma, siendo ya hombre, por las siguientes palabras que se leen en el diálogo quinto, fól. 78 vuelto, que dicen así: *Testigo soy de vista, que muchos que han entrado á ver el juicio final de Miguel Angel y han salido desabridos y con poca satisfaccion al concepto que llevaban de obra de tan gran nombre, y volviendo á verla les parecia mejor.* Además, en el diálogo octavo, hablando del marqués de la Torre, dice: «Digno hermano del Eminentísimo Cardenal Crescencio, á quien conocí en Roma.» Como son de igual fuerza las razones que tenemos para creer la certera fecha de su venida, como las que yo aduzco para probar su viaje á Roma, hay que admitir este nuevo dato, lo mismo que se admite el antiguo.

Sábese que estuvo en el Escorial, donde comenzó su aprendizaje bajo la férula de su hermano; en Valladolid, donde comenzó á darse á conocer; en Toledo, donde pintó con Caxes la capilla del Sagrario; en Guadalupe, donde pintó con el mismo Caxes; en el Pualar, donde fué á colocar los primeros cuadros del claústro; en el Pardo, donde pintó en vida de

su hermano; y se cree tambien, por aseveracion que hace Palomino, que fué á Granada para conocer á Cotañ y á Valencia por estudiar los cuadros de Ribalta, ó quizá tambien á embarcarse para su viaje á Roma.

La vida de Carducho fué una tarea sin interrupcion de perseverancia en el estudio del natural, que se complacia en imitar hasta en los más triviales objetos. *Siendo yo de diez y seis años, dice en el diálogo cuarto, y no más, me puse con cuidado á imitar un candil ordinario, y lo puse en parte que una criada lo viese, la cual, solicitada de su obligacion de ponerle en su lugar, no conociendo el engaño, más de una vez lo fué á tomar, hasta que corrida, lo arrojó al fuego, cuando yo me reía de la burla.* De tan continuado estudio, de la observancia de los preceptos de su hermano, que cimentaron su carrera, y de la inmensa práctica adquirida en sus obras, toma origen el estilo de Vicente Carducho. Si no hubiera trabajado tanto y hubiese empleado algun detenimiento más del que en sus obras empleaba, habria sido menos fecundo, pero en cambio habria rayado más alto como pintor y conseguido ser de los de primer orden, así como es el primero de los de segundo. El gran movimiento artístico que se operaba entonces en Madrid, el desarrollo grande que experimentaba la pintura, solicitada en primer lugar por el fervor religioso del clero regular y del secular y hasta de los legos, como igualmente por el lujo de los palacios de reyes y poderosos señores, donde se necesitaba de la pintura y artes decorativas, fuéron causa de que, para abastecer tanta demanda, acudieran de todas partes jóvenes á emprender el cultivo de un arte que ofrecia algun porvenir. Pocos de los que en aquel entonces habian adquirido justa fama de maestros tenian condiciones tan favorables para atraer discípulos como Carducho. Revestido con el honor de pintor del Rey, dotado de un carácter dulce y complaciente, relacionado con los principales señores y poetas de la corte, gozando de justa y bien adquirida reputacion en el terreno del arte, y principalmente necesitado de auxiliares que le ayudaran en las muchísimas obras que se le encargaban, Carducho pudo fácilmente formar una Escuela, y la llegó á formar,

en efecto, en su estudio. Pero Carducho queria más. Movidó del ejemplo de los Caraccis, intentó fundar en Madrid una academia, aunque sus deseos no llegaron á realizarse. Quizá comprendia que la enseñanza que él daba en su estudio no podia producir resultado tan fecundo como los de una academia. El, como gran práctico y abrumado de encargos, no se dedicaria especialmente á la enseñanza del arte por el arte, sino que trataria, por necesidad, de que sus discípulos llegaran á adquirir los conocimientos precisos para que pudieran ayudarle en sus cuadros y nada más. La enseñanza requiere otras circunstancias, sobre todo para que sea provechosa á aquellos á quienes la naturaleza no ha dotado de gran genio. Además, no por ser un buen pintor se puede ser un buen maestro de pintura. Así vemos que en tiempo de Carducho, otro pintor muy inferior á él, fué el que produjo mejores y mayor número de discípulos, los cuales todos, absolutamente, llegaron á ser mejores que el maestro (1). Carducho, pues, por las circunstancias especiales que le rodeaban, no trasmitió á sus discípulos en tanto grado sus buenas condiciones como sus defectos. Pintaba generalmente con precipitacion y sin enmendar nada, y aún puede creerse que muchos de sus cuadros carecieron hasta de los trabajos precedentes acostumbrados, ejemplo pernicioso para todo discípulo. En general sus obras pecaron de esta misma falta de madurez y reflexion que no puede perdonarse aunque se presente bajo un hermoso colorido, como ordinariamente acontecia.

La influencia de Carducho en la Escuela de Madrid, sumamente saludable en cuanto al colorido, fué lamentable en cuanto á las demás condiciones del dibujo porque si bien él podia permitirse pintar *largo*, por la solidez de correccion que habia adquirido merced á la enseñanza que recibió de su hermano Bartolomé, ofrecia con ello ejemplo malo pues que incitaba á sus discípulos á comenzar por donde se debe concluir; ó mejor dicho, á pintar del modo que únicamente puede tolerarse á quien

(1) Pedro de las Cuevas.

haya probado ya sus armas. Su carácter y sus obras escritas y pintadas, contribuyeron poderosamente á infiltrar el amor á las artes y á revestirlas del decoro y dignidad propias de su nobleza. El modo de ver y de sentir de Carducho en la pintura, obedecía á un acendrado misticismo y no fué completamente original, sino fundado en la Escuela de su hermano; y las condiciones verdaderamente suyas, son las que dimanaban de la mucha práctica, del clima, de la luz y de la naturaleza que le rodeaba, á la cual pedía siempre consejo en todos sus cuadros. De aquí se sigue la tendencia puramente realista de la Escuela de Madrid, tendencia que constituye su principal carácter, el cual, primero que otro alguno, ofreció Carducho en sus obras; y síguese también que este realismo fuese colorista y no dibujante y de detalle, porque la mayor preponderancia del color—cuyo origen externo en España es la imitación de los coloristas italianos de fines del siglo xvi—reconocía como causa la mayor belleza que producía á menos coste, y que permitía desde el primer momento al artista ofrecer cierto encanto en sus obras, encanto que no conseguiría caminando por la pesada senda del dibujo.

Carducho, en fin, es el lazo que une á los pintores afectos al dibujo que brillaron en el siglo xvi con los pintores coloristas del siglo siguiente, hijos de la Escuela que él mismo inició, causa harto poderosa para que se reconozca la importancia grande de su figura en la Escuela de Madrid, que recibe en sus manos tan completo desarrollo (1).

(1) Como las descripciones, que hacen Jusepe Martinez, Palomino y Cean Bermudez de los cuadros que en sus tiempos existían pintados de mano de Carducho, no son completas ni mucho menos, y como tampoco llegaron á registrar todos los cuadros de que hay noticia saliesen de los pinceles de nuestro artista, he creído oportuno hacer el siguiente inventario tomado de aquellos escritores y de los datos que he podido adquirir. En este inventario indico cuáles son los cuadros que he visto ó que existen hoy, los cuales llevan letra bastardilla, así como van en caracteres ordinarios aquellos que no creo que existan ó que al menos no son de dominio del público.

Cuadros que pintó para Madrid.

Rendición de la Plaza de Constanza, Museo Real, núm. 33.

Para que se vea cómo los sentimientos religiosos de su alma se tradujeron en hechos prácticos en su vida, bastará, además de recordar el

Rendicion de Reinfeldt, etc.—Id. id. núm. 286.

Batalla de Florus.—Id. id. núm. 262.

Bautismo de Cristo, reproducido en la Colección litográfica, y atribuido á Carducho en el Catálogo de 1850, núm. 67.

La Salutación angélica, atribuido en el Catálogo de 1850, núm. 94.

El Nacimiento de la Virgen.—Id. id. núm. 106.

La Presentación de Nuestro Señor en el templo.—Id. id. núm. 519.

La Visitación de Santa Ana á la Virgen.—Id. id. núm. 522.

Estudio de cabeza de hombre, tamaño colosal.—Id. id. núm. 1625.

Martirio de Santa Bárbara.—Museo Nacional, núm. 369.

San Pedro Armengol.

San Ramon.

El Rey Ataulfo.—Quizá esté en el Museo histórico del Real Museo.

Martirio de S. Sebastian.—En su parroquia.

Un calcario.—Id.

Una Concepción.—Museo Nacional núm. 57.

Cristo á la Columna.—De la Merced Calzada.

Dos cuadros. Las mazmorras de Tunez.—De la Trinidad Calzada.

S. Gil.—De la iglesia de San Gil, de Recoletos franciscos.

La Concepción.—Id. id. id.

S. Antonio.—Id. id.

La Predicación de S. Juan.—Id. id., hoy en la Real Academia de San Fernando.

Cristo á la columna.—Id. id.

La Santa Cena.—En la iglesia de las Carboneras.

Un Santo Franciscano.—De las monjas de Constantinopla.

Otro.—Id. id. id.

Un Santo Domingo.—Id. id.

El Santo Cristo de Búrgos.—De las monjas Capuchinas.

S. Francisco.—Id. id.

Santa Clara.—Id. id.

Martirio de S. Estéban.—En la Concepción Gerónima.

Santo Domingo in Soriano.—En Santo Domingo.

Todos los del retablo de la Concepción.—Id. id.

El sueño de S. José, de la iglesia del Rosario.

Milagro de S. Antonio de Padua.—Id. id.

La Venida del Espíritu Santo.—De San Ildefonso.

noble desprendimiento que presidió á su ajuste con el Prior del Paular y el devoto respeto que en sus *Diálogos* muestra, que fué hermano

-
- La Venida del Espíritu Santo.—En la iglesia del Espíritu Santo.
 Los lienzos de San Felipe el Real.
La Encarnacion del Hijo de Dios.—En la iglesia del convento.
S. Felipe.—Id. id.
Santa Margarita.—Id. id.
Tres cuadros de la vida de S. Juan de Mata, números 608, 614 y 638 del Museo Nacional.
 Los cuadros del retablo de la iglesia de Trinitarios descalzos.
 S. Juan Bautista en el desierto.—De San Francisco.
 S. Francisco adorando á la Virgen.—Id. id.
 La Porciúncula.—Id. id.
 Una Virgen.—Id. id.
 Una Concepcion.—Id. id.
 S. Francisco en la zarza.—Id. id.
La impresion de las llagas.—En la capilla de la Orden Tercera.
La Beata Mariana de Jesus.—Museo Nacional, núm. 709.
Santa Inés.—Id. id. 176.
Santa Catalina.—Id. id. 182.
Santiago en la batalla de Clavijo.—Id. id. 133.
Asunto místico.—Id. id. 633.
S. Pedro Nolasco.—Id. id. 138.
Otro id., id.—Id. id. 414.
 Cuadros que pintó para fuera de Madrid.
 La coleccion del *Paular.*—Museo Nacional, números 1.º al 54 inclusivos.
 Para SALAMANCA. — Genealogia de la Orden de San Francisco.— Museo Nacional , número 1 de la numeracion negra.
 Para Córdoba.— *S. Eulogio.*—En la Catedral.
 Para Valladolid.— La Virgen del Rosario y Santo Domingo.—En el convento de S. Pablo.
 S. Diego, en el de Franciscas.
 La Anunciacion, en las Descalzas Reales.
 Para Torrelaguna.— La Asuncion, en la parroquia.
 Un Mártir.
 Para Valencia.— Un Angel de la Guarda, en el Colegio del Córpus.
 Para Toledo.— *Un S. Andrés,* en la capilla del Sagrario.
 Una Anunciacion, junto á la capilla muzárabe.
 Cuatro cuadros en la ermita del Angel.
 Para Guadalupe, con Caxes.— Los 12 cuadros de la iglesia del convento de Jerónimos.

mayor ó *discreto* de la Orden Tercera, muriendo de Ministro de ella en Madrid, siendo depositado su cuerpo en la bóveda de la capilla de la Orden.

Para Casarrubios.— La Anunciacion, en la parroquia de Santa Maria.

Para Alcalá de Henares.— Un S. Jerónimo, en la Magistral.

Para que este catálogo sea completo y registre las obras todas de Vicente Carducho, añado las que pintó al temple ó al fresco en iglesias y palacios.

PALACIO DEL PARDO.—Toda la bóveda adornada de molduras, de serafines, cartelas y festones, destuques y dorados de la capilla, fué traza de Vicente Carducho (Díal. 7).

En la galería del Mediodía del cuarto del Rey, la crianza, vida y hazañas de Aquiles.

En la galería de la Reina, que cae al cierzo, hizo la traza y pintó y puso los estuques.

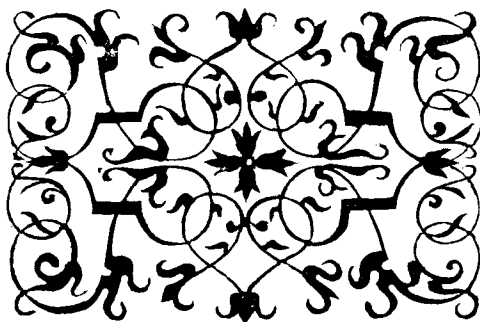
EN MADRID.—Algunas capillas en la iglesia del convento del Cármen: en la de la Victoria (que ya no existe) y en las de Santa Cruz y San Miguel.

EN TOLEDO.—Pintó con Caxes al fresco las pechinas, entrepaños y otros vaciados de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario, siendo de su mano el S. Andrés que está al lado de la puerta de la sacristia.—Estas pinturas fuéron restauradas por Maella, y perdieron todo su carácter.

EN VALLADOLID.— En el convento de San Diego, pintó las pechinas; en el Palacio, en el tocador de la Reina, unas batallas: pintó tambien unas perspectivas (decoraciones) para el teatro que habia en el mismo Palacio.

Resultan de estos apuntes unos ciento setenta cuadros, al óleo, de grandes dimensiones, además de los frescos y temples.

(Se continuará.)



ESTUDIO

DEL

MUSEO DE VALENCIA.

Mil ciento ochenta y cuatro, es el número de obras que señala el Catálogo del Museo de Valencia, sin contar ciento noventa más, que contiene un salon donde están colocados dos retablos completos y otras varias tablas pertenecientes á las Escuelas Española, Italiana, Flamenca y Alemana, de los siglos xiv al xv, en el que se hallan colocados tambien algunos restos de esqueletos antiguos y cuatro ó seis ánforas romanas.

Escasamente trescientos cuadros de esta coleccion son dignos de conservarse; los restantes son mamarrachos de última esfera, baldon del arte y vergüenza de sus autores.

Ocupa este Museo los cláustros y galerías del extinguido convento del Cármen calzado y en el mismo está establecida tambien la Academia de San Carlos, cuyos cuadros se hallan incluidos y colocados en el número del Museo; local húmedo y de malas luces, en el que los cuadros, por lo general en muy mal estado, concluirán de perderse.

Juanes, los Ribaltas, Ribera, Espinosa y Orrente, son los principales pintores valencianos antiguos. El Padre Borrás, Cristóbal Zariñena, Salvador, March, Conchillos y Gaspar de la Huerta, pertenecen á los de

segundo orden. De los modernos sólo Maella y D. Vicente Lopez merecen citarse con estimacion. Todos ellos tienen obras en este Museo.

Los pintores valencianos no puede decirse que constituyen Escuela, son individualidades aisladas y poco numerosas.

Juanes va á Roma, estudia con los discípulos de Rafael, y se forma un estilo propio si bien dentro de las tradiciones de la Escuela Romana. No tiene más discípulo que el padre Borrás, medianía insignificante.

Francisco Ribalta, va á Italia; más adelante estudia en la Escuela de los Caraccis y copiando las obras de Sebastian del Piombo, su estilo participa del de los maestros que ha estudiado, pero de ninguna manera es un continuador de la Escuela de Juanes; ningun lazo los une. Su hijo Juan, Ribera y Jerónimo Espinosa son discípulos suyos y los únicos que obedecen entre sí á un sentimiento más marcado de Escuela, si bien Ribera se aparta algo por el estudio que hizo de las obras de Caravaggio, en su estancia en Italia. Orrente estudió en las obras de Bassano y fué su imitador, aunque lo más de su vida lo pasó en Toledo, dejó sin embargo en Valencia discípulos como March y Pontons.

Se ve pues, que en el corto número que forma el Catálogo de pintores ilustres de Valencia, no se derivan unos de otros como sucede en las Escuelas de Sevilla y Madrid, sino que van importando estilos de maestros italianos diferentes sin una tradicion que les ligue entre sí.

Vicente Juan Macip, conocido generalmente entre los artistas por Juan de Juanes, es el primero, por su mérito y por el orden cronológico, de los pintores insignes valencianos. Nació en Fuente de la Higuera en 1523, y murió en Bocayrente en 1579. Pasó á Italia cuando ya Rafael habia muerto, y debió estudiar con Julio Romano ó alguno de los discípulos del famoso maestro, así como en sus obras. Conserva en sus pinturas la tradicion directa de la Escuela Romana, si bien con un carácter que le es puramente personal. Es singular en la pureza y elevacion de las formas, en la correccion del dibujo y en la fuerza de expresion; su color no carece de armonía y sus tintas son vigorosas. El tipo

de las cabezas de Cristo y demás personajes, es peculiar suyo y le repite siempre, lo cual no deja de dar alguna monotonía á sus obras.

Pintó generalmente en tabla, aunque por excepcion en este Museo se halla un cuadro en lienzo (núm. 556) que representa *la venida del Espíritu Santo sobre los Apóstoles*, de gran tamaño, con figuras mayores que el natural. Cean Bermudez señala este cuadro por original de Juanes, con mucha razon, por más que su mal estado de conservacion y el no prestarse tanto los grandes tamaños á la manera concienzuda de este artista pudieran hacer dudar de su autor á quien vea el cuadro ligeramente.

Juanes conserva más que Rafael el sentimiento y la pureza religiosa de los primitivos pintores cristianos; en su manera de componer es más simétrico, y las figuras llenan toda la composicion dejando muy poco espacio para los fondos; concluye ciertos detalles, como el cabello, hasta la nimiedad pero sin perjudicar al conjunto. Además del cuadro ya citado posee otros cinco este Museo; el núm. 610 es un *Ecce homo* del que existen muchas repeticiones, entre otras, una en el Museo Real de Madrid y otra en la catedral de Valencia.

El señalado con el núm. 618, que el Catálogo describe como *una Concepcion* y que me parece representar *la Asuncion de la Virgen*, es un cuadrillo de las figuras como de una tercia de grandes. Pocas obras de Juanes pueden dar una idea más cabal de su genio religioso y sublime; y me atrevo á asegurar, sin querer por esto anteponer ni aun siquiera igualar á Juanes con Rafael, que en una tabla de iguales condiciones no hubiera hecho más el pintor de Urbino. Los cuadros de Juanes son las joyas de este Museo, y el cuadro de que voy hablando *la joya de las joyas*. El núm. 654 es una reduccion, en figuras de menos de una cuarta, de la *famosa Cena* que posee el Museo Real de Madrid, que en nada desmerece de la grande. *El Salvador*, cuadro que como el *Ecce homo*, repitió mucho el autor, es el asunto de la tabla núm. 655. El núm. 687 es una repeticion del anterior, y el Museo Real de Madrid posee tambien

otras dos. Las cinco excelentísimas tablas anteriores están por fortuna en muy buen estado de conservacion, si bien adornadas de feos aunque pretenciosos marcos. Para poder admirar á Juanes en todo su valer, es preciso ver tambien las pinturas que existen de su mano en la sacristía de la catedral y sobre todo las cinco tablas del martirio de S. Estéban que se conservan en Madrid.

No se conocen positivamente obras de Juan Vicente Juanes, hijo y discípulo de Juanes de Juanes, que los autores convienen en que se confunden con las de su padre. Es muy posible que habiendo muerto jóven no se hubiera empleado más que en ayudarle á preparar las muchas repeticiones que hizo de sus obras; sin embargo, en este Museo el cuadro señalado con el núm. 300 que representa *la Virgen, S. Juan y la Magdalena*, podria muy bien atribuírsele. Son tres tablas unidas por visagras y que forman un tríptico, ocupando la Virgen el centro, y el San Juan y la Magdalena las tablas laterales. El dibujo, el color, la expresion de las figuras, todo en fin haria tomar este cuadro por de Juanes, si en la ejecucion no se notara cierta timidez, y pesadez en algunas partes que denuncian al copista ó al imitador. No creo que el imitador pueda engañar al inteligente hasta el punto de que le confunda con el imitado, y por eso si existen algunas obras de Juanes hijo, no retocadas por el padre, esta puede y debe ser una de ellas.

El padre Borrás es el discípulo de Juanes más conocido.

Nació Nicolás Borrás, en Concentayna en 1530 y murió, siendo fraile, en el convento de San Jerónimo de Gandía en 1601. Como sucede generalmente á los discípulos sin iniciativa y sin el suficiente talento para crearse una individualidad, Borrás es un exagerador de los defectos del maestro. El tipo, aunque uniforme, grande, noble y elevado de las cabezas de Juanes, se convierte en ridículo, en las pinturas de Borrás; la expresion en gesto, el color brillante y riguroso, la transparencia y delicadeza de toque del maestro, son suciedad y pesadez en el discípulo imitador. En vez del sentimiento que reina de las obras del uno, en el otro

se ve que no ha sentido nada. Ha copiado mal la forma del maestro, no ha sabido elevarse á más, ni sus obras tienen otro objeto que la imitacion. El ideal, el sentimiento religioso, no le ha buscado en la sensacion de su alma al contemplar la naturaleza, ni en la abstracta contemplacion de Dios. Adquiere facilidad en la práctica material del arte y hace cuadros sin más esfuerzo que el carpintero para alisar la tabla sobre que él pintó ó el tejedor para tejer el lienzo que embadurna; porque Borrás emplea indistintamente la tabla ó la tela, pinta cuadros de todos tamaños y por lo general composiciones. Cuarenta y dos cuadros del padre Borrás se conservan en el Museo Valenciano. El núm. 429 tabla de mucha composicion representa *el Infierno y el Purgatorio*. El núm. 595, *una Sacra Familia*, que es quizás su mejor obra. *Una cena* núm. 907, y *el Nacimiento del Señor*, en lienzo, núm. 922, son entre los cuarenta y dos, los cuatro cuadros que pueden dar una idea más favorable de este autor con quien me he extendido más que su importancia merece, por el renombre que goza en Valencia y aun entre aficionados de fuera de ella.

A pesar de ser los Ribaltas pintores tan notables, y los de más influencia en el arte valenciano, muy pocas obras dan en el Museo de su patria idea de su talento.

Nació Francisco Ribalta en Castellon de la Plana hácia el año de 1551. Pasó á Italia donde estudió bajo la direccion de los Caraccis, ocupándose tambien en copiar algunas obras de Rafael y de Sebastian del Piombo, pintor á quien fué muy aficionado. En 1597 tuvo á su hijo Juan, que desde muy temprano comenzó á distinguirse, como lo prueba el famoso cuadro de este Museo, núm. 617, *la Crucifixion*, el cual está firmado de esta manera: *Joannes Ribalta pingebat et invenit 18 ætatis suæ anno 1615*, cuadro que procede del convento de San Miguel de los Reyes, extramuros de Valencia. Murió Francisco Ribalta en Enero de 1628, y su hijo Juan en Octubre del mismo año. Uno y otro fuéron enterrados en la iglesia de San Juan del Mercado. Veintiseis cuadros atribuye el Catálogo á Francis-

co. El núm. 639, *S. Francisco abrazando un Crucifijo*, es verdaderamente un cuadro de primer orden. Es muy notable también *la Concepcion*, número 642. Los señalados con los núms. 604, 619, 632, 627, 675, 676, 677 y 682 magnífico *S. Juan Bautista*, el 692 *S. Bruno*, lleno de expresión y carácter religioso (cuadro que impresiona vivamente por la mirada penetrante que ha sabido dar al austero fundador de los Cartujos y la actitud de imponer silencio poniendo el dedo índice delante de la boca) y finalmente los núms. 698 y 699 que concluyen de completar esta colección de apóstoles y doctores de la Iglesia, son sobresalientes muestras de su gran valer como artista. El núm. 509, *la Asuncion de la Virgen*, 520 *Nuestra Señora de Porta-Cæli*, 574 *un Crucifijo con los dos ladrones*, 413 *la Resurreccion del Señor*, 978 *una Concepcion*, aunque no dejen de tener algún mérito, no darían á conocer á Ribalta, sino como pintor de segundo orden, al que no hubiera visto otras obras suyas. Aún son inferiores otras varias que completan hasta el número de veintiseis que he dicho registra el Catálogo. Haré mención sin embargo del número 584 que es una buena copia de *la Transfiguracion de Rafael*, y el número 511 *la calle de la Amargura*, copia de Sebastian del Piombo. Ribalta dibuja y compone con corrección, es inteligente en la anatomía y aprovecha las ocasiones de demostrarlo. Su colorido es vigoroso si bien sus tintas carecen de transparencia; comprende bien el claro oscuro, aunque el estado actual de sus obras las haga aparecer demasiado negras en las sombras. No en todos sus cuadros conserva la elevación y pureza que Juanes amaba tanto. Comienza á verse en él más afición á la realidad, sigue la tradición de los Caraccis sus maestros, pero es más vulgar. Esta tendencia general á todos los pintores españoles se verá más marcada cuando trate de su discípulo Espinosa. Si difícil es distinguir las obras de Juan de Juanes y de su hijo, no lo es menos las de Francisco y Juan Ribalta. En el Museo de Valencia tenemos el cuadro de *la Crucifixion*, antes citado, firmado de Juan, así como se sabe son de su mano los números 1,115 *retrato de D. Luis Collado*, 1,122 *retrato de D. Federico*

Furió Seriol, 1,123 *D. Sebastian Vila*, 1,128 *D. Gaspar de Aguilar*, 1,130 *D. Benedicto Arias*, 1,140 *D. Pedro Juan Nuñez*, 1,152 *D. Honorato Juan*, 1,153 *D. Benito Perera*, 1,180 *S. Vicente Ferrer*, 1,172 *D. Jaime Ferruz*, 1,184 *el Beato Nicolás Factor*, 1,147 *el Papa Calisto III*, 659 *D. Leonardo de Arfe*. Todos estos retratos y otros hasta el número de treinta, pintó Juan Ribalta por encargo de *D. Diego Vich*, y acaso además de los trece citados existan algunas obras de esta coleccion en este Museo entre los muchos que hay clasificados por la Escuela de Ribalta, y otros por anónimos. Mas tanto esto como la verificacion de cuáles de las obras pueden atribuirse al padre y cuáles al hijo, es trabajo imposible de hacer, tanto por la mala luz, como por el estado de deterioro y confusion, en que todos los cuadros se hallan. Dice Palomino, *que la manera del padre fué más definida, y la del hijo algo más suelta y golpeada*. Atendiendo á esta indicacion y á que más adelante afirma tambien haber el Francisco imitado en ocasiones las obras de Rafael, podrian tenerse por de Juan el núm. 299 boceto, que representa *el martirio de una Santa*.

Siguiendo esta investigacion, que digo no pude hacer en Valencia, me ocurre que en el Museo Real de Madrid, donde se conservan siete cuadros de los Ribaltas atribuidos todos á Juan, deberian estarlo en su mayor parte á Francisco, pues *el Alma en pena*, *el Bienaventurado*, *el Cristo muerto en brazos de los ángeles* y aun *el S. Francisco*, obedecen á un estilo más definido, que los dos cuadros *de los Evangelistas* y *del Cantor*, que como de estilo más *suelto y golpeado* podrian clasificarse por de Juan; aunque nada afirmaré porque, como dije al tratar de los Juanes, un solo modo hay de que puedan confundirse las obras de dos autores y es que el uno retoque las obras que el otro prepare, cosa muy posible entre un padre y un hijo.

José Ribera, llamado en Italia el Spagnoletto, nació en Játiva en 1588 y murió en Nápoles en 1656. Estudió en Valencia con Francisco Ribalta, y muy jóven pasó á Italia donde estudió aunque poco tiempo con Miguel

Angel Caravaggio. Como pintor *naturalista* es indudablemente Ribera el primer pintor entre los españoles y extranjeros. Imita al natural, hasta poder decirse que le reproduce, consigue el relieve y la luz por la contraposición violenta del claro oscuro, y el detalle en las rugosidades y poros de la piel, en los cabellos, en los tendones, en los músculos, no es producido por la nimia minuciosidad de las antiguas tablas alemanas, sino que está conseguido con el relieve natural del color, puede decirse que la piel de sus figuras es verdadera. No ennoblece á sus modelos, que escoge en general ancianos, sus tipos son vulgares pero los reviste siempre de una ferocidad que atrae, que domina. No puede mirarse una cabeza de uno de los Santos Apóstoles de Ribera, sin que ejerza cierta especie de magnetismo; hay una profundidad en la mirada de todos ellos, que recuerda la que suelen tener los locos en algunos momentos. Ribera se complace siempre en pintar asuntos trágicos, y á pesar de que no suprime detalle por repugnante que sea, no inspiran repugnancia sus martirios, sino terror.

Sus cuadros están siempre terminados con una seguridad que asombra, cabezas, extremos, ropajes, todo está estudiado con igual esmero. No hay buril de grabador, no hay nada tan sábiamente dirigido como el pincel de Ribera, siguiendo el movimiento de las formas que reproduce. Desgraciadamente la mayoría de sus obras han perdido toda la parte de los oscuros á la que sustituye la imprimación oscura que empleaba en sus telas, por lo que aparecen durezas en algunas partes que seguramente no tendrían.

Pocas obras posee este Museo de autor tan notable. El núm. 597, *una cabeza*, el núm. 605, *S. Jerónimo*, el núm. 616, *S. Pablo*, compañero del anterior y ambos magníficos estudios de figuras desnudas, el número 643, *Santa Teresa*, media figura, y el núm. 706, un *S. Sebastian*, son las obras que representan en el Museo de su patria al gran Ribera.

Todas ellas son dignas de su pincel y la Santa Teresa, que no es una figura ideal sino sacada del retrato de la Santa, es una muestra de cómo

Ribera no carecia de cierta suavidad y dulzura cuando se proponia salir de sus tipos de viejos demacrados y pintar las formas menos acusadas de la mujer. Si el Museo de Valencia no contiene ningun cuadro de composicion, ninguna obra capital del Spagnoletto, en la Catedral puede verse un magnífico Nacimiento de figuras de medio cuerpo, que seguramente no desmerece de sus mejores obras: hay una inocencia en la cabeza de la Virgen, el niño Dios está pintado con una dulzura y los rústicos pastores se hallan poseidos de un recogimiento que no creeria poder encontrarse en este autor. La Catedral posee algun otro cuadro de Ribera aunque de menos importancia.

Jacinto Jerónimo Espinosa, nació en Valencia en principios del siglo xvii y murió en la misma ciudad en 1680. Aunque su padre Jerónimo Rodriguez Espinosa, fué tambien pintor, natural de Valladolid, el hijo estudió sin embargo con Francisco de Ribalta, y es el pintor que puede decirse más valenciano, pues se forma por el de su maestro, un estilo suyo, sin tomar nada de pintores extranjeros. Existe en este Museo un cuadro del padre de Jacinto, núm. 532, que representa *el Tránsito de la Virgen*, cuadro de escaso mérito, pero que llama la atencion por lo exagerado de la perspectiva y por el *naturalismo* ridículo con que todo él está ejecutado. Hay á los piés de la cama de la Virgen dos ángeles, que son dos muchachos en camisa, súcios y estropeados, que positivamente copiaria el autor de los que piden limosna en la calle, y el apéndice de las alas puestas sobre las camisas hechas giras, causan una impresion de risa muy distante de la que el autor querria hacer experimentar en un asunto como el Tránsito de la Virgen.

Cito este cuadro por ser el único que en este Museo se halla de Espinosa el padre, y para que se vea la poca semejanza que existe entre las obras del padre y del hijo, es bueno fijarse en él.

De Jacinto Jerónimo, son treinta y uno los cuadros que se hallan enumerados en el Catálogo, y es positivamente el pintor que mejor representado está en su país. La mayor parte de sus obras son de importan-

cia, y conforme á Velazquez no puede estudiársele más que en el Museo Real de Madrid, á Espinosa es menester ir á Valencia para conocerle. Si no hubiera pintado más que el cuadro de *La Comunión de la Magdalena*, núm. 609, bastaría para colocarle en el rango de los primeros artistas. *La Asunción de la Virgen* de Juanes y *la Comunión de la Magdalena*, son las obras capitales de este Museo. Los cuatro cuadros de *la vida de S. Luis Beltrán*, señalados con los núms. 652, 665, 681 y 917 son muy excelentes, sobre todo el núm. 681, en el que el Santo muestra á varios caballeros y damas que le rodean, una gran Cruz que aparece en el tronco de un árbol al pié del que se hallan. Los núms. 607, 613 y 623 pasajes todos ellos de *la vida de Constantino*, no desmerecen en nada de sus buenas obras. No son tan superiores, aunque sí muy dignos de atención, el *S. Luis Obispo de Tolosa*, núm. 184, cuadro bastante bien restaurado modernamente. *La aparición de Jesus Nazareno á S. Ignacio*, número 418, el núm. 397 que es una variante del anterior, y el núm. 319 *la Virgen de la Merced*. Espinosa es un pintor poco conocido y estimado si bien debería serlo, más que muchos extranjeros que gozan de gran fama. Dibuja con corrección y sus tipos y sus figuras están llenos de gracia: como Ribera y como Ribalta su maestro, saca gran partido de los efectos del claro oscuro, no deja de tener armonía en el color, aunque sus tintas suelen ser pesadas y sus encarnaciones bastas y rojizas. Contribuyen mucho á desgraciar el color de sus cuadros, las imprimaciones rojas de que siempre se sirvió, pues estando pintados con poco color el tiempo ha borrado, sobre todo en los oscuros, y dado un tinte rojizo monótono á casi todas sus obras, pues son muy pocas ó ninguna las que se han librado de este percance. Salvo en el cuadro de *la Comunión de la Magdalena* y en algun otro muy contado, es trivial y vulgar en sus composiciones. La *Sacra familia* señalada con el núm. 200, recuerda las excentricidades que he señalado en las obras de su padre. Otra *Sacra familia*, núm. 416, adolece de la misma falta de elevación, si bien considerados como cuadros de estudio de costumbres, serian muy

recomendables. Espinosa ejerció mucha influencia entre los artistas de su tiempo, y tuvo muchos discípulos é imitadores, pero concluye con él el escaso número de pintores valencianos de primer orden. Pueden verse los cuadros, núm. 422, *S. Luis amenazado por los indios*, y el número 427, *S. Luis Beltran*, pintados por Luis Domingo, y el núm. 487, *el martirio de tres Santos Jesuitas* pintados por Mosen García Ferrer, como muestra de dos de los mejores imitadores de Espinosa. Aunque muchos colocan á Orrente entre los pintores toledanos, por ser allí sitio donde residió mucho tiempo y dejó muchas obras, creo poder colocarle entre los valencianos tanto por su estilo, como por haber dejado discípulos como March y Pontons. Nació Pedro Orrente en Montealegre cerca de Murcia, á fines del siglo xvi y murió en Toledo en 1644.

Orrente imita á Bassano, y en el dibujo le aventaja, si bien en el color es más monótono y pesado. No busca siempre ocasion de poner animales en sus cuadros, como el maestro italiano, y es muy grande el número de santos y pasajes de la Historia Sagrada que pintó sin buscar ocasion de poner corderos, perros, caballos, cosa que en los cuadros de Bassano nunca falta. Orrente copia también más exactamente el natural, es más *naturalista*, más pintoresco.

Emplea las mismas preparaciones rojas que tan mal efecto han producido á todos los valencianos, y sus cuadros están muy estropeados.

Pocas obras de este autor pueden examinarse aquí, pero no dejan de ser importantes. El núm. 180 es un *S. Jerónimo*, cuadro raro en que el autor ha querido hacer alarde de dibujante y anatómico. Está el Santo sentado detrás de una mesa, en que hay varios libros, papeles y un Crucifijo; apoya la mano izquierda en una calavera y el brazo y mano derecha extendidos hácia delante en actitud de suplicar al cielo, hácia el que eleva la mirada y la cabeza. El Crucifijo, los libros, los papeles, la mesa, todo está bajo un punto que lo hace aparecer muy reducido; la cabeza está vista en escorzo por debajo, el brazo derecho avanza hácia adelante en un escorzo de lo más violento, igual le sucede al antebrazo

izquierdo, y la calavera que tiene debajo de esta mano está también vista completamente por debajo. Está superiormente dibujado y pintado este cuadro, y hasta donde puede ser, no extraña desagradablemente la bizarria de la pintura y la violencia de la perspectiva. Es un capricho de artista el tal S. Jerónimo, en el que Orrente ha quedado airoso. Donde puede juzgársele mejor y más en serio es en *la aparicion de un ángel á S. Francisco*, núm. 916, y en el *S. Jerónimo*, núm. 945, estudio de figura desnuda, de cuerpo entero, que Ticiano no se hubiera desdeñado de firmar. Concluyen de completar sus obras en este Museo los núms. 550 *S. Juan en el martirio de la tina*, 704 *La degollacion de S. Juan* y 990 *Milagro de Santo Domingo resucitando á un muerto*. Todos ellos excelentes cuadros.

Pablo Pontons, discípulo suyo, se halla representado por nueve obras entre las que, un *S. Gregorio*, núm. 216, y el núm. 991 *Pasaje de la vida de S. Ramon*, son las más dignas de notarse. Estéban March, es sin duda el mejor discípulo de Orrente. Cuenta Palomino «que era de genio algo lunático y atronado; y que poniéndose á discurrir el lance de batalla que se le ofrecia pintar, se enfervorizaba de suerte, que tomaba la caja ó el clarín, tocaba á embestir y echando mano de una cimitarra ú otro instrumento, comenzaba á disparar golpes y cuchilladas por todo el aposento, de suerte que las paredes eran el blanco de sus iras, y aun los trastos no estaban seguros» y cito este dicho, porque por sus obras no podría uno formarse esta idea. March es fogoso en la manera de poner el color, pero ni en su dibujo es violento ni en su manera de componer, antes al contrario, á la mayoría de sus batallas podría tachárselas de falta de movimiento. Excelentísimas son las cuatro siguientes, y todas están conformes con lo que dejo sentado; 651 *una batalla*, 653 *una batalla*, 664 *una rendicion*, 666 *triunfo de David*. También es digna de citarse la *cabeza de S. Jerónimo*, núm. 782. De su hijo y discípulo Miguel March, son un *S. Bartolomé en el martirio*, núm. 308, y un *S. Roque*, núm. 411. Fué también discípulo de Estéban, Juan Conchillos Fal-

có, de cuyo talento dan prueba seis lunetos *de la vida de S. Francisco*, números 1028, 1029, 1032, 1033, 1036 y 1039, así como los dos muy grandes lienzos de la *historia y vida del glorioso patriarca S. Benito*, que pintó para el Real monasterio de Valdiguna, y que hoy se hallan colocados en este Museo en el salon de las Escuelas anteriores al siglo xv.

Tengo que volver atrás en el orden cronológico para hablar de Cristóbal Zariñena nacido en Valencia en 1545 y muerto en la misma ciudad en 1600. Fué discípulo de Ticiano y conserva algo del gran maestro, en su manera de pintar, si bien es tímido en el hacer. Casi todos sus cuadros se reducen á Santos Apóstoles, Obispos, cuadros de figuras aisladas y de tamaño de un metro todo lo más. Fuera de su patria es muy poco conocido este artista, si bien en ella tiene más gloria que realmente merece, aunque no carece de algun mérito. Son obra suya los números 209 *Santo Tomás*, *S. Francisco*, *S. Luis obispo* y *S. Cristóbal*, 312 *S. Vicente Ferrer* y *S. Vicente mártir*, 314 *S. Juan Bautista*, 315 *San Bruno*, 359 *Un retablo con siete pinturas de varios Santos*, 366 *La Virgen*, *S. Juan* y *la Magdalena*.

De Vicente Salvador Gomez son estimables los lienzos núms. 338 *Santa Rosalia*, 902 *Mision mistica del Señor y la Virgen á Santo Domingo y S. Francisco*, 980 *Un Santo Dominico consolando á un enfermo*, y 986 *Nuestra Señora de los Dolores*. El último de los pintores valencianos antiguos que merece el nombre de artista es Gaspar de la Huerta, nacido en Campillo de Alto-Buey en 1651 y muerto en Valencia en 1714. Fué discípulo de Jemalda Sanchiz, pintora y viuda de Pedro Infant, tambien pintor, aunque ambos muy medianos. Formóse indudablemente Gaspar con el estudio del natural, de las obras de otros artistas y de algunos grabados, y así se ve en sus obras cierta diversidad de estilos; dibuja y compone con severidad y nobleza. En sus dos grandes cuadros núm. 468 *La presentacion de la Virgen al templo*, y núm. 476 *La Circuncision*, parece haberse inspirado directamente en Poussino. El núm. 193 recuerda el mismo asunto pintado por Murillo. Aún careciendo como carece este

pintor, de estilo y originalidad, es sin embargo digno de gran aprecio. Pueden verse además entre las doce obras que aquí tiene, *El Cristo atado á la columna y Santa Teresa* núm. 402, una *Concepcion* núm. 494 y *el pasaje de la vida de S. Luis Beltran* núm. 984.

Despues de este artista, débil continuador de los Ribaltas y los Espinosas, aparecen en Valencia, como en toda España, turbas de mamarrachistas, como Vergara, el padre Villanueva, Camaron, Parra, etc. etc. La pintura se hundió, porque á el estudio de los antiguos, sucedió la *práctica y la manera*. Quiso sujetarse á reglas y programas el arte y el gusto, y se escaparon ultrajados. Todavía podriamos en otras partes encontrar algunas buenas condiciones y hasta intentar la defensa de algunos pintores *mamarrachistas*, pero no en Valencia donde á una luz, brevemente encendida para el arte, sucede la más profunda oscuridad, el caos. Si hay quien tenga valor para ello, puede ver setenta cuadros de D. José Vergara, que el Museo Valenciano contiene; puede tambien distraerse con cincuenta y seis del padre Villanueva; tanto los del uno como los del otro, son lienzos de gran tamaño composiciones complicadas, y puede en fin en otra infinidad de obras de académicos, cuyos nombres seria largo é inútil recordar, convencerse de á qué profundidades puede hundirse el arte, aun en épocas de gran proteccion como esta lo fué, cuando á la libre inspiracion, al sentimiento individual, se sustituyen recetas y dogmas académicos. Un nombre entre tantos, citaré sin embargo, que es el de D. Mariano Salvador Maella, nacido en Valencia en 1739 y muerto en Madrid en 1819, siendo director de la Academia de San Fernando. Maella fué discípulo de Gonzalez Velazquez (D. Antonio) y como su maestro, imitador de la Escuela de Jordan, é inferior á su maestro, inferior á Bayeu y á muchos otros que se distinguieron en esta manera; gozó de una fama extraordinaria en toda España y aun en el extranjero. En sus obras al fresco posee algunas condiciones de las que requiere la pintura decorativa; en sus cuadros al óleo vale mucho menos, y véase como prueba el cuadro núm. 124 *el tránsito del beato Gaspar de*

Bono, único que tiene este Museo. Y para concluir, viniendo á nuestros dias, citaré á Benito Espinós, bastante buen pintor de flores, y á D. Vicente Lopez, eminente pintor á quien todos hemos conocido, que concluyó con honor en nuestra patria la Escuela manierista introducida por Jordan en 1692.

Nació D. Vicente Lopez en Valencia, en 1772, y estudió con el padre Villanueva en su país y con Maella en Madrid. No puede formarse completa idea de su talento, por las obras que aquí se hallan, pues pertenecen casi todas á su primera época. El señalado con el núm. 48 *Tobias*, es un cuadro pintado, siendo muy jóven, para algun ejercicio académico; se ve en él toda la manera del padre Villanueva, y aunque obra de muy poco valer, la cito, por la curiosidad é interés que va ligado siempre á los primeros ensayos del que luego consigue adquirir un puesto distinguido en el arte. El único cuadro de alguna importancia, aunque todavía no es de su mejor época, es el núm. 137 *La Virgen de la Merced y varios cautivos*, en el que el autor ha puesto á su mujer y á sus hijos pequeños, entre los personajes que imploran á la Virgen.

Fué D. Vicente gran dibujante, y aunque podria tacharsele de amanerado, no lo era atendida la falta de estudio de Maella y otros de aquella Escuela. Lopez, se ve que ha estudiado las obras de Mengs, y que estudia sus cuadros con esmero por el natural: fué sobresaliente en dibujar los extremos y quizás el afan de vencer dificultades ó de lucir una cualidad que conoció que poseia, le hace dibujar muy frecuentemente las manos en posturas escorzadas y violentas, de la misma manera que comprende el modelado como muy pocos, y abusa de esta cualidad hasta hacer todos los objetos demasiado redondos. Compone admirablemente y sus Vírgenes, sus ángeles y todas las figuras que sus cuadros lo requieren están llenas de gracia. Como colorista es ágrio, abusa de las tintas verdosas en las carnes, su manera de pintar es plumeada, como si trabajara con el lápiz. Fué fecundo y ha dejado infinidad de obras al óleo, al temple y al fresco. No ha habido persona de alguna importancia en su

tiempo á quien Lopez no haya retratado, y fué en este género muy notable.

Hizo tambien multitud de dibujos para grabar, y sus apuntes y borronillos al lápiz y á la tinta de China, andan con gran aprecio en manos de los aficionados.

Una vez hechos estos apuntes sobre los pintores de Valencia, quedáme que hacer la observacion, de que considerados los cuadros en conjunto tienen todos unas tintas terrosas y pesadas y un colorido triste; los fondos son ó negros completamente ó muy oscuros, si emplean algunos colores en los ropajes siempre es rebajándolos mucho; en todos hay gran contraposicion de claro oscuro, los asuntos versan muy generalmente sobre vidas de Santos y de Mártires, los más de frailes, lo cual contribuye á dar aún más severidad. Hay en una de las galerías tres cuadros pintados por D. José Donoso, de la Escuela de Madrid, núm. 208 *Concesion de indulgencias á los religiosos mercenarios para la capilla de San Juan de Letran*, núm. 219 *S. Pedro Pascual celebrando misa* y el núm. 235 *Un Emperador inaugurando la fundacion de un templo*. Magníficos lienzos, tan graciosamente dibujados, tan suave y trasparentemente coloridos, con aquella dulzura de Claudio Coello, y adornados de tan ricos fondos de arquitectura, que la vista descansa un rato al contemplarlos, de la monotonía del negro y del pardo y rojizo de los valencianos. Aunque muy estropeado, produce el mismo efecto el núm. 350 *Unos ángeles con varios instrumentos*, pintado por Escalante.

Del gran Goya, originalidad y gloria de la pintura moderna, hay cuatro preciosos retratos, el núm. 36 *retrato de señora*, es el más flojo, el núm. 1132 *retrato de D. Mariano Ferrer*, núm. 1099 *retrato del ilustre grabador D. Rafael Esteve*, que es una maravilla, y el núm. 1096 *retrato del pintor aragonés D. Francisco Bayeu*. Hay tambien, el *retrato de Alonso Sanchez Coello* pintado por él mismo, núm. 1094; el de Velazquez de Silva, tambien de su mano, núm. 620, y el de Murillo de la suya núm. 603. Una tabla en que está pintada una calavera, con un targeton

debajo en el que está escrito un versículo de Eclesiastes, es obra de Pereda y tiene el núm. 220. El núm. 95 es un bonito país tomado en las cercanías de Valencia por D. José Cabanes. Y con este concluyo los cuadros dignos de citarse.

Como se ve por todo lo que llevo narrado, el Museo de Valencia se compone casi exclusivamente de cuadros de pintores del país, pues solamente, los tres cuadros de Donoso, el Escalante, los cuatro retratos de Goya, el de Coello, el de Velazquez y el de Murillo y la tabla de Pereda, representan las demás Escuelas Españolas. De la Italiana hay cincuenta y siete cuadros sin ninguna importancia, la mayoría copias y muy probablemente hechas por españoles; y de las Escuelas Flamenca y Francesa hay cuarenta y cinco, de las que algun paisaje pequeño de Dughet y una marinita de José Vernet, merecen solamente fijar la atencion.

De los mil ciento ochenta cuadros catalogados, setecientos noventa y ocho representan asuntos de Historia Sagrada ó vidas de Santos. Doscientos nueve retratos, de los que trece son de Reinas y nueve de señoras particulares; estos últimos modernos en su mayoría. Cincuenta países, treinta y nueve floreros, y ochenta y seis de asuntos varios.

Concluye el Catálogo diciendo :

SALON DE LAS ESCUELAS ANTERIORES AL SIGLO XV.

«En este existen 190 pinturas del siglo XII al XV de las Escuelas Española, Italiana, Flamenca y Alemana, las cuales proceden de varios retablos.»

No dudo que entre estas ciento noventa tablas, habrá algunas interesantes para la historia del arte, pero, estando colocadas en un salon con muy malas luces, no conociendo yo la procedencia de ninguna de ellas, podria decir muy poco más que á la Escuela á que pertenecen. Tres grandes tablas de figuras de medio cuerpo de tamaño natural y que representan escenas de la Pasion de Cristo me parecen de Jerónimo Bosch, pero para saber si son originales, menester era verlas más

á la mano, pues están colocadas muy alto. El Museo de Valencia, segun hoy se encuentra, vale muy poco. Los cuadros se hallan colgados por las paredes de cláustros, pasillos, salas y galerías, en un completo desórden: entre cien cuadros malísimos se encuentra uno bueno ó regular. Hay un salon donde está reunido lo mejor, pero es de una altura de techo enorme y todos los lienzos están colocados á demasiada altura. Si se almacenaran ó vendieran la mayoría de las obras, si las dignas de conservarse se colocasen en un local convenientemente dispuesto é iluminado, clasificadas por órden cronológico, reunidas las obras de un mismo autor, y se colocaran targetas en los marcos indicando los nombres y fecha del nacimiento y muerte del artista, podria ser un bonito aunque reducido Museo, y bastante completo en autores valencianos. El Catálogo necesitaria formarse con mayor detenimiento, tanto incluyendo alguna breve noticia sobre la vida de los artistas, como señalando el tamaño de los cuadros, y el convento ó sitio de que procede cada uno.

De esta manera el aficionado y el artista podrian fijar opiniones y hacer estudios interesantes, cosa imposible hoy. Valencia, poblacion tan importante, tendria un establecimiento público digno de su cultura.

Recomiendo muy particularmente al curioso que visite á Valencia, que no deje de ver las excelentes pinturas al fresco de D. Antonio Palomino de Castro y Velasco que adornan la cúpula de la iglesia de San Juan del Mercado, pues en ellas muestra el D. Antonio sus excelentes dotes de pintor, y pueden darle á conocer mejor que sus obras al óleo. Los frescos de las paredes de la capilla de San Pedro, en la Catedral, tambien son obra suya y cosa muy excelente. La bóveda de esta capilla es del Canónigo Vitoria, pintor muy mediano. Palomino es generalmente más apreciado como escritor que como artista y positivamente merece serlo tanto por lo uno como por lo otro, una vez que se han visto sus obras en Valencia. Tampoco debe el aficionado dejar de ver los dos magníficos lienzos de Goya de la capilla de San Francisco de Borja.

CEFERINO ARAUJO SANCHEZ.

BREVES APUNTES

ACERCA DE VARIAS ESTÁTUAS DEL

REAL MUSEO DE MADRID.

ADVERTENCIA.

Sabedores hace tiempo de que el Sr. D. Benito Vicens y Gil de Tejada, tan enterado de las esculturas del Real Museo, habia reunido varias noticias y observaciones sobre muchas de tales obras de arte, hemos procurado obtener su vénia para que vean la luz pública en nuestras columnas; y fruto de nuestras instancias son las descripciones de estatuas que hoy insertamos ya en este número de nuestra *Revista*, en la confianza de que el lector acogerá gustoso y agradecerá los trozos que le brindamos.

NÚM. 535.—ADONIS (1).

Esta estatua, de ejecucion algo débil y (por decirlo así) muy lamida, está labrada en mármol de Páros y (á juzgar por el estilo) en época más reciente de la que parece al pronto, merced á la pátina de que está cubierta y que, más bien que á piedra, la hace asemejar al barro cocido en que nos dejaron tantas obras maestras los antiguos. ¿Será esta figura

(1) «Una estatua de mármol de un Adónis.»—Madoz, *Diccionario geográfico, etc.*, tomo de *Madrid*, pág. 347.—Está fotografiada en el libro titulado, *Tesoro de la Escultura*, tomo III.

debida á artistas contemporáneos de Alejandro ó de la servidumbre de Aténas á Demetrio Poliorcetes? ¿Será (como yo más creo) de la época de Adriano?

El semidios aquí representado se halla desnudo, sin guirnalda alguna, con la cabellera suelta y rizada cuidadosamente por medio del *calamistro* ó (como ahora se dice) *á la romana*. De pié, arrimado á un tronco, tiene en la mano derecha, apoyándolo contra el muslo del mismo lado, un puñado de hojas apenas indicado, mientras la izquierda se apoya en la cadera izquierda. El semblante, labrado con más dureza que el resto de la figura, ofrece la expresion de la meditacion y el reposo, dejando á quien atento le mira una impresion grata y dulce.

La escultura no está incólume: únicamente parece que sean de la obra antigua la cabeza y el torso hasta las rodillas, así como el brazo izquierdo y la mayor parte de las hojas apoyadas contra el muslo derecho. El brazo del mismo lado y el resto de tales hojas, como tambien las últimas falanjes de la mano izquierda, deben ser restauraciones hechas, en mármol igual y probablemente antiguo, por mano en extremo hábil; pero el tronco en que se apoya la estatua, las piernas de esta y la base en que se halla colocada, son obra débil y funesta debida á restaurador audaz y hecha en diferente mármol, al cual se ha cubierto de una artificiosa pátina para imitar á la que tenia el resto, resultando hoy, por haber ella oscurecido mucho, con aire de mayor antigüedad lo que es mucho más moderno.

¿Representa esta escultura á Adonis? Si fuese así, no pudiera ser, como dije en otra parte (1), sino al Adonis ídolo y amparo de las matronas romanas, como antes lo habia sido, en diferente forma, de la voluptuosa Siria. En caso de ser laureles las hojas que tiene en la mano derecha, atendiendo á la expresion infantil, á los miembros desarrollados cual conviene al albor de adolescencia, y no dejando de tener en cuenta el ta-

(1) *Observaciones acerca de algunas esculturas del Real Museo.* (Gaceta de Madrid. 1860.)—Artículo IV, pár. 22.

maño de la estatua ¿podría decirse que es una representación *icónica* de un niño atleta vencedor en el certámen público? Por ese mismo atributo, si pudiera ser calificado de yerbas, ¿cabría achacar esta figura á Esculapio, aún jóven, bello cual hijo de Apolo, ó al dios del Sueño, deidad simbólica y por lo mismo descrita jóven y hermosa? No es muy fácil decidirlo.

Esta estatua es procedente de la galería de San Ildefonso. Se halla entre los dibujos que acompañan al libro del Abate Ajello, pero no consta que esté descrita en los fragmentos que de esta obra se conservan, al menos no cabe deducirlo ni aun de las levísimas indicaciones que hace de muchas de sus esculturas. No es fácil colegir, por las indicaciones de Ponz, cómo fué conocida esta estatua cuando se hallaba en la Granja. ¿Será el Páris de la pieza VI, que supone hallarse con la *lacra de restauraciones modernas y con algunas antiguas*; será el Apolo de la pieza II, que califica de *bellísimo*? No cabe fijarse en otras citas de su descripción del Palacio (1). En todo caso, no puede ser sino el Apolo de la pieza 107 ó el Apolino de la 111 que cita el Sr. Somorrostro (2). Probablemente á esta estatua aludió Sedeño al mencionar «otra *idem* menor que el natural que representa á Tolomeo siendo jóven, restauradas las piernas» (3), puesto que efectivamente la cabeza tiene alguna semejanza con la atribuida á Tolomeo Apion en el *Museo Capitolino* (4) con relación á piedras antiguas grabadas.

Núm. 520.—MORFEO (5).

Esta estatua labrada en mármol *pentélico* y á la mitad del tamaño natural, probablemente por artista griego, aunque bajo la dominación de Adriano, representa un jóven en pie, pero dormido, y apoyado con el

(1) *Viaje de España*, tomo X, carta V, pár. 35.

(2) *Descripción del Real Sitio de San Ildefonso*, sexta edición, págs. 70 y 73.

(3) *Compendio histórico del Real Sitio de San Ildefonso*, tercera edición, págs. 66.

(4) Tomo I, lámina 83.

(5) «Una estatuita de un jóven en pie con adormideras en la mano que representa el sueño.» —Madoz, *Madrid*, págs. 315.— Está fotografiada, *Tesoro, etc.*, tomo III.

brazo derecho, desde el sobaco mismo, sobre un tronco en que hay un paño, dejando caer hácia atrás graciosamente la cabeza coronada de flotantes rizos, copia quizás de la afectada hermosura de algun patricio, y el brazo izquierdo (cuya mano tiene unas flores) sobre el muslo del mismo lado.

La expresion es excelente y propia de la deidad allí representada, en adecuada postura; pero, la musculatura un poco rígida para quien rendido duerme, y el rostro poco ideal, no realzan la belleza de la idea que se ha simbolizado en la escultura.

Esta se halla restaurada. Las piernas, desde las rodillas, y la base son de diferente mármol: y las manos tambien son restauraciones, pero más modernas: pudiendo ser que, en vez de trozos primitivos de la estatua, sean complemento antiguo de ella el brazo derecho, el antebrazo izquierdo, el paño y el tronco en que este está suspendido.

Esta escultura, que está descrita como Endimion por el Abate Ajello (1) y dibujada en su libro, pero sin las flores que hoy tiene en la mano izquierda, no ha sido citada por Ponz (2) pero sí por el Sr. Somorrostro (3). De ella hablé extensamente en mis *Observaciones* (4).

(1) «La positura di questo simulacro, le membra muscolate á meraviglia, la carne viva é quasi palpabile, il contorno, gl'atteggiamenti, e quanto di bello può avere il greco lavoro, son tutti caratteri che senza mendicare le mie espressioni, fanno un grandi elogio all'artefice, che lo fece. Egli se pur non m'inganno, rappresenta Endimione Ré d'Elide, che si dorme di giorno ne boschi di Latmo, e ciò per tré motivi. I. La grazia del volto, unita al calamistro de capelli.... si conviene al giovine principe.... II. S'assetta bene alla nostra státua la favola del sonno d'Endimione, radicata nella vigilia continua, ch'ei faceva di notte.... III. La maniera d'appoggiarsi col gomito destro sul tronco, ove sta raccolto il suo mantello, ci da un'aria d'Endimione ne'boschi di Latmo.» (*Diatriba sopra una bellissima e rara státua d'Endimione*).

(2) A no ser que sea la estatua que da, sin atribucion alguna, en estos términos, que más bien parecen referirse á una deidad ó un personaje del sexo femenino: «Una Sibila, y otra figura de jóven, ambas muy bellas, pero con gran restauracion moderna.» (*Viaje*, tomo X, carta V, pár. 39).

(3) «Un jóven que representa el sueño.»—*Descripcion, etc.*, pieza 106, pág. 71.

(4) Artículo V, pár. 1.º 2.º y 3.º

NÚM. 275.—FAUNO Ó SILVANO (1).

Esta estatua, cuya representacion legítima se duda, que algunos, en razon de su actitud, toman por representacion del Baco Brómio, otros del dios Pan, la mayoría de un Fauno (2) y alguien del dios Silvano de Roma, como opinaba el Abate Ajello (3), está restaurada con la union de sus mismos trozos, ó por mano que ha sabido disimular completamente su ingerencia, hasta el punto de que tiene una apariencia de incólume, á pesar de que el muslo derecho desde la ingle, la pierna, y el antebrazo del mismo lado, la mano que termina este miembro y la flauta que ella tiene, la pierna izquierda desde la rodilla, el tronco en que la figura se apoya y la base constituyen un fragmento que, si bien no parece restauracion, sino parte de la escultura rota casi en su mitad, pudiera serlo, debida á artista excelente, y de época cercana á aquella en que se labró la estatua.

La deidad, sea cual fuere, coronada de anchas hojas, adornada con la *nébris* que cubre en parte el pecho y las espaldas, apoya en un tronco el brazo derecho, cuya mano tiene una flauta ó *tibia*, posa la mano izquierda sobre la cadera, y en actitud familiar y negligente, cruza la

(1) «Una estatua copia del famoso Fauno de Praxiteles.»—Madoz, *Madrid*, pág. 345.—Está fotografiada: *Tesoro, etc.*, tomo III.

(2) Ponz cita y describe esta figura así: «un fauno apoyado á un tronco con piel de tigre» (*Viaje*, tomo X, carta V, pár. 36): y el Sr. Somorrostro alude probablemente á esta estatua cuando menciona, «El Fauno de Fídias», en la pág. 72 de su libro (*Descripcion, etc.*, pieza 107), que debe ser el fauno de *Sedeño*: (*Compendio, etc.*, pieza 8, pág. 63.)

(3) Así se expresa en su *Diatriba sopra tre celebri fauni, alcune medaglie e bassi rilevi singolari*: L'altro fauno ch'io chiamarei Silvano e una delle cose piu singolari ch, io m'abbia veduto in questo genere. Egl'é d'una figura colossale, ch'appoggiato ad un tronco, tiene colla destra una piva, e colla sinistra una pelle di tigre, che a guisa di pallio gli copre il dorso.» Tambien se halla esta escultura entre los dibujos de la obra del Abate.

pierna derecha por delante de la izquierda, que sostiene al cuerpo (1).

A pesar de la postura, la estatua tiene cierta majestad, debida en parte á sus proporciones algo mayores que el tamaño natural, y en parte á la perfeccion con que fué modelada en mármol de Páros por artista griego, y que la hace aparecer, si no excelente original, buena copia de una obra de primer orden, tal vez del Fauno de Praxiteles, como se cree en vista de las muchas repeticiones semejantes que se conocen de esta escultura y que se atribuyen á la estatua por que mostró preferencia tan marcada aquel famoso artista (2).

Esta estatua formó parte de la coleccion del Palacio de la Granja.

NÚM. 996.—MERCURIO HOMICIDA DE ARGOS (3).

Esta estatua moderna é incólume de Thorvaldsen, labrada en mármol de Carrara no muy limpio, representa al Dios completamente desnudo y sin petaso, caduceo, ni talares, sentado sobre un tronco, en el que hay plegado un lienzo, adormeciendo á Argos con los sonos de la *syrinx* ó zampoña, que tiene en la mano izquierda y aparta en aquel momento de sus labios, mientras con la diestra desenvaina el machete ó *gladium* oculto entre el tronco y la pierna de aquel lado. La figura, modelada con alguna timidez, está, sin embargo, perfectamente estudiada; y es testimonio de verdadera ciencia y de buen gusto, notándose en la cabeza la imita-

(1) Esta estatua está descrita en mis *Observaciones*, artículo II, pár. 5.º

(2) «Comme il se trouve á Rome plus de trente statues de jeunes satyres ou de faunes qui se ressemblent pour la position et l'attitude, il est probable que l'original de ces figures fut le fameux satyre de Praxitèle, placé á Athènes et jugé par l'artiste même son meilleur ouvrage.» *Winckelmann... Histoire de l'art chez les anciens*, traduite par M. Huber, tomo II, lib. IV, cap. II.

«Le Faune en repos..... dont'il existe un grand nombre de repetitions, est regardé comme une copie de son *Satyre*, surnommé *Périboëtos* ou le célèbre.» — *Eméric David, Essai sur le classement chronologique des sculpteurs grecs les plus célèbres.*

(3) Está fotografiada. *Tesoro, etc.*, tomo I.

cion del tipo de Antinoo y en las espaldas y el pecho alguna del famoso é inimitable Torso.

Esta estatua fué adquirida en 1849, á la muerte del autor, y trasportada á España por cuenta del Gobierno, quien la cedió al Real Patrimonio, habiendo costado de adquisicion en Copenhague 20,938 reales vellon, ó sean 2,000 rigsdalers.

Esta escultura está dibujada y descrita en mi extenso artículo : « *De varias esculturas de Thorvaldsen que en Madrid existen* » (1). Un yeso de ella ha sido colocado en el Palacio de San Ildefonso (2).

NÚM. 387.—MELEAGRO (3).

Esta estatua, de tamaño mayor que el natural, labrada en mármol de Páros con cierta sequedad y dureza, tal vez en la época de los Césares, representa á un jóven en la actitud de romper á andar, mientras levanta el brazo izquierdo á la altura de la frente y baja el derecho adelantándole un tanto, como si entre los dos mediase algun objeto, bien un arco del que estuviese á punto de partir la flecha, bien una lanza (aunque entonces no parece tan natural el giro dado á las manos), pareciendo ahora, si no fuese por el aire sereno y hasta severo de la fisonomía, que ejecutaba una danza.

Esta escultura ha sufrido tambien de restauraciones, aunque se notan muy poco, merced al carácter seco de lo antiguo, y merced al pulimento que se ha dado á toda ella al proceder á completar la figura, probablemente en Italia y en la época del Bernino, con excelente mármol de Carrara ó quizá con mármoles antiguos. Ello es que la restauracion ha sido

(1) EL ARTE EN ESPAÑA, tomo I, pág. 281 á 293.—Tambien hablé de ella en mis *Observaciones*, artículo III, pár. 4.º

(2) Scmorrostro.—*Descripcion, etc.*, pieza 113, pág. 74.

(3) « Una estatua de Meleagro del tamaño natural. »—Madoz, *Madrid*, pág. 345.—Está fotografiada : *Tesoro, etc.*, tomo III.



de mano hábil, que es apropiada á la estatua y sus movimientos, y que no le ha traído otro perjuicio que el pulimento y haber escofinado bastante ambos piés y la pierna derecha (parte del antiguo, unida al resto de este en la rodilla) con el único objeto de hacer menos notable ó desvanecer del todo la diferencia con la pierna izquierda restaurada desde la rodilla al tarso. Tambien es restauracion el brazo derecho entero.

La figura se alza gallarda y erguida, esbelta en su movimiento, completamente desnuda: solamente una cinta, diadema ó *vitta* ciñe y adorna su frente. ¿Es Meleagro, es Apolo, es un atleta vencedor? ¿Dispara una saeta, blande con ambas manos una lanza ó contempla un objeto que ha de emplear como arma arrojadiza y tiene en la diestra mano? Para decidirlo hay que tener en cuenta ser restauracion moderna esta parte incluso todo el brazo que la mueve. La cabeza ciertamente se asemeja á la atribuida en general al héroe de Calydon, al querido de Atalante.

Tambien esta estatua estuvo en la galería de San Ildefonso. Se halla entre los dibujos del libro del Abate Ajello y debe corresponder á un Antinóo que él describe en los siguientes términos: «La Statua, che di lui qui vi presento é molto bella e d'un lavoro cosi delicato, e fino, che fa non volendo un elogio al greco suo perito artefice. El contorno, i muovimenti suoi, é la muscolatura guigne ad una perfezione, ch'appenna soffre l'uguale. La beltá del volto, e la capellatura sua inanelleta lo divisano per Antinóo, noto per le sue statue, e molto ben conosciuto su le medaglie greche. Un cammeo del Maffei coll'iscrizione ANTINOOC, se gli rassomiglia molto, ancor che non porti come il nostro il diadema sul capo. » (1) Ni en el libro, ni el Museo Real donde la cité en mis *Observaciones*, artículo V, pár. 18, hay otra estatua con esta circunstancia (2).

(1) *Diatriba sopra un insigne simulacro di Cleopatra e varie státue, de Cesari.* — Antinóo, VI.

(2) ¿Será esta estatua la que Ponz dice conocerse por Antinóo?—*Viage de España*, tomo X, carta V, pár. 36. La otra escultura que Ponz apellida Meleagro (Id. id. pár. 35), no puede ser esta: primero, porque da á entender ser de menor tamaño, y segundo por advertir ha-

NÚM. 34.—BACO (1).

Esta estatua, del Dios Liéo, le representa de tamaño natural, completamente desnudo y ceñida la frente de una guirnalda de pámpanos, hallándose en actitud un tanto vacilante, en pié, pero no bien á plomo sobre su base, teniendo en la mano derecha un racimo, mientras posa el brazo izquierdo (cuya mano tiene una copa inclinada, de la cual se figura estar vertiéndose el contenido) en un *hermes* ó pilar, sobre el cual hay un lienzo que amortigua con sus pliegues la dureza del apoyo en la rizada cabeza que termina aquel soporte (2).

Esta figura de Baco es, por la expresion dulce y halagadora del semblante y por la musculatura suavemente indicada y con discreto estudio, una de las representaciones más apropiadas del Dios de los festines y de la vendimia : y á no ser por las restauraciones de que ha sido objeto, bastante veladas á los ojos del espectador por lo escofinadas que han sido, tanto la parte antigua, como la moderna, podría considerarse como una de las esculturas en mármol ligurino más genuinas y acabadas de la época romana, bajo el Imperio quizás de Adriano ó los Antoninos , á juzgar no solamente por el estilo general de la obra, sino especialmente por el de la cabeza del *hermes*.

Efectivamente, son restauraciones modernas, labradas en Carrara á lo que parece, en el lado derecho el antebrazo, la mano y el racimo que es-

llarse muy restaurada, cuando dice : « un Baquito y Meleagro restaurados en la mayor parte. » ¿Será esta figura la que Ponz dice estar en dicha pieza segunda y ser « de Narciso algo mayor que el natural, » aseverando luego estar algo restaurada? ¿Tomó este critico, por el ademan de lanzarse al agua, ó de contemplarla al menos, la actitud de esta figura? ¿Será ella el Anti-nóo citado por el Sr. Somorrostro en la pieza 107 del Palacio de la Granja, (*Descripcion, etc.*, Baco, pág. 72) ó el Meleagro de Sedeño? (*Compendio, etc.*, pág. 65.)

(1) « Una hermosa estatua de un Baco del tamaño natural. »—Madoz, *Madrid*, pág. 345.—Está fotografiada : *Tesoro*, tomo I.

(2) *Observaciones*, artículo II, pár. 6.º

ta tiene; y en el lado izquierdo la mitad inferior del antebrazo, la mano y la copa que en ella empuña y toda la pierna desde la rodilla al tarso: siendo, por lo contrario, parte del antiguo el brazo derecho y la pierna del mismo lado reparada con sus mismos trozos. También en el *hérmes* hay una incrustación moderna en el centro del pilar, tal vez para sustituir (pues la pieza es un rectángulo completamente regular y se ajusta á un hueco igual) el testimonio evidente de ser algún Priapo el soporte.

Esta figura de Baco, que no citan el Abate Ajello, en su *Disertacion* sobre las estatuas de Baco (1) de la galería de la Reina Isabel de Farnesio, y Ponz en su descripción del Palacio de la Granja (2): ¿será una de las tres que dice el Sr. Somorrostro hallarse en las piezas 106, 107 y 110 del mismo? (3).

NÚM. 61.—ORADOR DE LA ESCUELA DE PLATON (4).

Con este nombre es conocida en el Museo la estatua en mármol, de tamaño natural, de un hombre de edad madura, que, completamente desnudo, apoya el brazo izquierdo en un *hérmes*, encima del cual hay un lienzo, teniendo en la mano del mismo lado un volumen arrollado hacia el cual vuelve la vista: el brazo derecho cae, en completa indolencia, sobre el muslo. Esta escultura, restaurada con sus propios trozos y que parece obra de la misma época que el Baco núm. 54, con el cual tiene

(1) *Diatriba sopra un ara di Bacco, due statue, ed altri monumenti singolari*. Una de las estatuas allí descritas está dibujada en las láminas que acompañan á este manuscrito y corresponde á la señalada en el Museo con el núm. 748. La otra, también dibujada, es la que en la misma galería lleva el 772.

(2) La única que Ponz menciona es de tamaño menor y es indudablemente el núm. 748 del Museo, como puede colegirse por la denominación de *Baquito* que se halla en la carta V, pár. 35, *Viaje de España*, tomo X.

(3) *Descripción, etc.*, págs. 71, 72 y 73. Sedeño en su *Compendio histórico* de San Ildefonso (3.^a edición) cita uno solamente en la pieza 4.^a

(4) Está fotografiada: *Tesoro*, tomo III.

cierta similitud en actitud y apoyo, está labrada con dureza y sequedad, en vez de la suavidad algo lamida con que fué labrada esta.

¿Qué es lo que representa? ¿Estuvo en el palacio de San Ildefonso? No se halla entre las que el Abate Ajello describe: pero ¿será una á la que Ponz (1) dice haberse dado el nombre de Tolomeo? Ni esta, ni otra que pueda confundirse con la figura de que se trata, cita el Sr. Somorrostro, pues no se encuentra desnudo el orador que menciona (2): y en cambio el Sr. Sedeño da á la estatua de Tolomeo tamaño menor que el natural, las piernas restauradas y la edad de la adolescencia (3).

NÚM. 530.—MERCURIO (4).

Esta excelente escultura, labrada en mármol de Páros por artista griego, probablemente en la época que corre desde las obras de Policeto á las de Praxiteles, fué adquirida, al tiempo de inaugurarse el Museo, pasando á él desde la morada del Duque de Frias, que lo habia traído á ella de Valladolid, donde estaba en su palacio (5).

La deidad, en tamaño natural, está representada en actitud de correr, cargando todo su peso sobre el muslo izquierdo, á cuya nalga se arrima un tronco, ayudando al sosten de la figura. La pierna derecha aún extendida detrás, los hombros que indican, pues los brazos faltan, que uno de estos, el derecho, está levantado hácia adelante y el otro ejecutando un movimiento lateral, la direccion dada al cabello, que parece flotar un poco, la inclinacion del pecho hácia adelante, explican bastantemente la

(1) *Viaje*, tomo X, carta V, pár. 36.

(2) *Descripcion, etc.*, pieza 108, pág. 72. «Un orador romano con traje talar.»

(3) *Compendio, etc.*, pieza 5.^a, pág. 66.

(4) «Una estatua antigua de Mercurio.»—Madoz, *Madrid*, pág. 347.—Está fotografiada: *Tesoro*, tomo I.

(5) Así es tradicion constante.

actitud en que se labró la estatua, para acompañar tal vez á otras de la misma mano.

¿Será, como algunos creen, algun Apolo persiguiendo á Dafne, por no hallar en la escultura atributo alguno de los material y vulgarmente asignados á Mercurio? ¿Será, como otros opinan, dándole, en vez de correr, el ademan de acercarse furtivamente, el mismo Dios *Licio*, llegando á tocar el trípode de Delfos? Ni la conformacion general, ni la especial del semblante, por *hierático* que se quiera suponerle, tienen analogía con la que se da á Apolo en todas las obras de arte; ni la actitud es impropia del sutil hijo de Maya, protector de los gimnasios, heraldo de las deidades, y juez del campo, de la palestra ó del circo, en los varios ejercicios corporales. La forma, en que está labrado el cabello de la estatua, pareciendo que se ha querido mezclar en él las aletas símbolo del mensajero celeste; la expresion nada ideal, muy maliciosa del rostro, más semejante al de la doncella que al del adolescente; la diadema ó *vitta* que, al modo de los atletas, ciñe su cabeza; la musculatura indicada con toda la verdad anatómica y sin velo alguno; la misma robustez de la figura; más se adaptan á Mercurio que á otra deidad, y dan una idea exacta de cómo fué concebido, por poetas y filósofos, por sacerdotes y artistas, el dios mediador en todos los lances de la vida humana, mensajero y viajador perpétuo, de salud incólume, de ánimo nunca alterado y de conducta fácil (1).

Mucho puede alabarse en esta estatua: pero, sobre todo, merecen encomiarse el muslo derecho, sobre el cual carga la figura, el pecho, especialmente bajo el nacimiento del brazo del mismo lado, y la region de la pélvis ó epigástrico, donde desgraciadamente tiene varias manchas ó está veteado el mármol (2).

(1) Véanse mis *Observaciones*, artículo III, párrafos 1.º, 2.º y 3.º

(2) No es esta la única escultura en que esto sucede, ó casualmente, ó buscando tal vez un efecto de sombra ó de imitacion de vello que, sobre ser pueril, seria contra belleza.

Núm. 524.—FAUNO CRIÓFORO (1).

Esta estatua excelente y antigua, hecha en mármol griego, por mano de artista griego, á imitacion, segun Emeric David (2), del Mercurio que Calámis hizo para la ciudad de Tanagra (3), existió, segun Ponz (4), en el palacio de San Ildefonso (5), donde, segun dice el Sr. Somorrostro (6), queda aún una copia en yeso.

El Fauno, en actitud de andar, lleva en los hombros un cabrito, cuyas dos patas anteriores y la posterior izquierda sujeta en la siniestra mano, teniendo en la diestra un palo pastoril ó porra. Un tronco, al cual se apoya la figura, tiene suspendida una zampoña ó *syrinx*, solamente bosquejada. La estatua es de tamaño natural y representa un adolescente de catorce á diez y seis años, coronado con una guirnalda de anchas hojas y lleno de salud y de alegría, mostrando vigor, en sus esbeltas, musculosas y bien modeladas formas, y petulancia lasciva, en la perilla que á su barba asoma y en el mechón ó cola que, naciendo en las vértebras lumbares, adorna ya su cintura (7).

(1) «Una estatua griega que representa un Fauno que lleva sobre los hombros un cabrito.—Bella estatua.»—Madoz, *Madrid*, pág. 345.—Está fotografiada: *Tesoro*, tomo I. Grabada por Lopez Enguidanos en la *Coleccion de vaciados en la Academia de San Fernando*: lámina 23.

(2) *Memoires pour les progrès de la sculpture grecque, depuis la jeunesse de Phidias jusqu'à la mort de Praxitele*.—Edicion de 1833, pág. 113.

(3) Pausanias, lib. IX, cap. XXII. (Mercurio Promáco ó defensor del hogar y recuperador de la propiedad robada.)

(4) *Viaje*, tomo X, carta V, pár. 86.

(5) Hé aquí la descripción que de ella hace el Abate Ajello: *Diatriba sopra tre celebri fauni alcune medaglie é bassi rilievi singolari*. «Porta... questo fauno un pedo, ó bastone recurvo alla destra... e colla sinistra un capretto su gl'omeri sostiene... Tiene sul tronco, che gli sta a canto appesa una sirin-ga.»

(6) *Descripcion etc.* Pieza, 106.—«Un fauno con una cabra.»—Sedeño, en su *Compendio histórico* 3.^a edicion.—«Una estatua de yeso que representa á Fauno con el cabrito al hombro.»—(pág. 66.)

(7) Esta estatua está descrita en mis *Observaciones*, artículo II, párrafos 1.º, 2.º, 3.º y 4.º

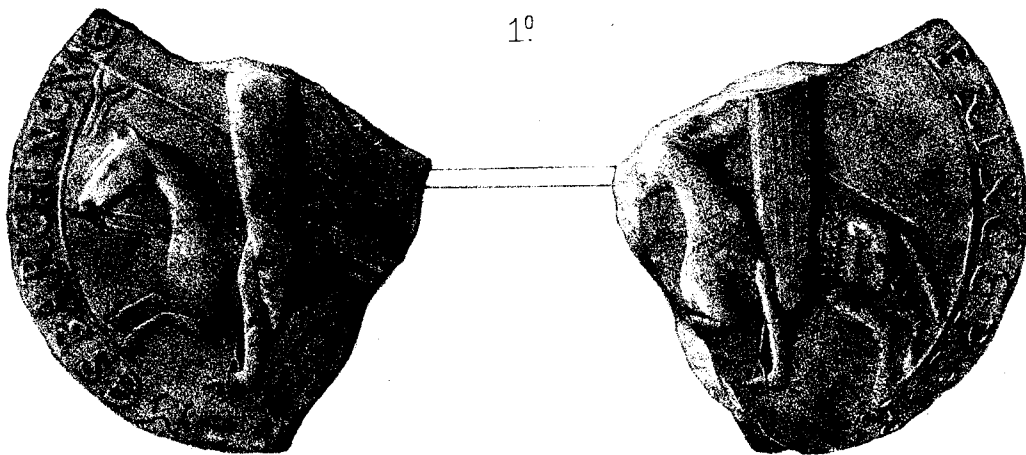
Esta escultura ha sufrido mucho, ya en sus traslaciones anteriores, ya en la última, desde la Granja al Real Museo (1). Así es que la cabeza del Fauno y su pierna derecha, que son ciertamente suyas y están muy bien unidas afortunadamente la primera al cuello y la segunda á la ingle y á la cabeza del fémur, han estado expuestas á sufrir un tanto, por el afán de escofinarlas un poco, especialmente esta, para igualarla á la pierna izquierda hecha en mármol de Carrara á fin de cubrir su falta colocándola por bajo de la rodilla, entre el muslo y la mitad inferior del pié del mismo lado, que son de la estatua antigua. El brazo diestro y la porra de este satirillo son tambien restauraciones modernas, así como la cabeza y las extremidades de las patas del cabrito, cuya pata posterior izquierda está restaurada toda.

(Se continuará.)

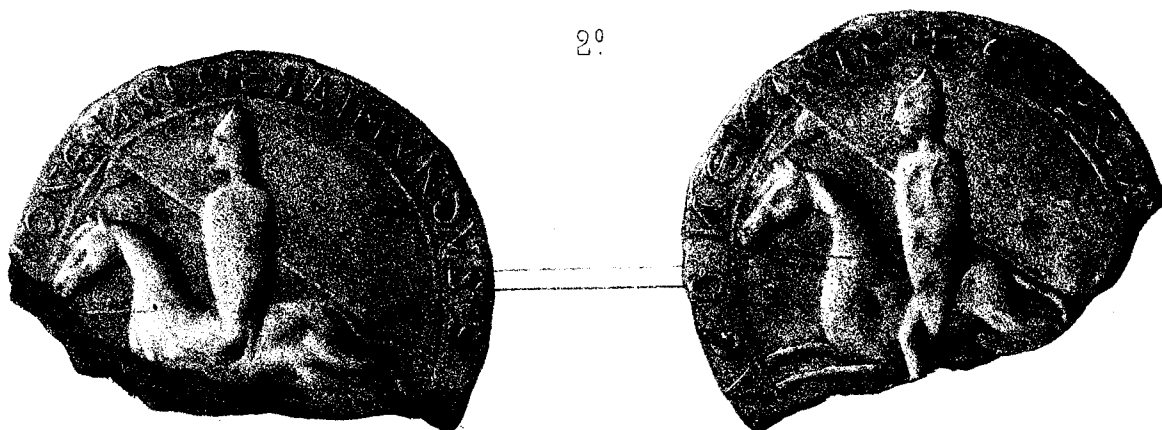
BENITO VICENS Y GIL DE TEJADA.

(1) A juzgar por lo que dice Ponz en el lugar citado, la estatua estaba incólume en la galería de San Ildefonso. Hé aquí textualmente sus palabras.--«Pieza tercera. Lo grande y singularísimo de esta pieza son las dos estatuas conocidas por Cástor y Polux y el Faunito con el cabrito al hombro, excelentes obras griegas y de toda integridad» —¿Qué se ha de entender por esto? ¿La restauración total con los propios fragmentos, como, fiándome en Ponz, dije en mis *Observaciones*? No soy del mismo parecer ahora. ¿Estaba intacta la estatua, sin rotura ó recomposicion alguna, como se hallaban entonces efectivamente, segun me han asegurado, las dos figuras antes mencionadas del famoso grupo? No tienen aire de ser restauraciones de Salvatierra ó de otro contemporáneo las que hoy se ven en el Fauno. ¿No reparó Ponz la parte de obra italiana que en la estatua habia y escribió este párrafo de memoria ó fiándose de una nota á la ligera? Estoy por este dictámen.

1º



2º



E. Gimeno, dibº y litº

Lit. de J. Donon. Madrid.

SELLOS DEL CONDE DE BARCELONA,
DN RAMON BERENGUER IV.

SELLOS

DEL CONDE DE BARCELONA

D. RAMON BERENGUER IV.

Si el estudio de los sellos es importante bajo el punto de vista de la Diplomática, aún lo es más bajo el de la Arqueología. Los sellos marcan de una manera que no deja lugar á duda, el estado y progresos del arte, y los cambios sucesivos de la indumentaria. Si su estudio estuviese más generalizado no incurrirían los artistas en los errores y anacronismos en que á cada paso incurren, representando á sus héroes con trajes que no llevaron, y con armas defensivas y ofensivas que no pudieron usar. Hé aquí alguna prueba entre las muchas que pudieramos aducir. En una de las últimas Exposiciones de bellas artes se premió una estatua de D. Jaime I de Aragon, ejecutada por un escultor catalan justamente acreditado, y en ella representó al célebre conquistador de Mallorca y de Valencia con un casco con cimera en forma de dragon alado. La noticia de que este Rey usase del citado casco, la tomó sin duda el artista de otro que con la misma cimera existe en la Armería Real, donde lleva el nombre, sin que sepamos por qué, de yelmo de D. Jaime el Conquistador, á cuyo Rey ciertamente no perteneció, ni ha podido pertenecer. Primero, porque está hecho de carton (1) fuerte y dorado

(1) En el *Catálogo* de la Armería Real publicado en el año de 1854, pág. 71, se lee: 1632. Yelmo de D. Jaime el Conquistador. Es de carton muy fuerte y su cimera tiene la forma de

por fuera, y no es posible que se haya construido un casco de materia tan débil para defender la cabeza de ningún guerrero. Lo cual está indicando que debió hacerse para adorno de algún escudo de bulto y para colocarlo dentro de algún edificio. Segundo, porque este casco aun cuando fuese de fino acero y pudiese resistir á la espada del mejor temple, no sería por eso de D. Jaime el Conquistador, y la prueba es clara; el casco mencionado no se usaba en tiempos de aquel Rey como acreditan los sellos de su época y los posteriores á ella. D. Jaime I se representa en los suyos como guerrero y en la mayor parte de ellos no lleva casco sino corona; pero en los que usa de aquel no emplea la cimera. Su casco es una especie de morrion de hierro, cuya parte superior presenta una superficie plana, es de la misma forma que el de los guerreros de su tiempo, es el casco que sustituye al de forma cónica que lleva en sus sellos el Conde de Barcelona D. Ramon Berenguer IV, y que también usó D. Pedro II, Rey de Aragon, padre del D. Jaime. La cimera con el dragon alado ó con el *drac-pennat* como le llaman los catalanes, no se introdujo en Aragon hasta D. Pedro IV. El cambio del casco coronado por el de aquella cimera aparece en los sellos de este Rey hácia el año de 1344 en que dejó de usar los que empleaba desde el de 1336, comienzo de su reinado. Las cimeras se empiezan á usar en algunos Estados de Europa á fines del siglo XIII y se van generalizando á principios del siglo siguiente. En los sellos de los grandes feudatarios de Francia se ve cómo iba cambiando la sencillez de los morriones de hierro ó cascos con el uso de cimeras que figuraban flores, abanicos, animales fantásticos y otros caprichos. En España no se adoptó esta moda, y sin embargo hallamos algún ejemplo que pudo imitar D. Pedro IV de Aragon. D. Felipe III de Navarra, Conde de Evreux, en los sellos que usó desde 1330 se representa en el reverso como guerrero, y allí se le ve un casco que lleva por cimera un animal fan-

un dragon alado llamado en lemosin *drac-pennat* y no *rat-pennat* como dicen los valencianos. Está dorado en parte é interiormente cubierto de esponja.

tástico alado. Habiéndose casado el citado D. Pedro con una hija de aquel en 1358, es posible, que viéndose con frecuencia suegro y yerno, imitase el Rey de Aragon parte de la armadura del Rey de Navarra. Desde D. Pedro IV hasta D. Fernando II, el dragon alado ha servido de divisa á los Reyes de Aragon, ha sido la señal exterior que los distinguia de entre sus guerreros.

Dos ó tres estátuas se han hecho en pocos años de Doña Isabel la Católica, y en todas ellas se representa á esta señora con toquilla en la cabeza y sobre ella la corona real. Los artistas han acreditado talento; pero no mucho conocimiento de los trajes de la época, valiéndose para la ejecucion de sus obras del retrato publicado por D. Diego de Clemencin en el cual se representa á la excelente Reina Doña Isabel (1) con un gorro que ciñe la parte superior de la cabeza, y como para ocultarlo, lleva encima de aquel una toquilla que está sujeta al pecho, lo que en mi opinion indica que la Reina estaba á la sazón doliente. Bien sé que á fines del siglo xv y principios del xvi solian llevar las damas una toquilla que no ocultaba el peinado, pero esta parte del traje no era propia del de ceremonia ó córte. Así es que el pintor tuvo buen cuidado de no poner corona á la Reina, y este ejemplo debieron imitar los escultores á que aludo. En cinco sellos de diferentes años que he visto de la Reina Católica en que se representa su imagen y que corresponden á los diplomas de todo su reinado, en todos lleva corona en la cabeza sin que oculte el tocado pañizuelo alguno. Consiste aquel en el pelo partido, trenzado unas veces y sin trenzar otras, recogido en bandas á los lados, cubriendo las orejas, y en uno tan sólo he visto que lleva el pelo suelto y tendido á la espalda. El traje que usa es el correspondiente á la dignidad real, que consiste en un manto que por su parte superior es en unos de armiño y en otros lleno de recamados de oro con pedrería. En estos sellos apenas se ve el traje interior; pero no sucede lo mismo en el que empleaba antes y despues

(1) Elogio de esta Reina.—*Memorias de la Real Academia de la Historia*, tomo VI.

de suceder al Rey D. Enrique IV, su hermano, como Reina de Sicilia y que usó despues como Reina de Aragon. En él está representada con manto real, pero como le lleve echado á la espalda se distingue perfectamente el traje, que es el de su tiempo, y por cierto que le lleva tan escotado en forma cuadrada que descubre parte del pecho. Este traje no es el tradicional; su misma variedad lo indica y mucho más que no imita el de los sellos de las Reinas del siglo xiv, porque las que la precedieron en Castilla, Aragon y aún en Navarra, hacia más de un siglo que no ponian su imagen en los sellos de que hicieron uso.

Si me ocupase bajo el mismo punto de vista de la indumentaria en el exámen de algunos cuadros históricos, de todos conocidos, la tarea sería larga, enojosa y difícil y desde luego superior á mis fuerzas. Límitase mi deseo á que nuestros artistas antes de emprender sus obras, consulten los monumentos de la época; de esta manera evitarán muchos errores.

El estudio de la sigilografía puede decirse que no ha sido cultivado en España hasta el establecimiento de la Escuela superior de Diplomática, sin embargo de que no ha faltado alguno que otro erudito que se haya dedicado entre nosotros á la investigacion de sellos, formando séries más ó menos completas. Entre estos podemos citar con elogio á D. Francisco de Santiago Palomares, paleógrafo distinguido, que auxilió al P. Andrés Márcos Burriel en el reconocimiento y exámen que hizo de órden de D. Fernando VI del archivo y librería de la Santa Iglesia de Toledo, y á D. Francisco de Garma, celoso y entendido archivero de la Corona de Aragon y autor de la apreciable obra titulada: *Adarga Catalana*. El primero no se contentó sólo con copiar antiguos y preciosos códices, sino que calcó el carácter de su letra, sus miniaturas y ornamentacion, no ya sólo en Toledo sino tambien en la Biblioteca del Escorial, con el objeto de reunir materiales para una obra de Paleografía que existe inédita en la Academia de la Historia, y además dibujó los sellos de reyes, reinas, infantes, y caballeros, de papas, arzobispos, obispos abades,

priores, canónigos, iglesias y monasterios de los muchos diplomas que reconoció y examinó. Esta coleccion que dejó muy desordenada, se encuentra hoy en la Biblioteca Nacional. El segundo formó otra importante coleccion, aunque no completa, de los sellos de los Reyes de Aragon que hizo dibujar y grabar. Compónese ésta de diez y nueve láminas con los sellos de aquellos Reyes cronológicamente colocados, y la XX y última contiene los de algunas Reinas.

Los trabajos de Palomares y de Garma no han podido ejercer mucha influencia en el estudio de la historia del arte, porque apenas son conocidos, y además porque los dibujos no están bien hechos, ni caracterizan bien las figuras representadas en los sellos, ni tampoco su ornamentacion. Palomares, por ejemplo, á los Reyes que llevan cota de malla los representa con armadura de planchas, cuyo uso no se hizo general hasta mediado el siglo xiv; además alteró la posicion de los caballos y la figura de los personajes; sus dibujos no suelen parecerse á los de los sellos, porque corrigió y cambió en ellos lo que creyó conveniente, con el objeto sin duda de embellecerlos.

En la coleccion de Garma sucede casi lo mismo que en la de Palomares, falta á los dibujos el carácter propio del tiempo. El que los ejecutó no comprendió aquellos monumentos, é hizo tambien las correcciones que creyó oportunas sin conocimiento alguno de la época á que aquellos pertenecian (1).

Palomares no escribió nada acerca de los sellos que dibujaba, y Garma, segun Amat (2), hizo un tratado sobre los de los Condes de Barcelona; que no existe á pesar de que se guardan en el Archivo de la Corona de Aragon las planchas de las láminas que hizo grabar de aquellos. Este trabajo contenia sin duda la noticia de los documentos de donde se co-

(1) La coleccion de sellos que yo he formado no tiene los defectos de las de Palomares y Garma, porque los sellos están vaciados con yeso.

(2) *Memorias para un Diccionario de escritores catalanes*, pág. 274.

piaron los sellos; pero extrañamos que una persona tan entendida como Garma diese á su trabajo el ya indicado nombre de *Coleccion de sellos de los Condes de Barcelona*, lo que comprueban los epígrafes de algunas láminas. Por ejemplo, en la de los sellos de D. Pedro II que es la primera de la Coleccion, se le titula D. Pedro I el Católico, de la misma manera que se da los de II y III á D. Pedro III y á D. Pedro IV. Los Reyes de Aragon no tuvieron una cancellería particular para el Condado de Barcelona ni otras para Aragon y Valencia, y si no tuvieron sellos especiales para cada uno de estos Estados, con más razon que los catalanes pueden llamarla los aragoneses *Coleccion de sellos de los Reyes de Aragon*, y la misma que aquellos tendrian los valencianos desde D. Jaime el Conquistador para llamarla *Coleccion de sellos de los Reyes de Valencia*. El título debió tomarse del primero y más importante que los Reyes se dan á sí mismos en los diplomas y en los sellos, y este es el de Reyes de Aragon. *Coleccion de sellos de los Condes de Barcelona* sólo pudiera convenir á la de los sellos empleados por estos hasta D. Ramon Berenguer IV. ¿Pero dónde los vió Garma? D. Antonio de Sans y Barutell en una *Memoria sobre el origen incierto de las barras de Aragon* (1) tratando de la época en que aquellos Condes empezaron á usar sellos, dice que es un problema de difícil resolucion. «Los sellos y monedas, añade, deberian servirnos »de guias para salir de tan oscuro y tortuoso laberinto, pero por desgracia no tenemos de los Condes ninguno de estos monumentos. Parece que »no hicieron uso de sellos; á lo menos hasta hoy dia no creo se hayan »encontrado. Concluian sus escrituras signándolas con una cruz. No es »dudable que acuñaron moneda durante su gobierno: los Usages dan testimonio nada equívoco en verdad ¿mas quien ha visto estas monedas?»

De las palabras del erudito académico Sans y Barutell se deducirá claramente la importancia de los sellos del Conde de Barcelona D. Ramon Berenguer IV, que se publican. No sólo fuéron desconocidos del ar-

(1) Véase el tomo VII de las *Memorias de la Real Academia de la Historia*.

chivero Garma, colector de los sellos de los Condes de Barcelona, como llamaba á los de los Reyes de Aragon, sino de todos cuantos eruditos se han dedicado al estudio de la historia de aquella antigua corona. Además, aumenta su valor la circunstancia de ser estos sellos los monumentos más antiguos en que se hallan los bastones de Cataluña, llamados con impropiedad siglos hace, las barras de Aragon.

De la existencia de estos sellos da tambien testimonio la carta de Guillermo, patriarca de Jerusalem, y Pedro, prior del convento del Santo Sepulcro, dirigida al citado Conde, cuando ya regia por cesion del Rey D. Ramiro II el reino de Aragon. Dicen en aquel documento que le devuelven aprobada y sellada con sus sellos la concordia hecha entre ellos sobre la cuestion de sucesion en los Estados del Rey D. Alfonso el Batallador, que por su testamento otorgado en el año de 1151 habia dejado al dicho Santo Sepulcro y á los caballeros Hospitalarios y del Temple por terceras partes, y encargaban dichos patriarca y prior que se llevase á cabo la mencionada concordia tan pronto como el Conde D. Ramon Berenguer la sellase con el suyo (1).

Halláanse los dos sellos que se dan á luz en el Archivo Histórico Nacional entre los documentos pertenecientes al monasterio de Poblet. Pende el primero de una carta de D. Ramon Berenguer en que toma bajo su proteccion las casas, heredades, hombres y ganados del citado monasterio: su fecha á 2 de Mayo del año de la Encarnacion de 1140. El segundo, hállase cosido de las tiras de pergamino de que pendia en una carta de D. Alfonso II de Aragon, poniendo, igualmente que su padre, bajo su proteccion las casas, heredades, hombres y ganados del monasterio de Poblet: su fecha á 19 de Mayo del año de la Encarnacion de 1170. Este sello de cera que debió desprenderse de otro diploma de D. Ramon Berenguer IV, fué adherido al citado diploma de D. Alfonso II por

(1) Véase esta carta en la *Coleccion de documentos inéditos del archivo de la corona de Aragon*, tomo IV, pág. 325.

persona poco perita. Lo que con frecuencia se hacia con más ó menos acierto en los archivos monásticos. Entre los documentos de el de Poblet hemos visto cosido á un Privilegio de D. Pedro IV un sello grande de cera de D. Pedro II.

Los dos sellos del Conde D. Ramon Berenguer son parecidos, pero no enteramente iguales. Existen entre ellos pequeñas diferencias que se notan al compararlos detenidamente. Por anverso y reverso se representa en ellos la figura del Conde, á caballo, corriendo á la derecha, lanza en ristre, con banderola hácia abajo, el casco es cónico y el escudo largo; forma muy comun en España en el siglo XII y principios del XIII, alcanzando en Castilla su uso, hasta fines del reinado de Alfonso VIII; en Navarra hasta la muerte de D. Sancho el Fuerte y en Aragon hasta D. Jaime el Conquistador. En el escudo del reverso del primero se ven claramente los bastones de Cataluña.

De la leyenda del anverso del citado sello sólo se leeMES ...ARCHINONE.. y de la del reverso ...PRINCEPS R....

Esta leyenda no se podria interpretar con exactitud sin auxilio de las del sello segundo. En el anverso del núm. 2 se lee: *RAIMUNDUS B..... NONENSIS*, y en el reverso *ET PRIN.....AGONENSIS*. En el anverso, pues, debe decir *Raimundus Berengarius Comes Barchinonensis*, y en el reverso *Et Princeps regni aragonensis*.

Dificultad ofrecia la leyenda del reverso del primer sello que dice: *Et Princeps R....* pero claramente se deduce que quiere decir: *Et Princeps regni.....* porque la del segundo sello termina en ...*agonensis*. Los títulos que D. Ramon Berenguer emplea en los diplomas son: *Comes Barchinonensis*, *Princeps aragonensis*, *marchio Tortose*. Dejando aparte los títulos de Marqués de Tortosa y el de Lérida que suele usar alguna vez despues de la conquista de estas ciudades, desde la concordia que hizo con él D. Ramiro II en 1157, usa generalmente, despues del título de Conde de Barcelona, el de Príncipe de Aragon, pero no de una manera inalterable; porque lo encontramos en diferentes diplomas y de diversos años

con algunas modificaciones, como las de *Princeps Aragonis*, *Princeps Aragonensium*, *Princeps aragonensis*, *Dominator* ó *Princeps regni aragonensis* segun está escrito en estos sellos.

Las figuras en ellos representadas no indican por cierto grandes adelantos en el arte á fines del primer tercio del siglo xii; pero no eran mucho mayores los que notamos en los sellos empleados fuera de España en tiempos de D. Ramon Berenguer.

TOMÁS MUÑOZ Y ROMERO.

DISCURSO

LEIDO ANTE LA

REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SAN FERNANDO,

POR EL

EXCMO. SR. D. JOSÉ MARÍA HUET,

EN SU RECEPCION COMO ACADÉMICO DE NÚMERO (1).

Mucho tiempo hace que el Excmo. Sr. D. José María Huet debia haber entrado en la Real Academia de San Fernando. Persona, el nuevo académico, de grande erudicion en materia de bellas artes, de exquisito gusto, y afecto ó, mejor dicho, amante apasionadísimo de las artes é inteligente coleccionista de objetos artísticos, reúne el Sr. Huet, por su saber, laboriosidad, recto juicio y vastos conocimientos — enriquecidos grandemente con los varios y detenidos viajes que por Europa ha hecho, en busca de saciar su ardiente deseo de ver y estudiar las maravillas del arte cristiano — reúne, decimos, cuanto puede y debe exigirse á un académico de la de San Fernando. Así pues, es una verdad incontestable que el Sr. Huet honra y mucho á la Academia de que ya forma parte.

Ya por fin es académico el Sr. Huet: ya por fin los furiosos vendables que reinaban y las corrientes dominantes que cruzaron por las puer-

(1) El atraso con que, muy á nuestro pesar, se reparte este número de *El Arte*, que corresponde al último trimestre del año pasado, nos permite publicar ahora el brillante discurso leído por el Sr. Huet en la sesion pública celebrada por la Academia para dar á este señor posesion de su plaza de académico. No invitado *EL ARTE EN ESPAÑA*, segun costumbre, por la Academia para aquella ceremonia, debemos á la cortesía y buena amistad con que nos honra el Sr. Huet, el ejemplar de su discurso que utilizamos para reproducirlo.

tas de la Academia se aplacaron y fuéron favorables y mansos y abrieron la barra y pudo por fin entrar el Sr. Huet. ¿Qué dios habrá sido el que haya pronunciado ahora el *Quos ego* que ha convencido á la inconcencible Academia para que esta vez acierte y sea justa en su eleccion? Y decimos que ya por fin es académico, fundándonos en que la Academia pretexta, para recibir á su nuevo miembro, los merecimientos grandes que este señor contrajo en el año 1855, contribuyendo poderosa y eficazmente nada menos que á salvar de pérdida segura las obras maestras, los preciosísimos lienzos que hoy enriquecen y componen el magnífico Museo de Sevilla. Ya era tiempo, nos parece, de que la Academia premiara servicios hechos hace más de treinta años, mayormente aun cuando no abundan, desgraciadamente, en ella académicos como el Sr. Huet y cuando le han precedido tantos que no reúnen — y esto no es ofensa sino simplemente una verdad — los justos títulos del nuevo elegido.

Por fortuna la plaza de académico se pretende y por lo mismo podemos hablar tal y como nos plazca. Estamos hace tiempo luchando por las artes, somos en esta guerra una especie de cuerpos francos, irregulares, indisciplinados guerrilleros que luchamos por nuestra propia cuenta, que *jamás hemos sacado ni pensado sacar rico botín*, aun cuando hayamos alcanzado alguna victoria, sin contar con más ayuda, de los oficiales generales *de título*, que su malevolencia, con la cual ni han conseguido ni conseguirán, Dios mediante, que no perseveremos en nuestra obra.

Elige el Sr. Huet por tema de su discurso la ESCUELA SEVILLANA, movido á ello tanto por amor patrio y cariñoso recuerdo, como por el carácter eminentemente religioso que distingue á todos sus pintores. Recuerda los autores nacionales y extranjeros que de ella han tratado, se lamenta de lo desconocida que aún es la existencia de sus maestros de segundo orden, que achaca, y con razon á nuestra incuria en reproducir las obras de la Escuela, y espera, ¡esperanza vana! que la Academia subvenga á la necesidad apremiante de dar á conocer estos cuadros. Y en verdad que mejor y más provechoso será que la Academia no haga nada de esto que pide el Sr. Huet; porque si habia de reproducir en grabados hechos á contorno, ó casi sin mancha, cuadros de pintores que principalmente brillan por el color — como lo está haciendo ahora mismo con sus cuadros — es más provechoso, más ca-

ritativo y más conveniente para la buena fama de aquellos pintores y para la honra del arte nacional, que la Academia se esté queda.

Comienza el Sr. Huet por Juan Sanchez de Castro pintor de la segunda mitad del siglo xv, á quien supone secuaz de la manera alemana ó bizantina, seco y duro; pero no nos parece que debe confundirse la manera de pintar los alemanes, en el segundo tercio del siglo xv, con la manera bizantina, pues el Sr. Huet mejor que nosotros sabe el carácter que presenta la Escuela de Colonia en este período. Cita los descendientes de Castro y hace una excursion por la Escuela Florentina para dar á conocer el origen del admirable Luis de Vargas, á quien tributa justos elogios. Demuestra cómo arranca la Escuela desde este pintor y anota los que hasta Murillo le precedieron. Pero no es su intento seguramente, porque no lo manifiesta como alguien ha querido ver, el deseo de demostrar que haya parentesco artístico, que sea una misma la sangre que circula por las obras de todos ellos, sino que meramente hace una relacion de los pintores que en Sevilla pintaron ó aprendieron, pues el señor Huet sabe diferenciar muy bien las distancias grandes que separan á Pacheco de Roellas, á Vargas de Herrera, y á Zurbaran de Murillo, y tanto lo sabe que describe con acertado tino los caracteres del estilo de cada uno de estos pintores, que todos ciertamente coinciden en el sentimiento religioso que domina en la Escuela.

Nos ha parecido ver en el bello discurso del Sr. Huet poco aquilataada la importancia de Castillo, el maestro de Murillo, el verdadero guia de Velazquez, por más que no conste que estuviera en su estudio y sí en los de Herrera y Pacheco. Los cuadros todos de la primera manera del gran pintor madrileño, están sentidos y visto en ellos el natural, cómo lo sentia y lo veia Castillo. Tampoco resalta la importancia que en la Escuela tiene el granadino Pedro de Moya, porque es bien sabido que cuando Murillo contaba 25 años, en 1641, llegó Moya á Sevilla desde Lóndres pintando con el estilo de su maestro Van Dick, que acababa de morir; y que el efecto que en Murillo produjo la nueva Escuela que veia, fué causa á obrar en él tal cambio en su modo de pintar, que le hizo formar el designio de venir á la corte á estudiar con Velazquez, como lo efectuó en 1645. Comprende admirablemente bien el Sr. Huet á Murillo y aquilata toda la sublimidad de su sentimiento religioso, atribuyéndole la gloria de ser el pintor que ha comprendido, que ha creado el tipo bellísimo de la Virgen Madre de nuestro Redentor.

Para coronar su obra el Sr. Huet termina con un catálogo, casi completo, que en otra ocasion publicaremos, de los pintores sevillanos ó que han pintado en Sevilla. En suma, trabajos como el del señor Huet, pero que no tengan que ceñirse á los estrechos límites de un discurso académico, son los que hacen grande, inmensa falta, tanto para que se llegue al verdadero conocimiento de nuestras Escuelas de pintura en el extranjero, como para que puedan estudiar los que, como quien esto firma, desean aprender y saber para mejor admirar la pintura española.

Reciba el Sr. Huet nuestra más cumplida enhorabuena por su discurso y por su nuevo título, y Dios le dé fuerzas, que muchas le han de hacer falta, para conservar, ahora que ya es académico, el fuego sagrado de su amor á las artes y el buen juicio y delicado gusto que le distingue.

G. CRUZADA VILLAMIL.

Hé aquí el discurso :

SEÑORES :

No acertaria á ocultar, á disfrazar siquiera, el afecto profundo que domina en mi alma cuando por primera vez debo dirigiros la palabra para cumplir con vuestras reglas, si pretendiera omitir ó dilatar la expresion de mi agradecimiento. Manifestándola, debo principiar por daros gracias, Sres. Académicos, por la distinguida honra que alcanzo en este dia, como merced únicamente de vuestra espontánea y pura benevolencia.

Achaque ha sido siempre de la humanidad apetecer honras y distinciones, y particularmente para algunos aquellas que señalan al hombre como más inteligente y sabedor de especiales conocimientos entre sus compatriotas: achaque que ha crecido de punto en nuestros tiempos, en que por multitud y diversidad de causas se ambicionan privilegios semejantes, sin tomar para nada en cuenta quien á ellos aspira, su verdadera capacidad, saber y merecimientos. De tal debilidad participó casi en su juventud el Académico que vais á recibir en vuestro número, cuando se apasionó, si bien vulgar y empíricamente, de las artes, como solaz y recreo de las serias, graves y profundas tareas de la procuracion y de la administracion de justicia, y del estudio tan indispensable para este fin de la legislacion y jurisprudencia, á que ha consagrado, como era su deber, su vida entera.



No bastaba el amor apasionado del arte, ni tampoco haber recorrido, impulsado de esta noble afición, los sitios en que, así en el centro de Europa como en alguna parte de Oriente, se levantan sus más clásicos, notables y magníficos monumentos; no bastaba haber contemplado embebecido en Constantinopla el origen y perfeccionamiento del arte bizantino en el suntuoso templo de Santa Sofía, hoy mezquita por afrentosa desdicha; ni los restos del célebre Partenon en Atenas; ni los magníficos templos y riquísimas galerías y colecciones de Alemania; ni la eterna ciudad, capital de las artes y del orbe cristiano; ni lo que comprende gran parte de Italia, tierra clásica del génio; ni por último, mucho de lo que encierra nuestra generalmente desconocida patria. No era todo eso título bastante para poder entrar por las puertas de esta Academia, quien lo ha recorrido todo, indocto, y ha contemplado tan peregrinas bellezas como uno de tantos viajeros, y, cuando más, vulgares aficionados.

Vuestra benevolencia os ha inducido sin duda á error en esta eleccion, si no es que hayais venido á recompensar con harta largueza algun corto servicio prestado á la patria, á que tuvo la buena suerte de contribuir el que habeis elegido para acompañaros, cuando en dias calamitosos fueron preservados y conservados los preciosos lienzos que atestiguan la gloria de la Escuela Sevillana (1).

(1) Cuando en el año 1835 acaecieron los sucesos que son tan notorios, y las comunidades religiosas existentes á la sazón en Sevilla, se vieron obligadas á abandonar imprevista y repentinamente sus casas, corrieron gran riesgo de ser sustraídas y perdidas para España gran parte, si no toda la multitud de preciosas obras de pintores sevillanos y de otros no menos célebres, que existían en los templos y conventos, forzosamente cerrados y desiertos. En la primera noche que en tal situacion trascurrió, faltaron ya, y faltaron para siempre (puesto que muy pronto se supo que el interés ó la codicia los llevara á manos extranjeras, y hoy existen fuera de España), ocho de los más preciosos lienzos de aquella Escuela, y una pequeña, pero preciosísima estatua de Miguel Angel, que se conservaban en dos de los conventos referidos. Alarmado con tal noticia el Sr. D. Agustin Armendariz, á la sazón gobernador civil de aquella provincia, y animado del celo patriótico que le ha inducido siempre á prestar altos y señalados servicios, acudió á proveer á cuanto reclamaba la seguridad de las preciosas joyas de nuestras artes. Con tal propósito, delegó sus facultades en el Sr. D. José Antonio de Arespachaga, secretario de aquel gobierno; y en una junta, compuesta de los Sres. D. Manuel Lopez Cepero, D. Francisco Pereira, canónigos de la Santa Iglesia de Sevilla (el primero dean posteriormente de la misma), del señor marqués de Arco-Hermoso, y de D. José Maria Huet,

Y ved aquí, Señores, naturalmente, el asunto á que han de encaminarse las palabras que debo dirigiros para cumplir el precepto ya referido. Como en ellas todo debe llevar el sello de la gratitud y del reconocimiento, natural era que

fiscal de S. M. en la Sala del crimen de aquella Audiencia.—Como el último es quien hace este recuerdo, no le es dado referir cuánto trabajó aquella junta para salvar de todos modos las riquezas del arte. Necesario es, sin embargo, asegurar que sus individuos, en quienes (excluyendo siempre al último) se reunían la ilustración y conocimientos oportunos, procedieron de tal manera en el cumplimiento de su encargo, que los nombres de los Sres. Armendariz, Arespacochaga, Cepero, Pereira y Arco-Hermoso, merecen, con justicia, tributo de gratitud de cuantos se interesan por la gloria de las artes en España, sin otros títulos que tenían ya adquiridos para la estimación de su patria.

Permitase á la amistad más sincera hacer aquí particular y muy afectuosa conmemoración del D. Manuel Lopez Cepero, tan ventajosamente conocido por su puro y ardiente patriotismo en los sucesos de nuestra historia, y especialmente en la de Sevilla desde el levantamiento que dió origen á la guerra de la Independencia, y no menos por su constante é ilustrada afición y especiales conocimientos en las artes y en la Escuela Sevillana. De todas reunió numerosa y notable colección, que hoy conservan sus dos sobrinos, que, como hijos del hermano mayor del Sr. Cepero, llevan su mismo apellido, y que huérfanos desde la más tierna edad fueron educados por su tío. De algunos de estos cuadros tiene particular noticia la Academia. Entre ellos hay uno muy notable, de la calle de la Amargura firmado por *Francisco Pacheco*, y un Crucifijo, obra verdaderamente maestra de Alonso Cano, de mérito tan singular, que muy pocas habrá que la aventajen y aún que puedan en su clase comparársele. Bien merecían ambas pinturas ocupar un lugar muy distinguido en uno de los Museos de esta corte, y será gran lástima que un día lleguen á salir para algún otro fuera de España. Demás de esto, es necesario reconocer, en justo tributo de la verdad, que en las circunstancias referidas, y en otras de no menos riesgos y trastornos posteriores, la conservación de las riquezas del arte en Sevilla, se debió (muy principalmente) al Sr. Cepero, quien con incansable y constante patriotismo, no perdonó medio ni fatiga en tan laudable empresa, aprovechando la ocasión de haber recaído en su persona el nombramiento de mayordomo de fábrica de la catedral, y todas cuantas pudo encontrar para conseguir su noble propósito.

La junta de que se ha hecho mérito, que tuvo también encargo de preparar la formación de un Museo provincial, proveyó desde luego con afanosa urgencia á la seguridad de los cuadros, haciéndolos custodiar primero donde se hallaban, y sacándolos y reuniéndolos poco después, cuando ya los conventos abandonados no ofrecían seguridad. Por de pronto los almacenó como fué posible en uno de los grandes salones del edificio que juzgó más á propósito por su capacidad; y (sin perjuicio de lo que se hiciera ulteriormente para llevar á cabo el establecimiento del Museo), acordó colocar los cuadros más estimables en la catedral, aprovechando todos los sitios que se prestaban para este objeto.

para decir algo acerca de las artes, la imaginacion corriera á Sevilla, donde recibió las primeras inspiraciones el que tiene ahora el deber de ocupar vuestra atencion con un punto determinado referente á ellas.

En memoria de los auxilios prestados en aquella junta, y de algun otro motivo semejante mereció el autor de estos renglones la honra de ser nombrado en 1846 Académico corresponsal de nobles artes de Santa Isabel de Sevilla, nombramiento muy estimado por el que lo recibió, quien siempre conservará grande aprecio á aquella corporacion que, además de cumplir con sus deberes, custodia con patriótico esmero documentos preciosos relativos á los pintores de la Escuela Sevillana.

Del modo antes referido pudo, andando el tiempo, formarse el Museo que hoy existe; y gracias al celo, patriotismo é ilustracion de los señores que contribuyeron á tal obra, se hallaron recogidas las bellezas que hoy admiran los viajeros. Delante de aquel edificio se ha levantado ya, por fortuna, la estatua de Bartolomé Estéban Murillo.

En la colocacion interina de los cuadros en la catedral ocurrieron varias y curiosas particularidades: algunas merecen referirse.

Por afortunada coincidencia vinieron á resultar colocadas una enfrente de otra, por ser de igual tamaño, las dos obras maestras del licenciado Juan de las Roelas y de Francisco Zurbarán; con tan buena proporcion, que fácilmente podia contemplarse y cotejarse el mérito y estilo del maestro y del discípulo.

Pero la anécdota verdaderamente curiosa se refiere á una Concepcion de Murillo, cuadro de grandes proporciones, pintado por el autor con pincel mucho más franco de lo que solia, y arrojando, por decirlo así, el color en grandes rasgos, sin ostensible acabamiento de formas cuando de cerca se observa. Refiere la primera parte de la anécdota relativa á este cuadro Carlos Blanc, en su *Historia de los pintores de todas las Escuelas*. Segun él (y á semejanza de lo que tambien se cuenta que aconteció á Van-Dyck con un lienzo pintado con igual estilo), Murillo pintó aquel cuadro para el convento de San Francisco, cuyos religiosos repugnaron admitirle cuando le vieron de cerca, por el desagrado que les causaron las formas como emborronadas que ofrecía, pero cuando subido el lienzo á la altura para que fué pintado, se mostró la perfeccion de la obra, avergonzáronse, y para aquietar el enojo del maestro se vieron forzados á ofrecerle doble cantidad de aquella en que estaba ajustado. Esta relacion abunda en equivocaciones.

La verdad es, segun parece por tradicion constante y escrupulosamente recogida, que el cabildo de la catedral de Sevilla mandó pintar á Murillo una Concepcion, para colocarla sobre la elevada puerta principal del templo en su parte interior. Teniendo en cuenta el lugar en que habia de colocarse y el efecto que debia de producir á tal altura, pintó Murillo el lienzo en las formas y estilo antes indicado, con toda la soltura y franqueza que á su juicio convenia. Presentada su obra á la diputacion del cabildo, quedaron sorprendidos los canónigos que la componian, los cuales, por no comprender la magia y efecto del arte, juzgaban el lienzo pintado,

Otro motivo especial le induce á recordaros algo (porque exponerlo como novedad no lo conseguiria) acerca del origen y de señaladas particularidades y circunstancias de pintores que ennoblecieron y enaltecieron las glorias de la

como si dijéramos, de brocha gorda. Resintióse Murillo, y ya por esto, ó porque los canónigos se negasen abiertamente á admitir la obra, apresuróse á recogerla, imaginando algun desquite, á pesar de su blanda condicion, para mostrar la ignorancia de los comisionados del cabildo. Con tal designio la ofreció gratuitamente como regalo al guardian y comunidad de San Francisco, bien que con la condicion expresa de que habia de ponerse en el sitio invariable que el maestro designara, el cual eligió aquel cuyas condiciones, particularmente en la elevacion, se acercaba más al de la catedral en que debió colocarse. Procedióse, pues, á la colocacion en el templo de San Francisco, por medio de los aparatos necesarios, y como el suceso habia llamado la atencion pública, concurrieron al acto varias personas, y entre ellas los comisionados del cabildo á que se ha hecho referencia. Fijas las miradas de todos en el cuadro, á proporcion que iba subiendo por medio del mecanismo adecuado, iban mostrándose tambien á la vista de los más imperitos su belleza y perfeccion, y convirtiéndose los que antes parecian descuidados borrones en bellisimos contornos y bien trazadas formas con hermoso colorido. Crecia progresivamente todo este efecto con la ascension, hasta el punto que los canónigos, conociendo ya su error, como avergonzados y arrepentidos, propusieron á Murillo recoger el cuadro para colocarle en la catedral, aumentando considerablemente el precio antes convenido. Murillo se negó á admitir la oferta, y lo dejó en San Francisco, donde precisamente se hallaba en la época á que nos referimos.

Noticiosos de todo esto los que, como se ha dicho, ponian á buen recaudo en 1835 los cuadros de Sevilla, sacaron este de San Francisco, lo trasladaron á la catedral, y lo colocaron en el sitio para que habia sido pintado, y donde por algun tiempo pudo contemplarse y admirarse la maestría de quien lo hiciera.

Ya es público que dicho cuadro enriquece hoy el Museo Sevillano; pero el autor de esta nota hubiera preferido que jamás hubiese vuelto á salir de la catedral, donde tanto embellecia su grandioso trascoro.

Por último, cualquiera que sea la exactitud en los pormenores de la referida anécdota, menester es decir aquí, en justo tributo á la verdad, que la impericia mostrada en aquel suceso por los comisionados del cabildo, forma rarísima excepcion en la conducta constante de aquel respetable cuerpo. Como tal ha conservado vinculado y trasmitido de unos á otros general y sucesivamente el buen gusto y el acierto en lo tocante á obras del arte, y por cuanto las ha fomentado y protegido siempre, en proporcion á sus medios, merece sin duda la gratitud pública el cabildo de aquella santa iglesia catedral.

No podemos resistir la tentacion de ofrecer una prueba decisiva de esta solicitud asidua de los canónigos, sucesores en la silla y en el espíritu de aquellos varones insignes que acordaron la fundacion del templo, con el expreso designio de que sobrepujase á todos los conocidos

ciudad reconquistada al catolicismo y á la patria por el más Santo de nuestros Reyes. Ese motivo es el carácter espiritual que predomina en los sentimientos y en las obras de aquellos pintores.

Si en la lozanía de la juventud, si en el vigor de la edad viril parece que se encuentra mayor aptitud para el estudio de las artes y la contemplacion de sus bellezas, no es tampoco agena de ese fin la edad madura y provecta en que acercándonos más y más rápidamente al de nuestro paso por la tierra, el alma se ve inclinada hasta en sus recreos á buscar cuanto más ó menos de cerca la conduzca á la contemplacion de las verdades eternas y al ejercicio y los consuelos de la santa y religiosa piedad, que con sentido acierto decia Jorge Manrique:

Este mundo es el camino
para el otro, que es morada
sin pesar;
Mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar.

En el estudio de las letras humanas, al tiempo de saborear sus producciones;

hasta entonces en el orbe cristiano, y del cual ha dicho nuestro inolvidable duque de Rivas:

Este templo es una historia
De piedra, que nos dejaron
Dos siglos que ya pasaron,
Pero que aún viven en él.

Cuando en el siglo xvi estaban concluidos el cabildo y el antecabildo, obras insignes de arte, fué comisionado el ilustre canónigo y sábio humanista Francisco Pacheco, tio del pintor del mismo nombre, para escribir algunas inscripciones latinas que recordasen á los capitulares sus obligaciones en aquel escondido y bellísimo recinto. Con admiracion y sorpresa, se leen, grabados en mármol, estos dísticos latinos:

*Ad sua templa bonas Sapientia convocat Artes,
Augustæ dociles ut famulentur Heræ.
Serviat auctori terrena scientia Christo:
Cedat et æternis sobria consiliis.*

Véase cuán antiguo es en las iglesias españolas, y muy particularmente en la de Sevilla, el deseo de unir al culto católico las severas bellezas de las artes.

en la contemplacion de las obras del arte en toda su variada expresion; más en las del arte cristiano, y aún con más particularidad en las de los pintores de Andalucía, cabe naturalmente considerarlas como concesion hecha por nuestro Padre celestial para descanso, solaz y provechoso é inocente recreo encaminado á nuestro primer fin, en medio de las áridas tareas de nuestros deberes respectivos en esta fugaz y á veces penosa existencia: así como un padre tierno, prudente y entendido consiente al hijo en los ratos de ócio que permite la educacion y aprendizaje á que principalmente le encamina, juguetes preciosos que sirvan en buenhora de alegre distraccion y esparcimiento, pero tales que no le aparten, antes bien le atraigan con estudiado y oculto artificio al principal objeto de su enseñanza.

Pues si el arte en general debe tanto como es notorio en su renacimiento á la religion del Crucificado; si aún despues de la desviacion clásica que tuvo, particularmente en Italia (donde con el estudio y la imitacion del antiguo hubo de apartarse de su primitivo origen), conservó el sello indeleble y los elementos de vida que el catolicismo le diera, cuando fué trasportado á España, y sobre todo á nuestras regiones meridionales, el gérmen que entre nosotros hizo renacer tambien sus encantos y bellezas, el sentimiento religioso y cristiano, le dió pura y exclusivamente vida, lozanía, desarrollo y gloria con su inspiracion perpétua en los artistas andaluces. No hay para qué entrar en comparaciones con los demás de nuestros compatriotas, pero sin que ceda en daño suyo, en el concepto que aquí se trata ni en ningun otro, puede asegurarse que la Escuela andaluza es la cristiana por excelencia. Así se procurará demostrar en breves palabras, al recordar su nacimiento y más notables pintores.

Ahora bien; si además de las consideraciones expuestas podemos abrigar el designio de reivindicar para nuestra patria querida la gloria de las artes que tanto han florecido en ella, ¿qué extraño que quien ahora os habla cifre su empeño en decir algo sobre la Escuela Sevillana?

Al nombrarla así, claro es que se concretará principalmente á los pintores; pues no tendria ni espacio ni capacidad para abarcar dignamente otras consideraciones.

No es árdua su empresa: otros con mayor acierto y lucimiento le han precedido; pero esto mismo, si por una parte la facilita, la dificulta por otra; pues ha de verse muy estrechado, si no ha de hacer una simple y descolorida repeticion.

Ya el ilustre Sr. D. Gaspar Melchor de Jovellanos dijo en este mismo recinto algo tan bueno, agradable y elocuente como todo lo que de su pluma y boca salia, acerca de los pintores de aquella Escuela, si bien al tiempo de considerar en conjunto todas las españolas.

Uno de los distinguidos miembros de esta Academia, de esclarecido renombre en la república literaria, publicó hace algunos años un precioso estudio sobre la Escuela de que se trata, después del cual parece que nada puede más ni mejor decirse (1).

(1) *Sevilla pintoresca, ó descripcion exacta de sus más célebres monumentos artísticos*, por D. José Amador de los Ríos, *habiendo tenido presentes los apuntes de D. Juan Colon*. (Sevilla: 1850.) Por una desgracia incomprensible ha venido á convertirse en interesante recuerdo la mayor parte de la breve pero preciosa referencia que en esta obra se hace de las puertas de Sevilla. Con el desacertado fin, sin duda, de dar ensanche á la ciudad, han venido por tierra ya muchas de ellas, sin excluir la de Jerez, ó sea el arco de entrada que se conservaba, y contenia la sabida leyenda de

Hércules me edificó,
Julio César me cercó
De muros y torres altas,
Y el Rey Santo me ganó
Con Garci-Perez de Vargas.

Procediendo de un modo enteramente distinto al que se acostumbra en todas las naciones cultas de Europa, donde se conserva con esmero cualquier resto de antigüedad, se va privando á aquella ciudad hermosa del carácter particular que siempre ha tenido. Y no se hace aqui esta amarga censura, y no se calla el dolor que precisamente causa esta especie de devastacion, por mero desahogo ni con designio de que ceda en daño de nadie; sino con el de conseguir que no se arruine tambien la puerta de Triana, amenazada segun pública voz y fama.

«Entre las quince, dice el Sr. Amador de los Ríos, dignas todas de atencion por las curiosas tradiciones de que son objeto, merece indudablemente la preferencia la que es conocida con el nombre de Triana, por hallarse al frente de aquel populoso y extendido arrabal. Construyóse en el año de 1588, y consta de un cuerpo arquitectónico de orden dórico, obra majestuosa y digna del mismo Juan de Herrera, á quien se atribuye su traza.»

Continúa así el Sr. Amador de los Ríos describiendo minuciosa y artísticamente la puerta de Triana, y aun diciendo algo acerca de su historia. ¡Quiera Dios que la fatal é incalificable manía demoledora, que invadió á Sevilla, no convierta tambien en recuerdo esta descripcion!

Si defienden á esta puerta, superior á todas en belleza, las reflexiones que acaban de ha-

Posteriormente, con motivo de la colocacion de la estatua de Murillo, se ha publicado otro estudio que comprende algo de la Escuela Sevillana en su generalidad, de conocido mérito y estimacion (puesto que no sean admisibles para algunos todos sus juicios y calificaciones) que debiera ser bastante para separar á cualquiera de escribir sobre el mismo asunto por vía de ensayo ó bosquejo, y no en extensa obra, con otro designio y proporciones (1).

Materiales muy sobrados para ejecutarlo supo allegar el erudito y laboriosísimo Sr. D. Juan Agustin Cean Bermudez en las obras que tanto conoce la Academia. Materiales hay en ellas, aglomerados con sus propios estudios y con los que recogió, ilustró y acrecentó tan acertadamente del Sr. D. Eugenio Llaguno y Amirola y otros, que pueden servir de base y cimiento para escribir una obra del arte.

Del celo, de la ilustracion y patriotismo de esta Academia, aumentados si cabe en nuestros dias, bien puede esperarse con certeza que promueva y estimule la formacion y publicacion de obras semejantes, que ofrezcan á los extranjeros medios seguros de conocer nuestras cosas en este ramo, reparando y

cerse, no debieran ser menos eficaces las que se añaden para deplorar la innecesaria ruina de la puerta Real y la de la Barqueta, prolongada hasta el punto de preverse la inmediata demolicion de las de la Macarena, de Córdoba y del Sol. La primera de las cinco referidas últimamente, llamada en lo antiguo de Goles (corrupcion del vocablo Hércules) unia á su antigüedad el recuerdo de ser por la que entraban nuestros Reyes al visitar á Sevilla, costumbre de que provino el nombre de puerta Real. Desde las inmediaciones de la famosa de la Macarena principian la barbacana y el trozo del foso que aún subsiste, y esta es la parte del muro más digna de conservarse, porque da excelente idea de la construccion y fortificaciones antiguas. En la puerta de Oriente, ó del Sol, se ven integras las dos torres que la defendian del ataque de los enemigos.

Las precedentes indicaciones inspirarán sin duda el deseo de que se detengan los brazos levantados ya para derruir esta parte de los *sagrados muros* sevillanos, segun la feliz expresion de Arguijo; pero hay otra razon que consideramos más fuerte para la generacion presente, y es la inutilidad del derribo; porque saliendo de la puerta Real, y caminando hácia el N. y E., el arco que forman los muros está inmediato á la ronda de la ciudad y despues de ella al rio, ó á edificios y posesiones particulares. Por manera que el acrecentamiento del vecindario es imposible por aquella parte. Además, para el caso inesperado de una nueva colonia, siempre quedaria el arbitrio de convertir en casas las huertas y jardines de las feligresias de Santa Marina, San Márcos, San Julian y Santa Lucia.

(1) *Murillo, su época, su vida y sus cuadros*, por D. Francisco M. Tubino. (Sevilla, 1864.)

destruyendo los graves y aun groscos errores con que hasta poco há (con raras si bien distinguidas excepciones) han juzgado las artes de la patria de Velazquez y de Murillo, no reconociendo aquende del Pirineo ningun otro artista digno de especial mencion y nombradía. A este propósito contribuirá en gran manera la reproduccion y propagacion, por medio de los mejores grabados posibles, de nuestras joyas en la pintura, ignoradas y oscurecidas en su mayor parte, por no haber sido reproducidas, como las de otros países, en láminas excelentes.

Pero bueno será que nunca nos olvidemos de lo que somos deudores á nuestros antepasados. Y á muy pocos deben tanto las artes españolas como al Sr. D. Juan Agustin Cean Bermudez, al que se refieren estas observaciones, y á quien es justo rendir en toda ocasion oportuno tributo de acendrado reconocimiento. Nunca fuera exagerado; pero mucho menos cuando se habla de la Escuela referida, estudio predilecto de tan célebre escritor.

Ni han faltado extranjeros ilustres que dediquen particular atencion al estudio de nuestros pintores sevillanos.

William Stirling, despues de haber consagrado largo tiempo á inquirir y averiguar con imparcial criterio cuanto se refiere á uno de los más célebres, si no al más célebre pintor sevillano, publicó el libro que todos conoceis de *Velazquez y sus obras*. Y aunque hayamos de lamentar la falta indispensable de espera para formar juicio (hoy aventurado todavía, y para muchos ya erróneo), acerca de alguno de nuestros monarcas y de importantes sucesos de nuestra historia, todavía os unireis con quien lo menciona para dar gracias y asegurar nuestra sincera estimacion á los extraños que en sus estudios, investigaciones y trabajos, sin más estímulo que el de su amor al saber, ni otra recompensa que la del justo renombre á que aspiran, dan la preferencia á cosas tocantes á la historia de nuestra patria. Así lo hizo el sábio Prescott, y lo ha efectuado con tanto acierto el esclarecido Stirling, á quienes da desde luego nuestra estimacion cariño y gratitud, asiento entre nuestros ilustres escritores, y carta de afectuosa vecindad y ciudadanía (1).

(1) *Velazquez y sus obras*, constituyen un tomo escrito en inglés, por William Stirling, y traducido recientemente al francés por Gustave Brunet. (Paris, 1865.) El mismo Sr. Stirling ha publicado en aquel idioma los *Anales de los artistas en España*. (Londres, 1848, 3 vol.)

Además de estas obras consagradas á las artes españolas, ha escrito tambien dicho señor la

Por títulos semejantes la merece, ó más bien la tiene ganada de antemano por ejecutoria del agradecimiento español (señalada especialmente por el de los andaluces y sevillanos), el Sr. D. Antonio de Latour. En sus estudios acerca de Sevilla y Andalucía dedica un capítulo á Murillo y á su Escuela. De ese estudio particular puede decirse (como ya de otro análogo se expresó), que el solo bastaría para retraer á cualquiera de tratar el mismo asunto con proporciones parecidas. Y aún sin hablar más, puesto que se haría con singular complacencia, del trabajo del Sr. Latour, necesario es observar que, si bien en muy breves frases y cortos razonamientos, demuestra la existencia de una verdadera Escuela en Sevilla, contra la opinion difundida entre algunos si no muchos extranjeros (1).

Indicados los escritos más generalmente conocidos en nuestro tiempo sobre

Vida de Carlos V en el claustro del monasterio de Yuste, y se ocupa en la actualidad, segun noticias fidedignas, en trazar la vida de D. Juan de Austria y la de Murillo. Bien merece el sábio escritor inglés que le agradezcamos la predileccion que otorga en sus estudios y trabajos á las cosas de nuestra España.

(1) Antoine de Latour: *Etudes sur l'Espagne*. (Paris, 2 vol.) Contiene en su capítulo antes citado de Murillo y la Escuela de Sevilla, noticias muy curiosas que allí por tradicion se conservan. Pero sin mengua de la estimacion y respeto que el autor se merece, importa rectificar alguna pequeña inexactitud en lo que refiere tocante á la traslacion de los cuadros de Capuchinos. Cierta es que llegó un dia, como ya se ha dicho en la nota 1.^a en que no estaban seguros en el convento; pero los pobres y ancianos religiosos capuchinos de quienes habla el Sr. Latour no podian oponer resistencia á que se sacaran las pinturas, ni hicieron otra cosa más que dar muestra de su justo y natural sentimiento. Cierta es tambien que se abrigaban temores de que los vecinos de aquel barrio (que reputaban, y en cierto modo con justicia, como patrimonio del pueblo los lienzos que fomentaban su devocion y á los que tenian el cariño de amantes de las artes que se observa en los sevillanos como por instinto) intentaran algun desman ó resistencia para cuando vieran salir los cuadros de Capuchinos. Por eso se tomaron algunas precauciones; pero no fué necesario usar de violencia, ni menos que acompañase al Sr. Cepero en aquel acto un juez con traje de ceremonia (*en costume*). Un magistrado le acompañaba, en efecto, incesantemente en la direccion de todas esas operaciones, pero este (que era el entonces fiscal de S. M. en la Sala del crimen, que hoy escribe estos renglones) no vestia su toga en ninguno de aquellos actos, ni usaba más signo de autoridad que el baston acostumbrado; ni hubo más fuerza en su auxilio que la que daba todavía en aquella época el mayor respeto á la autoridad, el de algunos dependientes de aquella Sala, y el de los dos maestros mayores de la catedral, dignos ciertamente, por este y otros importantes servicios, de benemérita memoria, D. Antonio Miura y D. Juan Guitard.

la Escuela Sevillana; como ha de hablarse de la antigua, abrigando siempre la esperanza y el ardiente deseo de que haya renacido en nuestros días, y viva y crezca y progrese aun con nuevos encantos, si cabe, habrán de limitarse estas observaciones al espacio del tiempo que trascurrió desde la mitad del siglo xv hasta poco más de finalizar el xvii: que tales pueden ser los aledaños de nuestra Escuela.

Ni por vía de presupuesto consiente el plan trazado, por el tiempo de que puede disponerse y por las débiles fuerzas de quien ha de realizarlo, derramar la vista sobre el estado en que se hallaba el arte en España cuando aquella tuvo su verdadero origen. Y duele por cierto no recorrer el período histórico de nuestra restauracion, tan bellamente determinado por Moratin cuando cantó las glorias del historiador de los árabes :

Desde que el cielo airado
mostró en Jerez su saña,
y al suelo derribado
cayó el poder de España

Véanse aquí por último los términos en que el mismo Sr. Cepero refiere los obstáculos que se temian para sacar y asegurar los cuadros de Capuchinos.

«Hasta pronunciamientos político-piadoso-macareno» (dice en un apunte ó Memoria que inédito fué hallado entre sus papeles) estuvieron preparados para impedir que se tocase á los »veintidos cuadros de Murillo que estaban en Capuchinos, situado como se sabe extramuros, y »en el barrio de la Macarena, á pretexto de que todos adornaban algun altar y el templo de »Real orden permanecia de uso. Cepero, con el mayor sigilo, buscó entre los cuadros de otros »conventos los convenientes para sustituir los de Murillo; y una mañana, concluidos los ofi- »cios religiosos y evacuado el templo, se presentó con una falange de obreros competente para »quitar y trasladar á la catedral en tres horas, dejando provistos y arreglados los altares de »Capuchinos, los veintidos cuadros, que sin tanta prevision, actividad y destreza, hubieran »Sevilla y España para siempre perdido. Cuando los macarenos alistados para impedir la ope- »racion se apercibieron, iban ya los cuadros de camino, y como vieron que los altares que- »daban arreglados y decente el templo, se desvaneció la conjura preparada para impedir que »los cuadros se quitasen del lugar á propósito para robarlos todos en una noche, y rollados »en cilindros enviarlos á un barco de pabellon extranjero, etc., etc., como se habia hecho »antes con algunos; de cuyo hecho permanecen expedientes en alguna oficina. Pero se sus- »pendieron, porque hubo notas diplomáticas y no estaba el tiempo para contrarestar el »cierzo.»

En estos mismos apuntes se hace repetida mencion del que escribe esta nota, y del auxilio que prestó en aquella empresa.

subiendo al trono gótico
la prole de Ismael,
Hasta que rotas fuéron
las últimas cadenas,
y tremoladas vieron
de Alhambra en las almenas
los ya vencidos árabes
las cruces de Isabel.

Apartando, pues, la vista de los templos sucesivamente levantados desde Astúrias y Leon hasta Sevilla; reprimiendo con pena la voz deseosa de recordar, por lo menos, la sucesiva construccion de los variados monumentos del arte en géneros distintos, levantados en los terrenos reconquistados en el espacio de siglos por la fe católica; callando tambien cuanto pudiera decirse acerca del raro y peregrino arte (si bien limitado á la construccion), introducido en España por nuestros enemigos, y del que han quedado joyas las más estimables del mundo, tales como las que ostentan Córdoba, Granada y hasta Sevilla; guardando igualmente silencio sobre el nuevo arte derivado de aquel último, del cual, con tanta elocuencia como erudicion, os habló en ocasion semejante á la presente uno de los Sres. Académicos; y callando, en fin, lo que pudiera decirse de la escultura adosada á nuestros templos y catedrales, sin hacer mencion siquiera de lo que en ellas se descubra del origen y progreso de la pintura, particularmente de la mural, hemos de venir, por fuerza de nuestro propósito, á contraernos á la persona y obras de Juan Sanchez de Castro, que desde 1454 puede considerarse, si no como el autor y maestro de la Escuela, como el progenitor de los pintores sevillanos. Su estilo seco, duro y con la imperfeccion del dibujo propia de la antigua manera alemana, ó si se quiere bizantina, sin haber llegado á conocer las formas del renacimiento, no le dan títulos de maestría en la Escuela á que se alude.

Pero recomendable por su laboriosidad, hubo de enseñar á Gonzalo Diaz que pintaba en los años de 1498 y 99, quien á su vez amaestró á Bartolomé de Mesa (autor en 1511 de las cinco estatuas de profetas del cimborrio de aquella catedral), y al más notable de todos estos pintores, Alejo Fernandez.

Ya hemos dado con el primer destello de la luz que habia de esparcir poco despues la Escuela Sevillana. Hé aquí, señores, su primer origen, reducido por entonces á ciertos límites; porque tambien en esta Escuela hay dos orígenes di-

versos y sucesivos, en gradacion semejante á la que allá en Italia tuvo el arte, primero en Cimabue, para engrandecerse poco despues en manos del célebre Giotto.

Por ser natural de Guadalajara y haber pintado siempre en Castilla Antonio del Rincon, á quienes somos deudores de conocer el afable, bondadoso y augusto semblante de la Reina Católica, no cabe hacer aquí más especial mencion de sus obras y estilo, en que diera un paso tambien avanzado á la perfeccion, amaestrado segun se dice en Italia, por Andrea del Castagno y Dominico Ghirlandajo.

Pintaba en 1508 el maestro Alejo Fernandez, quien, segun la frase de Cean, desterró de Andalucía la manera bárbara y la falta de decoro. Su dibujo fué más correcto que el de Castro y sus discipulos; y aunque conservó de aquellos sus antecesores muchas de las formas de que se valian para la expresion y adorno de las figuras, brota ya el sentimiento en los semblantes que pinta, y todo en él manifiesta los progresos de sus conocimientos en el arte.

No hay que decir que este y cuantos pintores le precedieron consagraron sus pinceles á materias y asuntos puramente religiosos. No habia ya otros para los artistas andaluces, y en este sentido hizo especial mencion de las obras de Alejo Fernandez el insigne cordobés Pablo de Céspedes.

Fué el discípulo más adelantado de Fernandez, Diego de la Barrera, que en 1522 pintó la historia y estátuas de la Puerta del Perdon en la catedral de Sevilla, y bajo cuya direccion y enseñanza aprendió Luis de Vargas los principios del arte que estaba llamado á regenerar, trayendo á su patria los adelantamientos alcanzados en Italia, y particularmente en la Escuela Florentina en que se perfeccionó.

Fuera de desear que algun erudito investigara y recogiera las noticias que pudieran adquirirse acerca de sus viajes y permanencia en Italia, y cuanto se refiere a su aprendizaje con Perino del Vaga, pintor á la sazón floreciente en aquella Escuela.

Merece Luis de Vargas (el Jacob de la pintura, segun la feliz expresion de Palomino) toda esa atencion é interés por ser verdaderamente quien dió determinado carácter á la principal Escuela andaluza, y quien introdujo y aclimató entre sus compatriotas la enseñanza del arte, con los progresos que alcanzara en su tierra natal desde su renacimiento. Y como hubo de tomar lecciones del pintor florentino ya citado, no será completamente inútil ni inoportuno dar

alguna breve noticia del maestro, de los que en aquella Escuela le precedieron, y de sus obras.

¡Cuánto mejor que quien ahora lo trae á vuestra memoria sabeis vosotros, Sres. Académicos, el origen é historia de la Escuela de Florencia, y su estado cuando nuestro Luis de Vargas fué allá á perfeccionarse en la pintura! Nacida á fines del siglo xiii en manos de Giotto, el amigo del Dante; sin modelos que le guiaran (que tales no podian ser los que en la antigua Bizancio convirtieron en secas momias las figuras humanas con su desproporcionada largura y languidez); sin más enlace con la antigüedad que el mosaico; rompiendo Giotto las trabas que le oprimian, fué el verdadero creador del arte que sostuvieron y propagaron por espacio de un siglo sus numerosos discípulos Tadeo Gaddi, Giotto, Simon Memmi, Juan da Melano, Angelo Gaddi, Veneciano, Spinelli, Buffalmaco, los Orgagna y otros, hasta Masolino da Panicale, maestro de Masaccio, cuyo genio, por la nueva vida que da á la Escuela, forma era y primer período en sus anales. Contemplamos y admiramos las principales obras de los pintores referidos en los templos y galerías de Florencia y en el Campo Santo de Pisa.

Viene despues el beato Angélico, Gotzoli, Lippi, Boticelli, Roselli, Baldovinetti y otros, hasta Castagno, Verocchio y Ghirlandajo, y llegan á Leonardo de Vinci, que bien puede formar, aunque más corta que la anterior, la segunda época de la Escuela Florentina, seguido poco despues por el gran genio de aquella y de todas las Escuelas italianas, Miguel Angel Bonarrotti.

Entre sus imitadores y discípulos, despues de Andrea del Sarto, el Pontormo y otros más con Daniel de Volterra, sigue, en la série de los pintores de esta Escuela, el que fué maestro de nuestro Luis Vargas, Pedro Buonacorsi, conocido más generalmente con el nombre de Perino del Vaga. Nacido en muy pobre y menesterosa cuna, en Toscana, por los años de 1500; amamantado por una cabra, dió muy pronto muestras de inclinacion y capacidad para el arte, que empezó á estudiar bajo la direccion de Andrés de Ceri, continuando despues en la Escuela de Ghirlandajo, y por último en la de Vaga, quien le dió, con amor paternal, hasta su propio nombre.

En medio de la pobreza y oscuridad en que aún así vivia, hubo de ser ventajosamente conocido, por haber llegado algunos de sus dibujos á manos de Rafael. Desde entonces, llamado por este, permaneció en su compañía; y aún despues de la prematura y nunca bien llorada pérdida del primero de los pin-

tores, continuó Perino trabajando bajo la inspección de Julio Romano, hasta que acabó sus días el año de 1547, cuando pintaba en la sala de los Reyes en el palacio del Vaticano. Sus lienzos que más fácilmente se recuerdan y que reprodujeron, entre otros grabadores, Bonasone, Vico, Simoneau, Caylus y Robert, son los de San Pedro predicando al pueblo; San Silvestre domando á un dragon; Las Musas en presencia de Apolo y de su corte; La Muerte de Meleagro; El Sacrificio de Ifigenia; Las tres Diosas preparándose para el juicio de Páris; Una escena de la vida de Alejandro; Otra de los milagros de San Pedro, y el Papa Adriano VI y cuatro cardenales. Hizo muchas obras en Génova, donde permaneció algun tiempo, y aun en Pisa. Pero en el Vaticano fué donde ejecutó sus más notables trabajos, de todos los cuales da Vasari en la vida de este pintor muy circunstanciada noticia (1).

Es de notar aquí, para las deducciones que los inteligentes puedan hacer sobre el carácter de la Escuela Sevillana, que el maestro del que sus pintores proceden por la mediación de Luis de Vargas, aunque corresponde á la Escuela Florentina, ejecutó sus obras más importantes y sus estudios para perfeccionarse en Roma, á las inmediatas órdenes de Rafael y al lado de sus principales discípulos. ¡Lástima grande que ignoremos los pormenores de cuándo y dónde recibió Vargas sus lecciones! (2)

(1) Cuando vienen á la memoria las salas del Vaticano (porque tambien hay en ellas dos cuadros de Murillo), así como las otras de aquel palacio llenas de un pueblo de bellísimas y ricas estatuas; el grandioso departamento donde se halla colocada la Biblioteca, en que no cesan los trabajos para el adelantamiento del saber humano; la preciosa y recientemente renovada Basílica de Santa Inés, extramuros, reconstruida en nuestros días; el Museo cristiano en San Juan de Letran, cuyo acrecentamiento es incesante, así como el otro encerrado tambien dentro de aquel suntuoso edificio; la grandiosa reparación y reconstrucción del memorable templo de San Pablo, que al parecer pretende rivalizar hasta con el que encierra la catedral del orbe cristiano, y otra multitud de obras y empresas semejantes; cuando todo esto se recuerda, nace la convicción más profunda de que los Soberanos Pontífices, particularmente en los últimos siglos, han hecho, y ahora mismo el que es por nuestra dicha en la actualidad Padre comun de los fieles, hace para conservar, proteger y fomentar el arte en todas sus producciones, mucho más que el gobierno de la nación que cuente con mayor riqueza y poderio.

(2) Los estrechos límites del texto no permiten hacer más detenida referencia de los pintores citados de la Escuela Florentina y de otros, puesto que fuera tarea tan agradable como fácil, teniendo particularmente á la vista cuanto en la primera y segunda época de aquella

En lo tocante al estado del arte en Florencia cuando fué á estudiarle Luis de Vargas, es tan sabido, y más especialmente en este recinto, que fuera inútil detenerse á demostrarlo. Habiendo llegado á su mayor altura en Miguel Angel y sus primeros discípulos, principiaba ya á decaer, á impulsos de la imitacion misma; y así como en las letras, cuando todos los poetas se hicieron imitadores de Petrarca, la uniformidad de estilo, sin las modificaciones del talento individual, iban sucesivamente empobreciendo la Escuela Florentina.

Tales fuéron los maestros y modelos que hubo de estudiar nuestro Vargas antes de regresar á España, y tales las condiciones de la Escuela con cuya imitacion dió ser á la que, acaso sin él mismo saberlo, puso el principal fundamento.

En su crecimiento y vida ulterior debieron entrar tambien otros principios y tradiciones. Con corta diferencia de tiempo vinieron por entonces á Sevilla dos flamencos, el Maese Pedro Campaña y Francisco Frutet, y pintaron y dejaron

Escuela refiere Lanzi en su importante *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del xviii secolo*.

En ella se habla diferentes veces de nuestro Perino del Vaga, exponiendo algunas particularidades de su vida, entre otras, su excursion á Génova, y las obras y discípulos que allí dejó, así como la particularidad de que Julio Romano y Juan Francisco Penni lo asociaron á sus trabajos, dándole por esposa una hermana de este, para estrechar más la sociedad. Giorgio Vasari cuenta aún más prolijamente los sucesos relativos á la historia del Perino, y nada de cuanto dice da justo motivo para ofrecer, ni aún por incidencia á la animadversion pública el carácter y condicion moral de este pintor.

Como naturalmente nos encariñamos con los personajes históricos, cuyo carácter y particularidades estudiamos en todos conceptos, no parecerá extraño que se muestre aquí empeño en defender la memoria de nuestro Perino del Vaga. Hácese tal defensa, por la autoridad que tienen las palabras pronunciadas en la Academia por el Sr. Marqués de Molins, en uno de los castizos y elocuentes discursos que, engalanados por su poética imaginacion, su saber y talento, nos ha ofrecido. Con breves palabras, pero con efecto que puede ser trascendental, se lamentó allí de la dura servidumbre de Luis de Vargas «en casa de un dueño como Perino del Vaga, que explotaba el talento de sus discípulos menos en pró de su honra que de su caudal.»

Parecia, pues, incontestable y notoria la dureza, codicia y mala condicion de aquel pintor.

La poca erudicion y escasas noticias de quien esto escribe no le han permitido sin duda llegar á saber todo el fundamento de aquel juicio, aunque examinado con tal propósito cuanto dicen Ticozzi, Huber, Lanzi y otros. Le atribuye únicamente el de algunas frases de Vasari en la vida de aquel pintor; mas á fin de que se vea que no parecen bastante para condenarle con tal dureza, se copiarán primero aquellas frases en el mismo idioma en que se escri-

allí diferentes obras, cuya manera y estilo habia naturalmente de ejercer cierta influencia en los pintores de la misma y posterior época. También pudo influir en igual concepto la perfeccion que al decir de algunos adquirió en Italia Pedro Villegas Marmolejo, si no como discípulo de Rafael (que á la sazón no existia), con el estudio de sus obras y las de otros célebres profesores.

Con tales circunstancias da principio Luis de Vargas á sus obras, y en ellas, como en el Nacimiento de Cristo, pintado para uno de los retablos de la catedral de Sevilla, en el fresco la Calle de la Amargura, en el célebre cuadro llamado de la Gamba, que con tanto placer contemplamos, y en otras excelentes tablas que pintó para el hospital de Santa Marta, para Santa Cruz, Santa María la Blanca, la Merced calzada y el hospital de la Sangre, así como en el fresco de la casa de Misericordia, dió muestras de la exactitud de sus contornos, de la grandiosidad de sus formas y de la perfeccion de sus escorzos.

Si á la brillantez del colorido, á los buenos partidos de paños (según parecer

bieron, tan familiar á los que lean estos renglones, y se trasladarán después las que pueden servir para estimar en su sentido propio el verdadero concepto del autor italiano.

«Dico adunque che Perino per le tante comenessegli, era forzato mettere molte persone in opera, e aveva *sete pria di guadagno che di gloria*, parendogli aver gittato via, e non avanzato niente, nella sua gioventu.»

Tal es el único fundamento que al parecer se encuentra para la especie de calificación antes referida; y juzgando imparcialmente pudiera justificar el aserto de la codicia del Vaga, si no se dedujera cosa muy distinta de otras palabras de Vasari. Según la cita anterior, Vaga llegó, en efecto, á procurar por sus intereses algo más, si se quiere, de lo que correspondia; pero nunca aparece como uno de esos caracteres odiosos que causan con justicia cierta aversion.

Este juicio se comprueba evidentemente leyendo las palabras que la virtud y apreciables cualidades del Perino inspiran á Vasari, cuando con cierto entusiasmo principia á escribir la vida del pintor.

«Grandissimo (dice) e certo il donno delle virtu, la quale no guardando á grandezza di roba... «eigne et abbraccia é solleva... uno spirito povero...»

«E chi di questo dubitare pronto lo sgamemera al presente la vita di Perino del Vaga, eccellentissimo pittore é molto ingegnoso: il quale nato di padre povero e rimaso, picciol fanciullo abbandonato da suoi parenti *fù dalla virtù sola guidato*, la quale *egli come una legittima madre conobbe sempre e quella onoro del continuo.*»

Véase, pues, cómo estas frases atenúan, si ya no destruyen, el concepto de las anteriormente copiadas, y si hay motivo para hacer esta clase de defensa del pintor de quien los sevillanos proceden.

de los inteligentes), á la ternura y expresion de los semblantes, y á la nobleza en los caracteres y actitudes, hubiera acompañado Vargas el ambiente y la degradacion de luces y tintas, cuya introduccion estaba reservada á otro mayor y más dichoso ingenio de aquella Escuela, la perfeccion del arte habria llegado ya entonces á un punto extraordinariamente admirable.

¡Con cuánto desconsuelo se recuerda aquí la pérdida de los preciosos frescos que el tiempo nos ha robado, y las todavía mayores de esa clase que amenazan, con la completa desaparicion de la Cena en Milan, y el principio del deterioro de la Madonna del Saco en Florencia! En esas pérdidas se cuenta alguna muy lamentable para nosotros: la de los frescos, entre otros, pintados por Luis de Vargas en las fachadas de la Giralda. Representaban los Apóstoles, los Evangelistas, los Doctores de la Iglesia y varios Santos mártires y confesores de la diócesis. En la fachada del Norte los Santos Isidoro y Leandro, las Santas Justa y Rufina y la Anunciacion de Nuestra Señora. Apenas se percibian hace algun tiempo sus preciosos contornos y bellezas; y la parte repintada lo ha sido desgraciadamente por mano menos diestra, como Cean la califica. ¡Quiera Dios que los ejemplos de tales pérdidas se tengan presentes para precaverlos, y que no los olviden nuestros pintores, ni los que intervienen y dirigen tales obras!

Pero en lo que no tiene que ceder Luis de Vargas á los que le precedieron, á sus contemporáneos, ni siquiera á los artistas de aquella Escuela que en pos de él vinieron, es en la viva inspiracion religiosa de todas sus creaciones.

Olvidado del ejemplo de su maestro, que, como hemos visto, trasladó en algunos de sus lienzos asuntos paganos y mitológicos, Luis de Vargas no dió una sola pincelada que no fuera consagrada al exclusivo objeto de la piedad cristiana. ¡Qué mucho, si (como Palomino y otros, hasta Stirling, atestiguan y refieren) la vida de Vargas fué dedicada á la piedad y á la penitencia, llegando hasta á dejar comprobantes que ofrecen motivos de verdadera y santa edificacion!

A la enseñanza y escuela de tal maestro acudieron desde luego varios discípulos, cuya reunion, con las aplicaciones que hicieron respectivamente de las máximas y principios aprendidos, completa el cuadro del origen de la Escuela de Andalucía.

De los ocho de estos, á cuyo número se refiere el señor Cean, conviene elegir los dos que fuéron más felices en la descendencia de sus discípulos parti-

culares, y que forman en este árbol cronológico las dos ramas de mayor importancia.

El primero, Antonio de Arfian, vecino de Triana y ejecutor de sargas en la feria (especie de pintura peculiar de Sevilla, conocidísima en la Academia), habiendo logrado perfeccionarse despues en el dibujo bajo la direccion de Luis de Vargas, pintó al óleo con soltura y correccion, á tal punto, que sus obras alcanzaron fama y fuéron tenidas en particular estima. Pero su memoria es aquí más importante, considerándole como maestro del licenciado Juan de las Roelas. No faltan dudas, oscuridades y contradicciones respecto de la certeza y circunstancias de este aprendizaje; pero entre la crítica de Palomino, que desde luego incurre en error notorio suponiendo á este pintor, cuyo nombre también varía, discípulo del Ticiano, y la de Cean Bermudez, que no duda en nombrarle como discípulo de la Escuela de Vargas, no se puede vacilar en dar al último la preferencia, que algunas otras razones fortifican.

Parece, pues, cierto, y lo más importante para el actual propósito, que el maestro que andando el tiempo fué canónigo de Olivares, hubo de aprender los primeros rudimentos del arte bajo la direccion de Antonio de Arfian, discípulo inmediato de Luis de Vargas, y que luego pasó á Italia á perfeccionarse bajo la de un discípulo del Ticiano (no de aquel gran maestro, que á la sazón no vivía), segun lo confirma recientemente Cárlos Blanc en su obra de los pintores de todas las Escuelas. Por este medio llega á conocerse de qué modo vino á introducirse en la Sevillana y á formar como parte de los elementos con que se constituyera casi en su origen, ese *algo* de la Escuela de Venecia, que los menos inteligentes advertimos en las obras de nuestros pintores de Andalucía, sobre todo cuando se acercaba á la mayor perfeccion. A su vuelta de Italia consagróse el licenciado Roelas al ejercicio del arte que con tanto amor profesaba, siempre en asuntos, y con pensamientos religiosos, tan conformes con su estado y costumbres. Así lo atestiguan los hermosos lienzos que afortunadamente se conservan en la catedral, en otros templos y en el Museo de la capital de Andalucía, entre ellos el célebre del Martirio de San Andrés, pintado para la capilla de los flamencos, sobre cuyo aprecio versa la curiosa anécdota que Palomino refiere. En cuanto á su carácter y costumbres, dice aquel con su candoroso estilo: «fué nuestro Roelas un hombre muy pio y muy limosnero, de suerte, que á la más humilde viejecita que le pidiese una pintura, no la dejaba desconsolada aunque fuese sin interés alguno.» Y no se trae en balde y

por puro agrado este recuerdo; antes bien, sirve para caracterizar en un concepto los artistas de la Escuela á que Roelas pertenecia, y en que aleccionó á uno de los mayores maestros, Francisco Zurbarán.

Con aquellas lecciones y principios y con talentos y dotes singulares para el arte, se formó este gran pintor, que aventajó en mucho al mismo Roelas, y cuyos lienzos, á juicio de algunos, soportarian sin desventaja la comparacion de no pocas obras maestras. El célebre cuadro de Santo Tomás, por ejemplo, tan rico y tan grandioso en su composicion, en sus figuras, en todas sus partes, bien pudiera colocarse sin temor de ser oscurecido en cualquiera de las principales galerías europeas. Poco ó nada conocidas las obras de Zurbarán en nuestro Museo, aunque mucho de los Sres. Académicos, cuesta trabajo no extenderse en más consideraciones acerca de ellas; pero es preciso dejar, por no ser enojoso, las que se refieren á dicho pintor y á toda la rama que se ha deslindado últimamente. Basta este simple recuerdo para traer á la memoria el origen y primeros pasos de la Escuela de que se trata, en la que Zurbarán, léjos de separarse del espíritu religioso, *«poetizó el dolor y la resignacion,»* como dice un autor extraño (M. Leon Gozlan), el cual, sin ser partidario, ni mucho menos, de la vida ascética y contemplativa, aplica á Francisco de Zurbarán el calificativo de *Job* de la pintura.

Volvamos, pues, ahora á la otra de las dos ramas más favorecidas del tronco de la Escuela de Vargas.

Comienza en Luis Fernandez, discípulo de aquel, y á su vez maestro, y en tal concepto progenitor en el arte, de Ruiz de Saravia, del cartujo de Galeas, de dos de los Herreras (Francisco, conocido por el viejo, y su hermano Bartolomé), de Pacheco, suegro y maestro de Velazquez, de Agustin del Castillo y de Juan del Castillo, su hermano, que enseñó á nuestro Bartolomé Estéban Murillo.

Cuando se nombra á D. Diego Velazquez de Silva, suscítanse naturalmente en el ánimo aplicado á la contemplacion de las artes, ideas tan grandes y elevadas como las glorias que para las de España ha conquistado aquel ingenio peregrino. Por eso, aunque fuera ya del confin al principio anunciado, esto es, del origen de la Escuela andaluza y su complemento, no es posible dejar de decir algunas palabras relativas al rey de sus pintores. No porque desde temprano se trasladara al alcázar de nuestros Monarcas, de donde no salió hasta acabar sus dias, perdió nunca Velazquez su condicion y naturaleza de pintor

sevillano. Perfeccionó, ensanchó, engrandeció magníficamente y hasta enriqueció los principios de la Escuela; pero siempre con el germen y la levadura que de ella sacara.

No puede resistirse el impulso de copiar aquí los versos que le consagra en su magnífica *Oda á las Artes*, por desgracia inédita, pero generalmente conocida, el Sr. D. Félix José Reinoso:

.....¿Y qué normas
elegir tú pudiste,
pintor de la verdad, Velazquez sábio?
Del lienzo un aire vaporoso formas
do no se ve resabio
de mano; el aura espira,
alienta el hombre y el caballo gira,

Fué, sin embargo, Velazquez el primer pintor de aquella procedencia que no consagró sus obras á objetos de pura piedad y religion. Mas como comprobante de que no se habia borrado en él aquella inspiracion,—si no todos los lienzos de ese género—el inimitable Crucifijo de San Plácido lo atestiguará para siempre.

Demás de esto, el arte cristiano no desdeña, ni mucho menos condena, los asuntos de otro género, ni tampoco todos los religiosos revelan el afecto de la piedad en sus autores, ni los despiertan ni acaloran en aquellos que los examinan y contemplan. ¿Quién desconoce el incomparable mérito, la extraordinaria maestría y singulares dotes del célebre pintor del último reinado; de aquel que levantó el arte de la decadencia en que yaciera, hasta un punto inesperado; de D. Francisco de Goya, en fin, á quien es lástima no siguiera de cerca más que un discípulo é imitador, Alenza, cuyas obras empiezan á buscarse con tanto empeño y estimacion? Pues bien, en ninguno de cuantos lienzos de asuntos piadosos salieron del franco y suelto pincel de aquel gran maestro, se columbra un átomo de inspiracion religiosa. Ni uno solo de ellos despertará jamás inmediatamente un afecto que se eleve á la contemplacion divina por obra del autor; y sin embargo, siempre serán apreciables para el arte, y hasta podrán contribuir, aunque más remotamente, para aquella contemplacion, por otro género de consideraciones muy diverso: que la religion no está reñida, antes bien hermanada, con el exámen y estudio de todas las bellezas y primores. Aquí ocurre naturalmente el recuerdo de lo acontecido á Overbeck,

con el estudio y copia de las obras del arte cristiano, y á la memoria de su magnífico lienzo del Triunfo de las Artes por la Religion.

Mas como entre lo bueno é inocente puede elegirse aquello que de modo más directo se encamina y aproxima á un fin determinado, santo y provechoso, merecen predileccion en este concepto los maestros que en Sevilla fundaron y perfeccionaron aquella Escuela, con cuyo motivo dijimos al principio que los traíamos tambien á vuestra memoria.

No cabe ya en los límites necesariamente trazados hablar más, en ese ni en ningun otro concepto, de los pintores de la segunda rama del árbol de Vargas anteriormente enumerados, aunque cueste trabajo reprimir las palabras que habian de ensalzar la grandiosidad de formas y algunas otras circunstancias notables en las obras de los Herreras, que la imaginacion tan vivamente recuerda, y cuanto pudiera decirse en justa alabanza de Francisco Pacheco, por lo mucho de que en diferentes conceptos le somos deudores.

Pero es imposible de todo punto dar término á estas observaciones, sin destinar algunos momentos siquiera al príncipe de los pintores sevillanos; al que llevó la Escuela, apenas habia nacido, á su mayor altura y perfeccion; al que inventó el modo de pintar hasta el ambiente y la atmósfera, y si no la gloria celestial (concepto que algun extraño en son de burla nos atribuye), pintó todo aquello que en nuestra humilde humanidad puede elevar el alma á su más viva y posible contemplacion; al pintor, en fin, que puede llamarse religioso y cristiano por excelencia.

Excusado fuera pronunciar el nombre de Murillo. Tal es la inspiracion divina que respiran todas sus obras de este género, y á él pertenecen la mayor parte de sus pinturas, que un célebre escritor contemporáneo (Luis Veuillot) afirma que hasta Murillo, sin excepcion de ninguna clase, no ha sabido el pincel mostrar entre los hombres, en la más digna forma posible, la figura que menos impropriamente puede representar la Madre de Dios, y al mismo tiempo con la mayor sublimidad que cabe, la que despierta y enardece los sentimientos más elevados del alma, recordando á la intercesora del género humano.

Despues de cuanto se ha dicho de Murillo, tal es su mérito absoluto en el arte y relativo en su Escuela, tales son los encantos de sus obras, que todavia quedaria mucho que decir, á quien en este momento le admira, á pesar de su propia impericia. Pero ya que no le sea permitido ahora extenderse más, consiéntasele que se apropie las elocuentes frases de Jovellanos, y los sentidos

conceptos expresados con no menos feliz y grandiosa elocuencia por el Señor Marqués de Molins, que bien los recordareis, discurriendo sobre aquel insigne pintor en este mismo recinto. Permítasele también recordar aquí la siguiente estrofa de la Oda del Sr. Reinoso antes citada:

Mas si al uno beldad, si al otro audacia
 Natura entre sus dones dió propicia,
 A tí reserva, seductor Murillo,
 La dulzura y la gracia.
 Otros el pasmo son: tú la delicia.
 Mi corazon es tuyo: ¡cuál encanto
 Derrama tn pincel! ¡Qué tierno brillo!
 Tú del empireo santo
 La luz viste sin velo
 Y la mostraste pura al bajo suelo.

Tan sólo han de añadirse por conclusion dos breves observaciones.

¿No os ha sucedido alguna vez penetrar en la sala inmediata, y ver el incomparable lienzo que ostenta la caridad de Santa Isabel? ¿No os ha sucedido, llevados de una ilusion irresistible, sentirnos con ímpetus de acercaros hasta la Santa á contemplar más de cerca su celestial semblante (puesto que digan que Murillo es sólo pintor naturalista), á tocar y á besar si podeis su ropaje por detrás de los pobres que la rodean, y saliros, despues de hacer medida á la bendita reina, por entre el grupo de sus damas, sin temor de hallar obstáculos; que para todo encuentra la imaginacion encantada, como si fuera realidad, lugar y espacio bastante?

Tal es la magia del arte en manos de Murillo y la singular perfeccion de su perspectiva aérea. ¿Y hasta dónde no llegan los encantos de nuestro pintor cuando representa la divina niñez? Gracia es esta muy general en los pintores andaluces, como sucede á Alonso Cano; pero el encanto predomina siempre en nuestro Murillo. Por ejemplo, al separar la vista de un lienzo del primero, que representa la Virgen con el Niño en sus brazos, y que tanto llama justamente la atencion en la catedral sevillana, si continuais por la nave de aquel grandioso y magnífico templo, hasta que al llegar á la capilla bautismal os clava involuntariamente delante de su reja el nunca bien admirado San Antonio, y veis el divino Niño que viene á visitar al Santo en su arrobamiento, quizá sospechais que ha dejado el regazo de su Madre, que vésteis al lado de la Puerta

de los Naranjos. Mas á poco vuestra duda se desvanece, porque hallais en el cuadro de Murillo otros rasgos más sublimes é ideales en aquella divina criatura.

Y olor de suavidad en densa nube
De puro incienso hasta su trono sube,

como cantando las glorias de la Madre decia el célebre y sábio poeta D. Alberto Lista.

Notorio es que el sello religioso y cristiano se conservó en todos los pintores de aquella Escuela, que vinieron con Murillo y completaron el número de sus maestros cuando llegó á la mayor altura y perfeccion, tales como, entre muchos, Pereira, los Salcedos, D. Juan de Valdés Leal, D. Sebastian de Llanos y Valdés, y otros, de cuyas obras y particularidades se quisiera hacer aquí especial referencia, que se omite por la imposibilidad indicada, no habiendo de limitarla á una descarnada y prolija enumeracion y catálogo de nombres propios y pinturas. Pero no puede omitirse el nombre siquiera de Pedro de Moya, contemporáneo de nuestro Murillo, que como él hubo de traer á esta Escuela los principios é imitacion de Van-Dyck, que conservó aquel carácter aún despues de su vida militar y aventurera, cuando regresó á la patria y se consagró nuevamente al arte que habia aprendido en compañía de Murillo y Cano, con las lecciones de Juan del Castillo.

Natural y forzoso era que aquel mismo sello y carácter antes explicado pasara á los discípulos del gran maestro, como se advierte en el que acaso fué más querido de todos, el caballero Villavicencio, ó bien en el que más se identificó con su estilo, Meneses, cuyas obras se confunden hasta con las de Murillo, no siendo improbable que en muchas trabajaran juntamente; en Sebastian Gomez, no menos conocido por su origen que por la correccion de su dibujo; en todos, en fin, y hasta en tiempo posterior cuando ya se acercaba á su decadencia (1).

(1) Es lamentable el escaso ó ningun conocimiento que hay generalmente fuera de España de los pintores españoles.

Si se exceptúa á Ribera, á quien desnaturalizan, colocándolo en la Escuela napolitana, apenas son conocidos más nombres que los de Velazquez y Murillo, de quienes tambien se conocen poco las mejores obras.

Por esto pudo decir Cean respecto al carácter religioso referido: «Se asegura que Luis de Vargas, Juan de las Roelas, Antonio del Castillo, Bartolomé Estéban Murillo y otros muchos profesores de gran crédito en la Escuela Sevi-

A excepcion de algunas galerías particulares de Inglaterra y del Museo del Louvre, otros tan célebres en Europa como los públicos del Reino-Unido, el de Belvedere de Viena, la Pinaacoteca de Munich, la Galería Real de Dresde y el de Berlin, contienen escaso número de cuadros de Murillo y Velazquez; de tal modo, que el que más, gracias si reúne seis, y no todos auténticos ni escogidos. Entre los medios de remediar esta falta es uno sin duda el de publicaciones oportunas, y sobre todo el de la reproduccion por medio del grabado de las mejores obras de nuestros pintores. Cuánta sea todavia en este punto nuestra pobreza, ya queda indicado. Hasta los pintores extranjeros venidos á España participaron de esta desgracia. El célebre Descendimiento de Pedro Campaña, por ejemplo, ante el cual (segun refiere Palomino y la tradicion constante asegura) se extasiaba Murillo hasta el punto de esperar, segun decia, á que acabaran de bajar al Señor de la cruz para separarse de aquel sitio, no ha merecido la honra de la reproduccion que tuvieron el de Rubens por el buril de Blanchard, y el de Daniel de Volterra por el célebre Toschi. Y para mayor desgracia, ni el corto número de grabados de nuestra calcografía, dignos de cierta estimacion, existe en muchas de las galerías públicas de Europa. Se hallan en la de Berlin conservados con dibujos originales de Murillo, Ribera, Pereda, etc., y de nuestro digno director Sr. D. Federico de Madrazo. Pero no uno solo, ni apenas noticia de ellos, existe en el Museo británico, tan rico en particularidades de este género, como que contiene muchos de los nielos de Masso Finiguerra, de los cuales otros muy estimables se conservan por fortuna en esta córte en la coleccion del Sr. D. José de Salamanca. El director de este departamento en el Museo británico, que custodia aquellos, ha mostrado alguna vez la complacencia con que recibiria la coleccion de grabados de que ahora se trata; y el que da esta noticia formó designio de regalarlos al Museo, como á tan poca costa puede realizarse, pues será difícil que se adquieran grabados en Europa por precios más moderados; pero algunos de sus amigos le hicieron observar que tal accion era menos propia de un particular que del Gobierno. Sirva esta indicacion por si llega la oportunidad de aprovecharla.

No terminará esta nota sin añadir, en comprobacion de lo asentado al principio, que hasta en algunos extranjeros de talento y finos conocedores del arte que han llegado á adquirir noticia circunstanciada de nuestras obras, especialmente en pintura, se ofusca de tal modo la razon y el buen juicio, que nos tratan, no ya con injusta severidad, sino con notorio menosprecio. Como para justificarlo parece que se ha publicado no há mucho tiempo en un periódico de esta córte un artículo titulado *Velazquez en el Museo de Madrid*, escrito en francés por M. Beulé, miembro del Instituto. Sin retraerse de hacer algun elogio de aquel pintor y de sus obras, dice, juzgándole en definitiva: «de modo que el maestro original á quien faltó un conocimiento más riguroso del dibujo, el amor de lo bello y la investigacion de tipos ge-

«llana jamás pintaron pasaje alguno de la historia profana ni de la mitología.»

Basta definitivamente de citas y recuerdos; y basta para no proseguir en estas observaciones, que forzosamente principian á cansaros, si es que antes no han despertado vuestro tedio, como fatigan á quien las ha hecho por el trabajo de su lectura; y que habrán demostrado la verdad de que no por fórmula ó afectada modestia reclamaba al principio toda vuestra indulgencia y tolerancia.

Hechas para cumplir del modo posible el precepto reglamentario y llegar á tener la honra tan gratuitamente dispensada, hánse reducido á traer á vuestra

«nerales, no es menos por eso el primero de los pintores de retrato y, si no me equivoco, el «más eminente entre los coloristas.» (Palabras copiadas á la letra de la traducción). Compárese esto por vía de indemnización con todo lo que con juicioso detenimiento expone acerca del mismo asunto William Stirling.

Pues acerca de nuestros demás pintores, véase el juicio de M. Beulé en los trozos siguientes, trasladados de aquel modo:

«Solo un pintor de España puede decir de sí que tiene génio, y ese pintor es Velazquez. En cuanto á Murillo, su facilidad encantadora y la *piadosa* blandura de su pincel, permiten afirmar que tiene talento, pero nada más. . . . Luis de Vargas y Juan de las Roelas no pasaron de imitadores dignos de elogio; pero cuyo estilo inculto y desordenado es más propio de los Hurones que de los pueblos cultos y civilizados . . . Quizá el carácter mismo de este pueblo (el español) explicaría mejor la esterilidad de sus Escuelas de pintura y la impotencia «relativa de sus aspiraciones. . . . En España la palabra *escuela* carece de sentido. . . . Las Academias de Madrid, Valencia, Zaragoza y aun en Sevilla, no son más que una solemne «protesta de impotencia.»

Si los párrafos hasta aquí copiados, omitiendo otras calificaciones menos lisonjeras todavía, precipitan naturalmente el curso de nuestra sangre, no causará extrañeza que en el texto del discurso precedente se hayan expresado algunos juicios con cierto calor y enardecimiento.

Huyamos en buen hora, y huyamos siempre con entereza y constancia, de toda exageración que ni aun el amor á la patria justifica, y nos ridiculiza y degrada á los ojos de los imparciales. No encarezcamos con pomposa demasía el mérito de nuestras cosas, y por consiguiente el de nuestras artes: no pretendamos sobreponernos á los que son superiores: conservemos en esto, como en todo, el justo medio del exacto raciocinio; pero no consintamos jamás que se nos maltrate y menosprecie.

Tiempo es ya de mirar con prudente y bien fundado empeño por la honra de nuestra patria en todos conceptos; ya han principiado á hacerlo en diferentes publicaciones algunos beneméritos escritores, inteligentes y amantes de las artes, y la Academia sin duda sabrá ejecutarlo cumplidamente por su parte en aquello que le alcanza.

memoria algo acerca de un punto del arte que inspira singular predileccion.

Tambien han tenido estas observaciones otro designio, que ya habreis podido conocer por repetida indicacion. Hasta ahora no ha llegado á acometerse la empresa de escribir la historia de la Escuela andaluza con noticia exacta, cronológica y circunstanciada de todos sus pintores y obras, y con el detenido exámen y consiguiente razonamiento para demostrar su existencia como verdadera Escuela del arte, de tal modo, que no dejara ya ni asomo de duda al crítico más severo y descontentadizo de los extraños (1). No se ha publicado tampoco todavía un detenido estudio de las particularidades que se requieren para calificar esa misma Escuela y sus profesores, de suerte que aparezca con claridad deslindado hasta el punto que puede llamarse naturalista por la simple imitacion de la naturaleza tal como la vemos, sin detenerse á escoger sus gracias, primores y bellezas, ó sin desconocer completamente la belleza ideal y aun llegando alguna vez á tenerla por guia; las perfecciones, en fin que en uno ú otro concepto alcanzaran, ó las faltas en que de igual modo incurrieran nuestros pintores general é individualmente.

Nadie se ha detenido, además, lo bastante para darnos á conocer con oportuna prolijidad la correccion progresiva de su dibujo, las condiciones y variaciones de su claro-oscuro y colorido, los límites de su invencion, la mayor ó menor felicidad en la composicion, los medios por donde se encaminaron á dulcificar ó desvanecer los contornos, hasta conseguir la transparencia é ilusion del ambiente y el punto de perfeccion á que respectivamente llegaron, así como sus adelantamientos en todo lo demás, y por último, la influencia que ejerció la casi completa consagracion del pincel á los asuntos piadosos, el verdadero afecto é inspiracion con que lo hicieron, y las ideas que sus obras despiertan en el que las contempla y admira.

Los diferentes escritos que á tal asunto se refieren, y de los cuales se han enumerado los más notables, ó no han tenido aquel objeto (pues van encaminados á otro fin, y sólo por incidencia hablan de la Escuela de Sevilla), ó no pasan de meros ensayos. El mismo Cean, que ha tratado particularmente este

(1) Tuvo Murillo por discipulos además de los citados en el texto, á Juan Simon Gutierrez, Juan Garzon, Alonso de Escobar, Fernando Marquez Joya, Francisco Perez de Pineda, José Lopez, Francisco Antolinez de Saravia y Estéban Marquez.

asunto, lo ha hecho con la brevedad consiguiente á los estrechos límites de una carta.

En las precedentes observaciones que os habeis servido escuchar, se hallan como amontonadas ideas y palabras que acaso puedan servir de estímulo para promover aquella empresa. Por eso habreis visto el recuerdo de cuanto contribuyó á formar la Escuela Sevillana: el aprendizaje en la Florentina, de tal maestro y de tal modo que pudo comprender mucha parte de la del mismo Rafael; los ejemplos del arte flamenco; la posible tradicion del colorido veneciano; la imitacion de Van-Dyck, y despues de Rivera y de Velazquez, y la indicacion de los sentimientos morales y religiosos de los más principales pintores sevillanos.

Este desaliñado hacinamiento ha tenido por objeto indicar algo de lo que puede servir para trazar una obra que dé á conocer tal Escuela.

Y para que podais ser con facilidad indulgentes en la calificacion de este ensayo, forzoso es deciros que quien esto escribe se ha encontrado, desde que la Academia se dignó elegirle, al principio léjos de la córte y de su residencia habitual; despues ocupado aquí en asuntos de muy diversa importancia y trascendencia; y en el último y corto período, más enfermo y achacoso que de costumbre.

Pero si ninguno antes que él ha entrado por esas puertas con menos capacidad, saber y merecimientos; si ningun otro ha dado en momentos semejantes tan débil muestra de los títulos que aquí pudieran traerle, ninguno tampoco ingresa en vuestro número con gratitud más profunda, con propósito más decidido de coadyuvar, en cuanto alcance, á vuestras importantes tareas; con más anhelo de honrar, reverenciar y enaltecer la memoria de los insignes Académicos que han dado lustre á esta corporacion, y muy especialmente la de aquellos cuya reciente pérdida lloramos todavía; con más disposicion para ensalzar la de los augustos monarcas que fundaron y fomentaron esta y las demás asambleas del saber, y bendecir la mano de quien hoy las ampara, acrecienta y favorece con su excelsa proteccion, deseándole como para su padre, en concepto de régio protector de las Artes, pedia aquel poeta sevillano (1)

(1) Se ha querido concluir el precedente discurso con el mismo sentimiento que inspiró los versos allí copiados al eminente poeta sevillano D. Alberto Lista, varon incomparable en ciencias y letras, y maestro queridísimo de muchos de los hombres que se han distinguido

Que á sus augustos piés humear se vea
De la discordia la extinguida tea.

Nadie, en fin, ha entrado en este recinto con más ardiente deseo de emplear las fuerzas que le restan en servir á la Academia, que es tambien servir á nuestra querida patria.

He dicho.

en nuestra época. Yace en la iglesia de la Universidad hispalense, que tanto acreditó en las cátedras de retórica y de matemáticas, no lejos de los sepulcros de Juan de Arguijo y de Benito Arias Montano, autor de la famosa *Biblia régia*. La Universidad trabaja sin descanso para dar á los restos mortales de Licio los merecidos honores de un monumento digno de él y de la Escuela madre, al lado de los de su amigo y compañero inseparable D. Félix José Reinoso, cuya traslacion á Sevilla tiene acordada el Gobierno. Las Diputaciones provinciales de Sevilla y Cádiz auxilian con cuantiosos recursos este proyecto, que favorecen tambien varios y distinguidos sujetos, para quienes es gratísima la memoria de estos sábios esclarecidos. Reunidas ya en aquel célebre templo muchas obras maestras del arte, como la Adoracion de los Reyes y la Circuncision del Señor, lienzos de Juan de las Roelas, el Nacimiento de Varrela, la Asuncion de Pacheco, los dos Juanes de Alonso Cano, y las imágenes de San Pedro, San Pablo, San Ignacio y San Francisco de Borja de Juan Martinez Montañés; los enterramientos citados y los más suntuosos y bellos de Per Alfán de Rivera y de su magnánima mujer doña Catalina, aumentarán la celebridad que ya tuvo y conserva la Escuela por su enseñanza.

FIN DEL TOMO IV.

Director y propietario, D. G. Cruzada Villamil.

ÍNDICE

DE LAS MATERIAS CONTENIDAS EN ESTE TOMO IV.

	Págs.
PÁGINAS DE LA HISTORIA DE LA PINTURA EN ESPAÑA Y DESCRIPCION DE LOS CUADROS DEL MUSEO NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA, por D. Gregorio Cruzada Villaamil.	1, 79 y 111
ANTIGÜEDADES DE ESPAÑA.— <i>Los toros de Guisando</i> , por D. Eduardo de Mariátegui.	44
INSCRIPCIONES CRISTIANAS Y ANTIGUOS MONUMENTOS DEL ARTE CRISTIANO ESPAÑOL, por D. Aureliano Fernandez-Guerra y Orbe, de las Reales Academias Española y de la Historia.	49
ICONOGRAFÍA ESPAÑOLA.— <i>Coleccion de retratos, estátuas, mausoleos y demás documentos inéditos de Reyes, Reinas, grandes capitanes, escritores, etc., desde el siglo xi hasta el xvi, copiados de los originales</i> , por D. Valentin Carderera y Solano.	63
NICOLÁS FRANCISCO.— <i>Pintor italiano de Cerámica establecido en Sevilla</i> , por D. E. de M.	97
ESTUDIO DEL MUSEO DE VALENCIA, por D. Ceferino Araujo y Sanchez.	137
BREVES APUNTES ACERCA DE VARIAS ESTÁTUAS DEL REAL MUSEO DE MADRID, por D. Benito Vicens y Gil de Tejada.	135
SELLOS DEL CONDE DE BARCELONA D. RAMON BERENGUER IV, por D. Tomás Muñoz y Romero.	169
DISCURSO DEL EXCMO. SR. D. JOSÉ MARÍA HUET.	178

NOTA. Acompaña á este tomo el primer libro de la Biblioteca de EL ARTE EN ESPAÑA, titulado *Diálogos de la Pintura por Vicente Carducho*, que consta de 543 páginas.

DIBUJOS INTERCALADOS EN EL TEXTO.

- Fac-simil de la firma de A. Moro.—Grabado en madera.—Pág. 13.
Idem idem de ALFONSO SANCHEZ.—Pág. 17.
Retrato de NAVARRETE EL MUDO.—Pág. 22.
Fac-simil de la firma del mismo.—Pág. 23.
Idem de la de LUIS CARVAJAL.—Pág. 25.
Idem id. de EUGENIO CAXÉS.—Pág. 32.
Idem id. de ANTONIO LANCHARES.—Pág. 34.
Idem id. de BARTOLOMÉ GONZALEZ.—Pág. 36.
Idem id. de JUAN PANTOJA DE LA CRUZ.—Pág. 40.
Idem. id. de BARTOLOMÉ CARBUCHO.—Pág. 80.
-

PLANTILLA

PARA LA COLOCACION DE LAS LÁMINAS.

- ESTUDIO DE PAISAJE.—Agua fuerte del *Sr. Monleon*.
RETRATO DE VICENTE CARBUCHO.—Grabado en cobre por el *Sr. Gimeno*.
ONCE LÁMINAS del libro de los *Diálogos de la pintura*, reproducciones en fac-simil por la *Sociedad foto-lito-gráfica*.
SELLOS DE D. BERENGUER IV DE BARCELONA.—Litografía.—Pág. 169.
-

