



EL ARTE EN ESPAÑA.

EL ARTE EN ESPAÑA.

REVISTA MENSUAL



del ARTE y de su HISTORIA.

T O M O V.



M A D R I D.

Imprenta de M. Galiano.

1866.

EL RETABLO DE LA IGLESIA DE LA GRANJILLA,

Ó SEA CAPILLA DE LA FRESNEDA,

PRÓXIMA AL ESCORIAL DE ABAJO.

En el *Catálogo de los cuadros del Escorial* (1) se lee en la pág. 170 lo siguiente: « *Luis (Juan). Trabajó por los años 1442 en el monasterio de Santa Maria de Navarra; se ignora dónde nació, así como el año de su muerte.* » Y se añade en una nota de la misma página: « *Los cuadros señalados con los números 891 al 902 (que son precisamente los atribuidos á Juan Luis), constituyen el retablo de la capilla de la Fresneda, de cuyo pueblo, comprado por Felipe II y donado al monasterio, sólo se conserva hoy la dicha capilla, resto de la antigua iglesia de estilo gótico, así como el retablo de la época de 1400. Por debajo de dicho retablo corre un listón escrito en caracteres góticos-germanos que dice así:— Este retablo mandaron facer los SS. é concejo é hombres buenos de este lugar; siendo cura el muy venerable señor Luis Silva Rua, canónigo é capiscol de la santa iglesia de Toledo, en su lugar teniente el señor Gil Gimenez, é mayordomo Alonso Gonzalez de Navacerrada: acabóse primero día de Noviembre año del Señor*

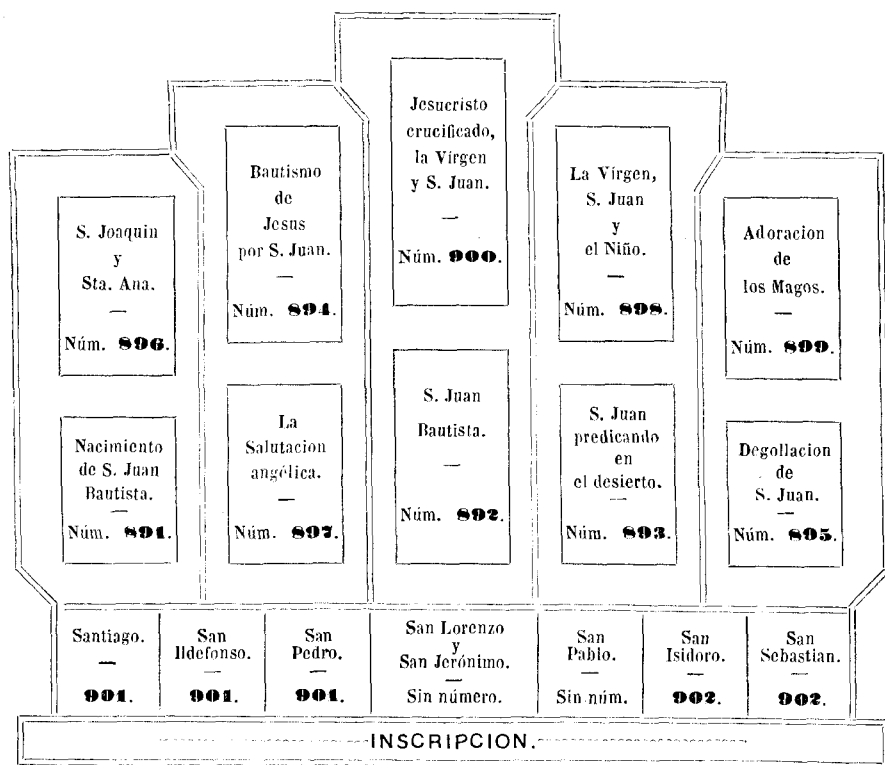
(1) *Catálogo de los cuadros del Real monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial, en el que se comprenden los del Real Palacio, Casino del Principe y capilla de la Fresneda, redactado por D. Vicente Poleró y Toledo, Restaurador del Real Musco de Pintura y Escultura de S. M. Madrid, 1857.*

de 1413 años.» Y en la página siguiente dice: núm. 899 Adoracion de los Magos, FIRMADO.

Ni ha existido el pintor Juan Luis, ni ha habido monasterio de Santa María de Navarra, ni la inscripcion tiene la fecha de 1413, ni el retablo es de la época que se cita, ni hay ninguna tabla firmada. Es decir, que nada de cuanto va copiado concuerda ni en poco ni en mucho con el retablo, ni se dice en ello cosa que indique su carácter, escuela y fecha verdadera.

Antes de acometer la fácil empresa de probar evidentemente cuanto queda sentado, conviene describir, aunque sea á la ligera, el retablo objeto de estas líneas.

Su forma es la que indica la figura siguiente :



Su mayor altura es de 4,59. Las tablas mayores, núms. 900 y 892, tienen 0,68 ancho, aquella de alto 1,59 y esta 1,49: las que llevan los números 898, 894, que son iguales, tienen de alto 1,45: los núms. 895 y

897, miden 1,30, y los núms. 899 y 896, 1,95. Las que forman el cuerpo inferior son todas, excepto la de en medio que es la mayor, iguales y tienen 0,31 de ancho por 0,555 de alto.

Por la colocacion de las tablas se comprende que el altar estaba bajo la advocacion de San Juan. Así lo indica la tabla que ocupa el principal lugar, que es la núm. 892, la cual representa al citado Santo. El nacimiento del Santo precursor, su infancia, su predicacion, el acto de bautizar á Jesucristo con sus manos, su estancia en el desierto, y su gloriosa decapitacion, son los asuntos que de su vida se ven representados: y la crucifixion del Señor, la salutacion del Angel á María, la adoracion de los Magos y una Sacra Familia, son los asuntos que hacen relacion á la vida del Salvador: los Santos Sebastian, Isidoro, Pablo, Lorenzo, Jerónimo, Pedro, Ildefonso y Santiago, están figurados en las siete tablas del cuerpo más bajo del retablo. Los listones que separan unas tablas de otras, están dorados y tallados á la usanza de fines del siglo xv y son por cierto muy sencillos.

Hemos dicho al empezar que no han existido ni el maestro Juan Luis, ni el monasterio de Santa María de Navarra. Para probarlo basta copiar á continuacion el texto del *Catálogo* del Escorial y lo que dice Cean Bermudez en el tomo tercero pág. 54 de su *Diccionario*:

CEAN.	EL CATÁLOGO DEL ESCORIAL.
Luis (el maestro) pintor: Trabajó en el monasterio de Santa María de Nájera desde el año de 1442 hasta el de 46. (Su archivo.)	Luis (Juan): Trabajó por los años de 1442 en el monasterio de Santa María de Navarra: se ignora dónde nació, así como el año de su muerte.

Del cotejo de ambas reseñas se colige que Cean ha sido mal copiado, pues se ha añadido el nombre de Juan al del maestro Luis y se ha puesto Santa María de Navarra en vez de Santa María de Nájera. Si algun pintor conocido pudiera ser este maestro Luis, seria Luis Dalmau, no

citado por Cean, que pintaba para la iglesia de San Miguel en Barcelona la tabla de *La Virgen de los Consellers*, por los años de 1445, como lo atestigua la firma de la misma tabla. Pero hay otro dato mejor aún, si es posible, que el que acabamos de citar, y es que las pocas pinturas que aún guarda hoy día la iglesia del antiguo monasterio de Santa María la Real de Nájera, son idénticas en estilo, escuela y manera á la citada Virgen. De aquí nace que hayamos dejado dicho en otra parte (1) que este maestro Luis es el mismo Luis Dalmau, que despues de pintar en Nájera fué á Cataluña, precisamente en el mismo año de 1445, á pintar la Virgen de los Consellers. Resulta, pues, que las fechas, los nombres y los estilos de ambos Luises concuerdan y ofrecen, al parecer, la entidad de un solo pintor.

Hemos sentado que no hay tabla ninguna firmada, como el *Catálogo* del Escorial supone que lo está la núm. 899. Para probarlo véase la tabla, y nos parece que con esto basta. Pero no obstante, conviene indicar la causa que ha inducido á cometer este error. En las tablas de este retablo, como en todas las del siglo xiv al xvi, así españolas como flamencas, italianas y de todas las escuelas, ha sido costumbre por influencias bien conocidas, adornar los mantos, túnicas y toda clase de anchas vestimentas con orlas doradas. En estas orlas, cuando no se incluían entre sus festones inscripciones en caracteres romanos, como en el siglo xvi, se inscribían dibujos á manera de letras, que ora eran letras cúficas propiamente tales, usadas como adorno y sin saber ni aun sospechar casi nunca los artistas que aquellos adornos que hacían eran letras, y ora eran ya verdaderos adornos. Miles de ejemplos pueden citarse de esto, y casi es permitido asegurar que en todas las tablas de los extremos de la península Itálica se encuentran estas inscripciones degeneradas. Y esto sucedía porque procediendo de Oriente las telas que allí se usaban, venían todas ellas con verdaderas inscripciones árabes en caracteres cúficos, y

(1) *Catálogo del Museo Nacional*, pág. 215.

como estas telas y tapices eran copiados por los pintores que no sabian árabe, y como esta clase de inscripciones estaban escritas con una caligrafía verdaderamente de adorno, tomaban los pintores] por adorno liston ó cenefa lo que era una inscripcion. Ejemplo sean todas las tablas cuyas figuras tengan mantos ó vestimentas orladas. Ahora bien, la tabla en cuestion núm. 899, que representa la *adoracion de los Santos Reyes*, ofrece orlas de esta naturaleza y de aquí que por ilusion óptica ó por otra causa, se haya creído leer en *letras cúficas*, no sabemos qué palabras, porque el *Catálogo* no dice más que esta: (firmado).

Hemos dicho que el retablo no es de la época que se cita en el *Catálogo*. Este aserto nuestro es más fácil de probar (si cabe mayor facilidad) que los anteriores. Veámoslo. Dice el *Catálogo*: *acabóse año 1413*.

El retablo está pintado al óleo, y en España no se pintó al óleo hasta el último tercio del siglo xv: y hasta hoy no hay noticia mas que de Miguel Zitoz y Antonio del Rincon, que sean *los primeros*, que en Castilla pintaron al óleo. Ni los mismos inventores, ó *aplicadores*, si así quiere decirse, inventaron ó aplicaron el procedimiento de pintar con aceite hasta despues de 1418. No suponemos al *Catálogo* del Escorial el propósito de querer probar de pasada, á la ligera y por incidencia, que el mítico Juan Luis, haya sido el inventor, pintando en un monasterio que no ha existido, del procedimiento de pintar al óleo.

Juan y Huberto Van Eyck fuéron, como es vulgarmente sabido, los primeros que usaron el procedimiento de pintar al óleo.

Vivió Juan, el menor de los dos, hasta el año de 1440, dejando á sus discípulos Roger Van-der-Weyde y Petrus Cristus el secreto de su procedimiento entre los flamencos, y enseñándolo tambien á un pintor italiano llamado Antonelo de Mesina. De este cuenta Vasari que, habiendo llegado á Nápoles, oyó hablar de un cuadro al óleo de *Juan de Brujas*, que poseia el Rey D. Alfonso, cuyo cuadro decian que resistia al agua y al tacto, y que nada dejaba que desear para ser perfecto. Admiróse tanto Antonelo de la viveza de los colores y de la belleza de la pintura,

que marchó inmediatamente á Flándes, se presentó en casa de Juan Van Eyck, ó de Brujas, le ofreció dibujos italianos y otras cosas más, hasta que logró ganarse su amistad y que le confiara el secreto de su procedimiento. *Hasta despues de haber muerto Juan Van Eyck, no salió Antonelo de Flándes* para Mesina su patria, y luego para Venecia; de modo que hasta despues del año de 1450 no se usó en Italia la pintura al óleo, que como es sabido comenzó á practicarse en Venecia. Juan Van Eyck pintaba sus primeras tablas en 1418, y cuando pasó por España en 1428, desde Portugal de vuelta para Flándes, no se sabe que pintara nada, ni pudo tampoco pintar porque su estancia en Castilla fué corta, pues no vino más que como viajero curioso, formando parte de la embajada que acababa de terminar su mision en Portugal. Y aun cuando hubiese pintado algo, no seria el retablo de la Granjilla, porque el tal retablo no tiene ni media pincelada flamenca. Ahora bien: no habiéndose pintado en Italia al óleo hasta despues de 1450, no conociéndose tablas al óleo flamencas hasta 1418 ¿es posible que este retablo haya sido pintado en el año de 1413, al óleo, antes de conocerse este procedimiento en el mundo? Conviene que note el lector que no hemos aducido todavía, adrede, razon ninguna puramente artística para demostrar la sinrazon del mal aconsejado *Catálogo* del Escorial. Pero sigamos adelante sin aducirlas.

Hemos dicho al principio: *ni la inscripcion tiene la fecha de 1413*. Esto es fácil de demostrar, y más si cabe, que cuanto va expuesto hasta aquí.

La inscripcion del retablo, escrita en letra gótica alemana de los últimos años del siglo xv, es verdaderamente difficilísima de leer en alguna de sus partes, por no decir *imposible*. Y decimos imposible, porque para nosotros lo son algunas de sus palabras, que *no hemos entendido*, y lo que es más, ni hallado todavía *quien las entienda*, á pesar de haber recurrido á los más autorizados paleógrafos de Madrid. Sin embargo, estos señores, lo mismo que yo, opinan que *no puede* decir la inscripcion lo que el *Catálogo* dice. Pero estas son cosas que para probarlas *con verlas basta*, y vamos á verlas estudiando la inscripcion.

Está pintada de negro sobre blanco y, como todas las de su índole, comienza y sigue con alguna claridad, mientras el pintor cree que no le puede faltar sitio para todo lo que tiene que escribir : pero al llegar cerca del fin, nota que se ha ensanchado demasiado y entonces, para que no le falte terreno , comienza á estrechar las letras y á usar abreviaturas, escribiendo un enigma en cada palabra. Copio la version del *Catálogo* y la mia, para hacer la debida confrontacion.

SEGUN EL CATÁLOGO.

Este retablo mandaron facer los S. S. é Concejo é hombres buenos de este lugar siendo cura el muy venerable Luis Silva Rua, canónigo é capiscol de la santa iglesia de Toledo, en su lugar teniente el señor Gil Gimenez é mayordomo Alonso Gonzalez de Navacerrada, acabóse primero dia de Noviembre año del Señor de 1413 años.

SEGUN HE CREIDO LEER.

Esteretablo mandaron facer los SS. é
concejo é *ombres* buenos *deste* lugar sien-
do cura el muy venerable señor : : :
canónigo é capiscol *en la* santa iglesia
de Toledo é en su lugar teniente el se-
ñor : : : : : Sanchez é mayordomo
A." Gonzalez de Navacerrada, acabóse
primero dia de Noviembre año del. : :
: : : : : : : : : : : : : : :

Hemos hecho calcar con el más escrupuloso esmero los lugares que para nosotros son lagunas, y á seguida los insertamos intercalados para que el lector juzgue, quedando como tribunal inapelable la inscripcion original á la cual *siempre* nos remitimos.

Es para nosotros la primera laguna el nombre del venerable cura, que el *Catálogo* dice llamarse Luis Silva Rua, cuyo nombre en la inscripción está pintado de este modo :



Puede ser que aquello diga, pero confesamos que á nosotros no nos lo

parece, ni á nadie le parecerá que en dos palabras haya los tres nombres, *Luis, Silva y Rua*.

Y es la segunda laguna el nombre del teniente cura, que el *Catálogo* cree ser *Gil Gimenez*, y que en la inscripcion dice así:



cuya segunda palabra leemos nosotros; Sanchez ó mejor Sanzius.

Pero ambas son de poca monta. La principal, la decisiva, la capital, la que tan difícil, mejor dicho, la que tan imposible nos es entender, la laguna que confesamos paladinamente que *no sabemos* salvar, es la de la fecha que tan magistralmente se descifra en el *Catálogo*. Hé aquí el trozo en que se afirma que dice «*de Noviembre año del Señor de 1413 años*».



Volvemos á confesarlo: no entendemos una sola palabra, ni un solo número, sea arábigo ó romano. ¿Habrà quién crea, sin embargo, que dice aquí lo que el *Catálogo* pretende, á pesar de lo deteriorado de la inscripcion? Ciertamente que no.

Queda pues probado con razones extrañas al arte que, como decíamos al principio, ni ha existido el pintor Juan Luis, ni se conoce el monasterio de Santa María de Navarra, ni la inscripcion tiene la fecha de 1413, ni puede tenerla, y que no hay en él tabla ninguna firmada.

Tiempo es ya de estudiar el retablo bajo un punto de vista más artístico.

No tan sólo sirve el criterio puramente histórico ó sea el dato escrito para llegar al exacto conocimiento de la fecha y escuela á que pertenezca una obra de arte, sino que tambien puede llegarse al mismo conocimiento aplicando exclusivamente el criterio artístico, ó sea examinando la obra de arte nada más que por sus condiciones artísticas. Pero, para aplicar este criterio, es preciso conocer perfectamente, además de la índole y caracteres de todas las escuelas de pinturas en sus distintas épocas, tambien los de cada uno de los maestros principales de todas ellas. Y estos conocimientos no basta que sean generales ó superficiales, sino que es necesario que sean detallados y vastos á la vez, concretos y minuciosos, porque hay períodos en la vida de las escuelas de pintura en que al fundirse unas en otras ó derivarse estas de aquellas, ó al influirse mutuamente, presentan un aspecto muy complejo, y tanto, que sólo por medio de un profundo conocimiento de ambas escuelas, puede llegarse á apreciar debidamente la obra de arte. Por fortuna para nosotros el retablo de la capilla de la Fresneda ó la Granjilla, no pertenece á ninguno de estos momentos de una escuela, sino que antes por el contrario tiene todos los caracteres que constituyen un período muy marcado de una escuela dada. Desde la primera hasta la última de sus tablas, se ve claro y decidido el carácter de la escuela florentina, no en sus primitivos tiempos, sino cuando ya era regida por el inspirado maestro del gran Rafael. No hay una tabla que discrepe de otra en estilo; todas son igualmente florentinas. El candor de las fisonomías de la Virgen y de los ángeles no consiste exclusivamente en la expresion, como acontece en las figuras de las escuelas de las primeras épocas, sino en la correccion del dibujo. Los partidos de pliegues de los trajes, su sobriedad y movimiento indican el estudio del desnudo y, aún más, alguna observancia del antiguo. Los detalles y accidentes de todas las tablas, así en los paisajes como en los edificios y muebles, manifiestan la amenidad y vejetacion italiana, y el renacimiento arquitectónico italiano del mil quinientos: la manera de componer y agrupar las figuras revela aún

más las prácticas de los florentinos bajo la influencia de Pedro Perugino.

La tabla que representa la predicacion de San Juan, que fielmente reproducimos grabada en cobre, reducida mecánicamente de un calco sacado del mismo original y luego corregida delante de aquel, dice más que cuanto aquí pudieramos estampar para demostrar inequívoca é inapelablemente, que ha sido pintada por un artista que estudiaba en la escuela florentina en los últimos años del siglo xv. La cabeza del Bautista y las de los cinco que escuchan su predicacion, tienen un sabor tan marcado, tal expresion, tal aspecto, tal correccion de dibujo y tan italiano, que, atendiendo por otra parte á la indicacion segura y decidida del contorno de los extremos de la figura de San Juan, y á ciertos defectos de dibujo que en alguno de aquellos se notan, puede asegurarse que estos son hijos de la torpeza de la mano que los ejecuta, pero no de que la tabla pertenezca á época en que, el cometerse tales defectos fuera circunstancia precisa de la infancia del arte.

Así pues el retablo de la Granjilla es de mano de pintor italiano y florentino, si no por nacimiento por escuela, tanto por las condiciones que hemos ya detallado, como por el color, la grandiosidad de algunas formas, el modelado del desnudo y la sobriedad de pliegues. Todos estos caracteres que en el retablo se hallan— aunque expresados por mano que ciertamente no es muy maestra, pero tampoco adocenada ni mucho menos, — autorizan á que se pueda asegurar que fué pintado lo más temprano muy á fines del siglo xv ó en los primeros años del siglo xvi. Y si se atiende á que debió ser forzosamente pintado en la iglesia para donde se hizo, — cosa que se demuestra por el tamaño de todo el retablo y por el embarrotado especial que sujeta las tablas todas, cuyos barrotes segun general costumbre están clavados antes de prepararlas ó imprimirlas, pues el estuco cubre las cabezas de los clavos, — debemos inclinarnos á creer que pertenece ya al siglo xvi, pues es bien sabido que en España las artes todas, hasta despues de renacer, fuéron presentando aquí su progresivo desenvolvimiento, en muy posteriores fechas



TABLA DEL RETABLO DE LA GRANJILLA

á aquellas en que se operaba aquel adelantamiento, no sólo en Italia, sino tambien en todo el centro de Europa.

Demostrado ya, probado y consignado, tal vez con proligidad suma, que la fecha del retablo es quizá un siglo posterior á la que pretende, sin fundamento alguno, el *Catálogo* del Escorial, y desvanecidos uno por uno los errores de este libro en todo cuanto dice sobre el tal retablo, su autor y sus tablas — errores de tanta monta que únicamente la precipitacion ó la inocencia inmaculada del conocimiento del arte pudieron cometer — réstanos para terminar esta refutacion, exponer que nuestro propósito al escribir estas líneas no ha sido otro más que contribuir á aclarar la historia de los albores de la pintura en España. Y como además acaba el que esto firma de dar á la estampa una muy sucinta y breve reseña de la historia de la pintura en España, indicando en ella, aunque muy á la ligera, el desenvolvimiento de las primitivas escuelas españolas de pintura, y como lo que allí se dice no concuerda con lo que, con motivo del retablo de la Granjilla, de su autor y fecha, dice el *Catálogo* del Escorial, necesario nos ha parecido refutar tanto error. Y necesario nos parece seguir en este propósito y tratar en otros artículos de lo que, en nuestro pobre juicio, creamos erróneo ó que falta en los *Catálogos* de los principales Museos de la córte, que tantos años se hacen esperar, á pesar de exigirlos la honra nacional y de estar encomendada su formacion á las lumbreras del arte, oficialmente así reconocidas.

G. CRUZADA VILLAAMIL.

REPARACION HECHA EN LA GALERIA

DEL PATIO DE LA ALBERCA

DEL PALACIO ÁRABE DE LA ALHAMBRA

POR EL ADMINISTRADOR COMANDANTE

DON RAMON SORIANO

CORONEL DE INGENIEROS.

(Tomado del Memorial de Ingenieros del ejército. 1865.)

La restauracion que se describe en el siguiente trabajo del Sr. Soriano, nunca tan apreciada como su importancia lo requiere, no se ha hecho pública por medio de la prensa mas que en el *Memorial de ingenieros del ejército*, que sepamos, y por lo tanto no es todo lo conocida que merece, pues aún la ignora gran parte de lo que pudiéramos llamar el mundo artístico de España.

No entraremos á examinar la restauracion de la Galería del Norte del patio de la Alberca ó de los Arrayanes (que con ambos nombres se conoce) bajo el punto de vista científico, porque mucho más de lo que pudiéramos decir en su elogio, dice y acredita solemnemente la descripcion que el autor hace de su obra, y la abona el felicísimo éxito que coronó su empresa. Otro es el punto de vista que debe tomar EL ARTE EN ESPAÑA al hacerse cargo de la restauracion terminada con tanto acierto por el Sr. Coronel de ingenieros D. Ramon Soriano.

El palacio de los reyes árabes de Granada está siendo victima, desde los tiempos del emperador Carlos V, de las más vandálicas devastaciones, hijas de la ignorancia, de la incuria ó de otras mas censurables culpas de quienes han tenido á su cargo la conservacion y restauracion de tan precioso monumento artístico, así como tambien por el olvido ó poco aprecio que del palacio han hecho la mayor parte de los monarcas Austriacos y Borbones. Si no es posible disculpar la conducta de aquellos reyes para con la Alhambra, puede explicarse al menos, pues si demolieron parte de la mansion regia del Rey Chico, fué para edificar sobre su mismo suelo,

con pretension de terminar la obra, nuevo Alcázar con todas las galas que podia ofrecer el renacimiento de las artes. Los primeros reyes de la casa de Borbon que llegaron á gozar momentos de riqueza, no tan sólo no se cuidaron de concluir el alcázar austriaco, sino que entrando dentro del árabe, devastaron sin ciencia ni conciencia mucha parte de él, sustituyendo preciosos arabescos de techos y paredes con absurdos embrollos y revoltillos del mas estúpido churriguerismo.

Hoy día el palacio de la Alhambra es considerado en lo que vale, y atendida su restauracion, si no con munificencia, al menos con una mediana dotacion. Tiene por comandante administrador un coronel de ingenieros, sábia y acertada disposicion, pues con el doble carácter de militar y hombre de ciencia que reúne el ingeniero del ejército, se satisface perfectamente á la tradicion y á la necesidad de la conservacion del monumento; á aquella porque hace figurar todavia como fortaleza ó puesto militar al antiguo alcázar, y á esta porque un ingeniero dirige las obras de conservacion y restauracion bajo el punto de vista arquitectónico. Cuán acertada haya sido, repetimos, esta determinacion, y cuán sábia la eleccion del Sr. Soriano, para desempeñar el cargo que hoy ejerce, dícelo á gritos la feliz restauracion de la galería del patio de la Alberca, con la cual se ha salvado de cierta y segura ruina una de las más bellas y clásicas obras del arte árabe, un trozo principalísimo del *Parthenon* de los árabes granadinos. Sin el Sr. Soriano y continuando la Alhambra como en otros no muy lejanos tiempos, ya se habria indudablemente hundido esta galería, ó lo que hubiese sido aún mucho más bochornoso, habria sido destruida, pues como dice y con mucha verdad el Sr. Administrador comandante, la restauracion presentaba para algunos arquitectos que la vieron grandes dificultades, y no faltaron quienes opinaban *como medio único la demolicion*. Figurémonos por un momento á uno de estos últimos arquitectos, quizá y sin quizá académico, de director de las obras de la Alhambra, como en otro tiempo lo han sido y..... temblaríamos de espanto.

Es grato, sumamente grato, ver que tan bello monumento como la Alhambra se conserva y restaura con inteligencia, por las personas á quienes está encomendada esta tarea, pues tanto el Sr. Soriano, á quien ya debe aquel palacio uno de sus más preciosos detalles, como el señor Contreras, verdadero artista que tantísimas pruebas tiene dadas de sus conocimientos teóricos y prácticos en el arte árabe, dirigen con sábia y prudente mano las obras que los medios pecuniarios de que disponen les permiten emprender: y merece tambien grande elogio, que nosotros con gozo aquí lo consignamos, el cariño y respeto de SS. MM. al venerable monumento granadino, demostrado palpablemente al no disminuir la pequeña consignacion que mensualmente se dedica para atender á las obras de restauracion, á pesar de la penuria que á todos alcanza en estos momentos.

NOTA DE LA REDACCION.

En el Palacio Arabe de la Alhambra existia apuntalada hacia ya muchos años una de las afligranadas galerías del patio de la Alberca, aquella preci-

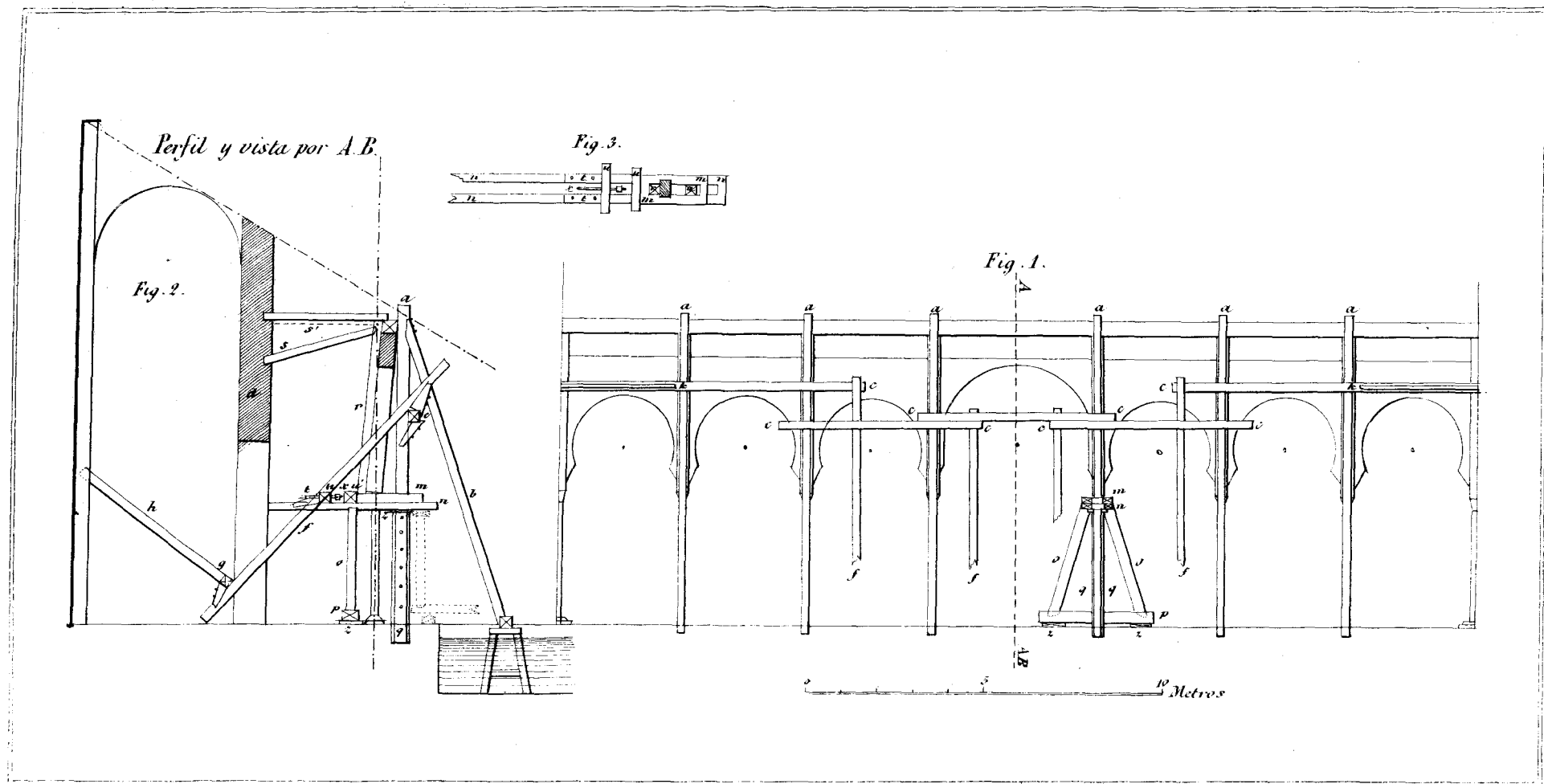
samente que da ingreso al salon de Embajadores. Compónese el frente de ésta galería de siete arcos sostenidos por ocho delgadas columnas de mármol blanco, de las cuales las dos extremas están entregadas en los muros laterales del patio, que distan entre sí 25^m,30. Motivó el apuntalado, el desplomo que tomara la arcada por causa del empuje de la armadura, mal concebida y peor ejecutada, que se puso modernamente para cubrir de aguas á un mismo tiempo la galería y sala que hay á espaldas de ella, titulada de la Barca.

Las dificultades que presentara la restauracion para algunos de los arquitectos que la vieron, la opinion de otros que proponian como medio único la demolicion, que haria desaparecer restos tan estimados de la época más floreciente que tuvieron los árabes, ó cualquiera otro motivo, ello es que la galería seguia apuntalada, y últimamente con señales ciertas de próxima ruina. Urgente era por lo tanto acudir á su remedio, y desde luego me decidí á hacerlo conservando intacto trozo tan bello de aquella arquitectura, proponiéndome mover todo el frente á la vez y sin que dejara de formar una sola y única pieza hasta colocarlo perfectamente á plomo sobre las columnas, evitando al mismo tiempo que lo solicitaran otras fuerzas que las verticales, condiciones precisas para que la estabilidad fuera completa y duradera. El problema, aunque laborioso, lo creí desde un principio posible, sin embargo que conocia la necesidad de proveer para evitarlas todas las dificultades y circunstancias de la operacion, á fin de no encontrar despues obstáculos que la entorpecieran ó causas que inutilizaran ó lastimaran las delicadas labores de yeso que con tanta perfeccion cubren todas las superficies, condicion precisa que me propuse llenar.

Prolijo en extremo seria seguir uno á uno los detalles de los preparativos que hice y los medios que empleé para conseguir un resultado fácil y seguro, y por eso los expondré sucintamente, precediéndolos de la descripcion del estado de la galería y demás partes que con ella tienen relacion.

El frente de la galería, como al principio he dicho, se compone de siete arcos sostenidos por ocho columnas de mármol, de diámetro de 23 centímetros, repartidas en una línea de 25^m,30 (figura 1.ª) El arco de enmedio, mayor que los laterales, mide de luz 4 metros por 7 desde la clave al pavimento. Las partes comprendidas entre los pilares que se levantan sobre las columnas, los arcos y el entablamento que corre de un extremo al otro, son calados y contruidos de ladrillo y yeso, dejando claros de formas romboidales: á los cantos de estos ladrillos en ambos paramentos van sujetos los arabescos, que tambien son ca-

EL ARTE EN ESPAÑA.



RESTAURACION DE LA GALERIA DEL NORTE DEL PATIO DE LOS ARRAYANES. EN LA ALHAMBRA.



lados. El coronamiento de la arcada se une al muro interior de la galería por un techo plano de madera, y en este mismo coronamiento estribaba el tejado á una sola agua que cubria la galería y sala de la Barca, entestando con el muro del salon de Embajadores; su empuje habia hecho andar aquel coronamiento, siguiéndole en su movimiento la parte superior del muro interior de la galería; los pilares y capiteles unidos á estos habian girado en los puntos de contacto con las cañas de las columnas, y en algunos llegaba el desplomo á 25°,60.

Por de pronto, y para quitar la causa que motivara el estado ruinoso, desmonté por completo el tejado que cubria la galería y sala de la Barca, aligerando de peso la arcada, y aunque de este modo se quedaba únicamente con el suyo propio y parte del correspondiente al techo plano, lo frágil y quebradizo de la fábrica, los grandes é irregulares movimientos que habia tomado y lo delicado de los revestimientos, exigian mucha prudencia y circunspeccion para la adopcion de los medios que se emplearan para enderezarla, complicado algun tanto todo ello con la circunstancia de haber delante de la galería un gran estanque de dos metros de profundidad.

Al tratar de poner á plomo la arcada, parecia lo natural volverla á su primitiva posicion; mas esto obligaba á destruir el techo plano de madera, que es de una preciosa y complicada tracería árabe, el cual habia seguido en su movimiento ondulado el coronamiento de la galería: para evitarlo, decidí sacarla de pié lo que fuera necesario, hasta dejarlo á plomo en toda su extension.

El apuntalado antiguo, hecho con la sola mira de sostener la galería, no se adaptaba á los medios que iba á poner en práctica, por lo que me fué preciso variarlo de la manera siguiente: Delante de cada columna se colocaron verticalmente gruesos maderos *a*, cuyas caras interiores, perfectamente labradas, ocupaban el lugar adonde debian venir á parar los paramentos exteriores de los pilares que se elevan sobre aquellas. Estos maderos, empotrados por la parte inferior en el grueso muro de los cimientos que sirve al mismo tiempo para formar el estanque que ocupa todo el patio, estaban sujetos arriba por puntales *b* (suprimidos en la figura 1.ª) Otros maderos *c* horizontales, sostenidos por los primeros y atados al pié del muro *d* por los tirantes *f*; los maderos *g* tendidos sobre estos, y las tornapuntas *h* contenidas por el muro del salon de Embajadores, completaban el nuevo apuntalado, fijando de un modo sólido é invariable la posicion de los maderos *a* que sujetaban la galería por arriba, y so-

bre los que despues habian de obrar los esfuerzos aplicados á aquella para enderezarla.

En el repartimiento de los tirantes hubo que sujetarse á los claros de la puerta y ventanas del muro *d*, y como no los hubiese hácia los extremos, se suplieron en aquellos sitios con tornapuntas horizontales *k* á los muros laterales del patio.

Explicarémos ahora los medios empleados para aislar la galería de las columnas que las sostenian, proporcionando al mismo tiempo manera fácil de hacerla andar por el pié hasta adaptarse á los maderos verticales *a*.

Construyéronse para cada columna dos gruesos marcos de madera *m* y *n* perfectamente labrados (en la figura 1.^a sólo se han puesto á una columna); los primeros se acoplaron toscamente á los capiteles, aunque cuidando escrupulosamente que quedaran horizontales: se les sostuvo en su sitio por los segundos, que á su vez lo fuéron, por un lado por tornapuntas *o* que encajaban en la solera *p*, y por el otro, por las piezas *q* cosidas á los lados de los maderos *a*: los huecos entre los capiteles y marcos superiores se rellenaron con una lechada de yeso, y las superficies de contacto de los marcos superiores é inferiores se untaron, antes de juntarlos, de jabon bien seco.

A los pilares de los arcos se adosaron por dentro maderos *r*, que fuéron recibidos en el interior de los marcos *m*, manteniéndolos en su sitio por arriba los puntales *s*, dispuestos de manera que hubiera juego en los puntos de contacto.

Entre los maderos y los pilares se interpusieron gruesas telas en varios dobleces que evitaran lastimar los arabescos. En los marcos *n* se hicieron firmes piezas *t*, en las que se apoyaban otras *u* que recibian las hembras de tornillos *x*. Delante de los marcos *m* se pusieron otros tarugos *u'* con los tejuelos de hierro para recibir los extremos cónicos de las cabezas de los tornillos.

Para dejar sueltas las columnas, es decir, independientes de la galería, se levantó ésta lo preciso con palancas que se aplicaron á las soleras *p* y marcos *n*, calzando con trozos de madera *z*.

Con objeto de conocer si durante la maniobra tenia movimiento la parte superior de la galería, se pusieron hilos tirantes *s'* desde ella al muro de detrás: la rotura de estos hilos lo hubiera indicado al momento.

Todas estas operaciones concluidas, se fuéron templando uno á uno los tornillos dándoles vueltas hasta iniciar el movimiento en cada pilar. Cerciorado que todos ellos obedecian al movimiento, seis operarios, uno al lado de cada

tornillo, provistos de pequeñas palancas de hierro, dieron vueltas á aquellas é hicieron andar la arcada lo necesario hasta dejarla en el lugar que se le tenia señalado. Esta operacion duró siete horas sin otro contratiempo que la rotura de un tornillo, al que se le corrieron las roscas y hubo que detenerla hasta componerlo. Concluido el movimiento se echó la plomada en varios puntos por si hubiera lugar á rectificar, y ninguna desviacion se encontró.

Las columnas, que como es consiguiente se quedaron atrás, se fuéron colocando sucesivamente debajo de los capiteles, se descolgó sobre ella la galería, y la operacion quedó terminada sin que un solo hilo se rompiera, ni ocurriera otro accidente más que el indicado antes; accidente que ninguna consecuencia tuvo ni pudo tener, puesto que el movimiento de la arcada podia detenerse cuando se quisiera ó hiciera falta y por tiempo indeterminado.

Al concluir esta breve descripcion de la parte más interesante de la obra, séame permitido consignar que la verdadera, sino la única satisfaccion que tuve al ver terminada aquella felizmente, fué la de haberla proyectado hasta en sus más pequeños detalles con tal precision, que durante su curso no ocurrió accidente que no hubiera sido previsto, ni ocasion para variar lo pensado.

Alhambra de Granada, 8 de Abril de 1865.

RAMON SORIANO.

CRUZ DE SAN ONOFRE

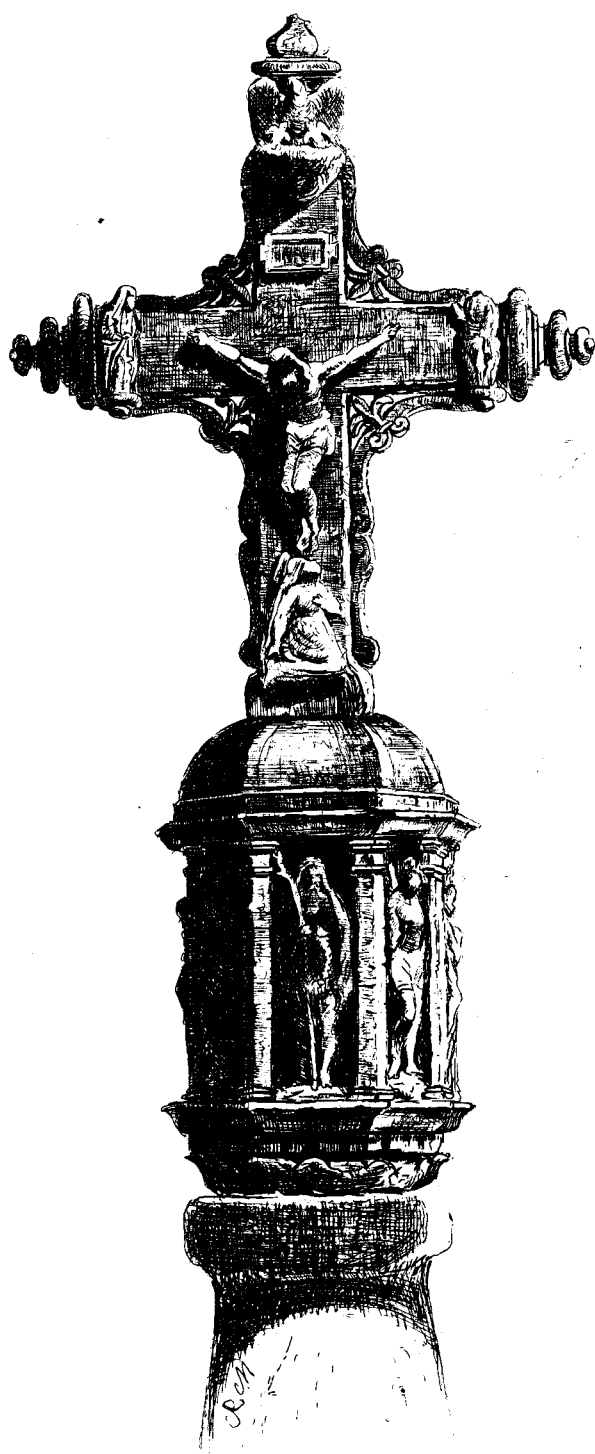
CERCA DE VALENCIA.

~~~~~

Consérvanse aún en muchos puntos de España gran número de pilares, rollos, ó fustes de columnas sustentando cruces, ya escuetas y con algun ligero adorno, ya con crucifijos y figuras que representan á la Madre del Salvador, los apóstoles, ú otros santos de particular devocion de la localidad que el rollo ocupa.

Estudiando el origen de estos pilares, se halla que en la edad media, el rollo ó pilar ó fuste de columna ó cilindro de piedra servia para objetos muy diversos, aunque una misma fuese su significacion. La primera que á nuestro juicio tuvo, fué la de señalamiento de término, límite ó demarcacion de posesiones, significacion oriunda quizá, pero más en pequeño, de la usada por los romanos para indicar los límites de provincia, aunque estos se sirvieran de toros ú otros animales esculpidos en piedra, y aun cuando en la edad media se usara de la piedra en forma cilíndrica, ó pilar, por ser esta la figura más adecuada para tenerse derecha sobre el suelo, con menos volúmen y con mejores condiciones para poderse ver desde léjos, y así como tambien por la facilidad de hallar fustes de columnas de edificios romanos derruidos que aprovechar.

Servia el rollo, como queda dicho, para indicar las distancias ó términos de las propiedades, como dice el cronicon de San Trudon, en el lib. 12. *Pilariisque per circuitum erectis, locum columnarum distantium signavit.*



CRUZ DE SAN ONOFRE  
VALENCIA



Se colocaban tambien sobre las tumbas, fustes de columnas que generalmente sustentarian sobre sí cruces ó crucifijos. Esto lo consigna San Agustin Cantuarensis, demostrando tambien que el *pilar* es precisamente lo mismo que fuste de columna. Hé aquí sus palabras: *Tumban ejus amplectitur columna quam vulgo PILARE dicimus.*

Análogo á este empleo era el que de los pilares ó rollos se hacia en los cementerios y lugares sagrados, colocándolos delante del ingreso ó en la línea de demarcacion del terreno sagrado. Da cuenta de este uso el Concilio Bituricense, celebrado el año de 1336, cuando dice en el libro 12. *Item, pilorium, seu postellum in cœmenteris et locis sacris affingunt et apponunt.* Con el nombre de rollo se ha designado tambien la columna de piedra que marcaba la jurisdiccion de las villas y era además la picota ú horca donde se colgaban las cabezas ó trozos de los cuerpos de los malhechores, y donde se exponian tambien, atados y á la verguenza los azotados criminales. Un cantar muy conocido en España ha hecho célebre uno de estos rollos ó pilares, y dice así :

Campana, la de Toledo,  
Iglesia, la de Leon,  
Chapiteles, los de Búrgos  
Y ROLLO, EL DE VILLALON.

Que la palabra pilar es equivalente á rollo, en este sentido usada, pruébalo Du Cange, al explicar el nombre sustantivo latino *PILLO* de este modo: *Unde contumditur quidquid in pila mititur.* Y así se llamaba *Pœna pillorii* á estos castigos.

La cruz llamada de San Onofre, en las cercanías de Valencia, de la cual damos un trasunto en la lámina que acompaña á estas líneas, es un precioso ejemplar de estas clases de pilares, que sustentan cruces adornadas. Este pilar sirvió, como hemos dicho, para indicacion de lugar sagrado, y es un fuste de columna de buenas proporciones sobre el cual ocupa el sitio del capitel un esbelto templete poligonal, sostenido por pilastras en los ángulos, formando en los huecos de unas á otras unos ni-

chos que cada uno alberga un Santo, entre los que se reconocen todavía S. Onofre y S. Sebastian. Este templete pertenece por completo al estilo del renacimiento y termina en una especie de cúpula, en cuya clave comienza la cruz. Es esta de robustas proporciones, pero á la par muy esbelta y preciosa en los detalles. El Redentor, figura de proporciones más pequeñas que la cruz, aparece enclavado en ella y su posición indica que acaba de espirar. El brazo derecho de la cruz, frente á la misma mano del Redentor, tiene en el extremo la imagen de la Santísima Virgen, sobre un plinto pequeño que sobresale por bajo del grueso del madero, así como la cabeza de la figura excede igualmente por la parte superior; y de este modo, la estatua y un boton (*cul-de-lampe*) que tras ella hay, cuyas líneas son perpendiculares, forman el término ó remate del brazo de la cruz. El izquierdo es igual, con la sola diferencia de contener la figura de S. Juan, bastante mutilada. En el grande espacio que media entre los piés del Salvador y el arranque de la cruz, se ve á la Madre del Hijo de Dios, de rodillas y desolada, contemplando al Crucificado. Corona el final superior de la cruz el simbólico y muy usado pelícano, sobre su nido, abriéndose el pecho para alimentar á sus polluelos, mientras sostiene con las alas y el cuello un remate que está mutilado. Los cuatro ángulos de la cruz están fileteados con unos adornos góticos que en cada ángulo forman una flor de lis.

Como se ve en el grabado, esta cruz y su templete pertenecen al renacimiento en sus primeros años, participando todavía bastante del estilo gótico, tanto en la composición y colocación de las figuras de la cruz, propiamente dicha, como en los adornos y carácter de algunas estatuas. Estos especiales caracteres permiten señalar la fecha del primer tercio del siglo xvi como época de la construcción de este pilar ó rollo, que ostenta el buen gusto en proporciones, detalles, figuras y composición que generalmente tienen los monumentos de esta época.

G. C. V.

# ARQUITECTURA MILITAR

DE LA

## EDAD MEDIA EN ESPAÑA.

---

### ÁVILA DE LOS CABALLEROS.

---

#### I.

SITUACION.—HISTORIA.—ANTIGUAS DEFENSAS.

En los confines de Castilla y en el punto mismo donde se interrumpe el estribo de la cordillera llamada sierra de Ávila, á orillas del rio Adaja, y sobre una colina de poca elevacion, pero que domina perfectamente la llanura vecina, tiene su asiento la ciudad de ÁVILA DE LOS CABALLEROS, antigua é ilustre como pocas de España, y á quien la mucha nobleza de sus pobladores al tiempo de su definitiva reconquista, dió por antonomasia tan célebre apellido.

Su origen y el nombre y raza de sus primitivos pobladores, perdidos ya en la oscura noche de los tiempos, se hallan envueltos y rodeados de las más groseras fábulas, no siendo más afortunada la etimología de su nombre, que unos creen derivarse de *Abyla*, que en lengua púnica dicen significar monte alto, mientras otros la suponen fundada por caldeos, que la llamaron *Ávila*, en memoria de otra de igual nombre que habian dejado á orillas del Jordan. Ambas especies nos parece que están bastante alejadas de la verdad, no habiendo necesidad de combatirlas

por no poder resistir, faltas de fundamento, los más débiles ataques de la crítica.

Dejando aparte, por inútiles á nuestro objeto, estas aventuradas conjeturas acerca de su no disputada autigüedad, vemos que en las tablas de Ptolomeo figura ya con el nombre de *Obila*, situada en la España lusitana y en la region de los vettones, de cuya época conserva hoy multitud de figuras de piedra que representan osos, toros y jabalíes ya informes, no sólo por los estragos del tiempo, sino por la incuria en conservarlos.

Al darnos noticia S. Gerónimo del hereje Prisciliano (siglo iv), obispo de esta antigua ciudad, la encontramos mudada en *Abila*: *Priscilianus Abilæ episcopus*. Ya en los cronicones de Idatio aparece con otra mudanza en su ortografía, llamándose *Abula*: y sus obispos al firmar los concilios se titulan de *Abela*. Fuera de estas noticias, no la vemos figurar en la historia hasta la época de la propagacion de la fe en España, suponiéndola erigida en silla episcopal por S. Segundo, uno de los siete apostólicos que piadosamente se cree trajeron la luz evangélica á la Península, si bien esta gloria es disputada con algun fundamento por otra ciudad que, conocida con el nombre de *Abyla* ó *Abula*, existia en la region de los bastelanos (1).

En tiempo de los romanos la dieron á la provincia lusitana en su línea divisoria con la tarraconense, la elevaron á colonia y estuvo adscrita al convento jurídico emeritense.

Grandes alteraciones sufrió durante la dominacion visigoda, y aquellas de sus defensas que habian escapado á la bárbara y cobarde orden de demolicion dada por Witiza en los últimos años de su reinado, fueron destruidas por los agarenos en su primera invasion á las órdenes de Tarik, y restablecidas despues por los mismos, continuó bajo su dominacion hasta el año 747 de la era cristiana, en que fué tomada por Alfonso I el

---

(1) Para más detalles sobre esto, véase *España sagrada*, t. 14.

Católico, despues de una tenaz y prolongada defensa. Pero como su posicion topográfica y situacion fronteriza hacia de ella un palenque situado entre los dos campos enemigos que encarnizadamente se disputaban su posesion, sufrió por necesidad todas las alternativas de la guerra, viéndose á cada paso perdida y reconquistada, ondeando alternativamente en sus almenas el pendon de Mahoma ó el estandarte de Castilla y Leon. Veinte años hacia que se conservaba éste plantado por Alfonso I, cuando Abderrahman se apoderó de ella (765); y en la siguiente centuria fué una de las ciudades con que se sublevó Lupo ó Lobia, wali de Toledo en 882. Pronto la recuperó el emir de Córdoba, y en menor plazo la ganó D. Alfonso III el Magno, dejando en ella guarnicion cristiana, y haciendo tributarios de su corona á los moradores musulmanes. Volvió á poder del emir Abderrahman III á fines del siglo ix, despues de haber vencido en la batalla de Valdejunquera, á los Reyes de Navarra y de Leon (921), siendo recobrada por D. Ramiro II de Leon, si bien cuando empezaba apenas á repoblarse volvió á poder de los musulmanes, aunque para poco tiempo, pues en 1007 invadió Abdelmelik de nuevo las tierras de Castilla, desmanteló Ávila, que los cristianos habian ido reparando, y arrasados sus muros, no se levantaron ya hasta que Alfonso VI la unió para siempre á la corona de Castilla y Leon, despues de la reconquista de Toledo. Encontrándola el Rey despoblada, encargó al conde D. Ramon de Provenza, el año 1083, que la poblase, como en efecto lo hizo, y en la iglesia parroquial de Santiago de esta ciudad se verificaron con gran aparato sus bodas con D.<sup>a</sup> Urraca.

Desde esta época principia Ávila á desempeñar un papel brillante en medio de los disturbios y alteraciones de Castilla. Sirvieron sus muros para impedir que Alfonso VIII, todavía niño, cayera en manos de su tio Fernando, Rey de Leon, sin que la indomable fiereza de éste pudiera vencer ni quebrantar la lealtad de los fieles caballeros de Ávila. En 5 de Junio de 1465 fué Ávila testigo de la afrentosa ceremonia de destronamiento de Enrique IV y proclamacion del príncipe D. Alfonso, y de esta

misma ciudad salió tres años después Isabel la Católica para ser proclamada en Guisando, con toda solemnidad, Princesa de Asturias y heredera de los reinos de Castilla y de León.

Ningun monumento arquitectónico civil ni militar conserva Ávila anterior á la época de su definitiva incorporacion á la corona de Castilla; los restos de los que entonces existieron se aprovecharon para reedificar sus nuevas é inexpugnables defensas, viéndose aún en sus murallas trozos de inscripciones romanas colocados sin concierto: pero la falta de monumentos anteriores á la reconquista, está sobradamente compensada con los edificios civiles y religiosos que aún existen de los siglos XII, XIII y últimos años del XI, y con presentar el sistema de fortificacion más completo y en el mejor estado de conservacion que puede verse entre los de su tiempo que han llegado hasta nosotros. Causa admiracion su vista, comprendiéndose sólo con ella las poderosas razones que hacian considerar á Ávila en el siglo XII como la ciudad de España que tenia las mejores y más fuertes murallas, siendo indudable que esta fortificacion cuenta con elementos de defensa que la harian inexpugnable en dicha época.

Grande y severa es la apariencia que prestan á la ciudad sus altas y elevadas murallas, cuyo aspecto rudo y formidable causa tal impresion en el ánimo, que al recorrer su recinto alumbrado por la luna, se cree percibir los pasos de los centinelas sobre el adarve, esperando de un momento á otro oírles correr el *alerta* en señal de vigilancia, conservándose la ilusion al penetrar en la ciudad, cuyas calles oscuras y mal alineadas, las piedras negruzcas de que están contruidos la mayor parte de sus magníficos edificios, y las torres y disposiciones defensivas de las casas de Sancho Dávila, del marqués de las Navas, y otras, traen á nuestra imaginacion la más perfecta imágen de lo que debia ser una ciudad española en la edad media.

## II.

RECINTO ACTUAL (SIGLO XII). — MUROS. — PUERTAS. — ALCÁZAR. —  
ÁBSIDE DE SAN SALVADOR (CATEDRAL).



La planta general del recinto forma un cuadrilátero irregular muy prolongado en la dirección E. O., y cuyo ángulo N. E. ha sido fuertemente achaflanado por una gran curva que presenta su concavidad á la campaña. De hermosa apariencia las murallas, tienen tan grande altura, que desde fuera nada se ve del interior de la ciudad, siguiendo la cresta del adarve las ondulaciones del terreno sobre que están edificadas, y variando notablemente por consecuencia su altura según los accidentes que presenta el suelo. La fábrica de la muralla es de piedra berroqueña sentada á espejo por uno y otro lado y rellena en medio con un gran macizo de piedra y ripio amasado con cal y arena, formando una especie de hormigón muy tosco, pero fuerte y resistente. Las grandes piedras que forman el paramento exterior están generalmente puestas en obra de tal manera, que su mayor dimensión se presenta en sentido vertical y enrasadas con ripio, formando hiladas horizontales, dando de esta manera al muro la apariencia de estar aparejado con piedras de grandes dimensiones, y contribuyendo así á aumentar la fortaleza de su aspecto. Sin embargo, la razón de emplear la piedra de esta manera, debió ser para acelerar la construcción del recinto todo lo posible, economizando al mismo tiempo materiales, si bien estas ventajas no las consiguieron sino á costa de la resistencia de los muros. Flanquean estos más de ochenta torres llenas, construidas de igual manera que las cortinas, y á distancias variables, aunque siempre bastante cortas. El perímetro de su planta está formado por dos líneas rectas perpendiculares respectivamente á las cortinas adyacentes, unidas por un arco de círculo de gran radio; esta disposición, que ya vimos también adoptada en la puerta de la Almofala en Toledo, apareció en España á fines del siglo *xi* como un nuevo adelanto en el arte de

fortificar, pues que las torres construidas sobre esta planta reúnen, á un flanco tan eficaz como las de planta rectangular, una resistencia casi tan grande como las de planta circular. Las torres tienen bastante dominación sobre el adarve, llegando hasta ser aquella de cinco y seis metros en las que conservan el primitivo coronamiento, muy destruido ya en la mayor parte del recinto. Defendía el adarve un parapeto almenado con más de dos mil y quinientas almenas, de las que se conservan hoy bastantes, varias en su forma, y construidas indudablemente en épocas muy distintas: también se descubren restos de algunos matacanes, formando parte de los edificios adosados á la muralla hacia el ángulo más oriental del recinto, único sitio que conserva las primitivas almenas del siglo XI, época en la cual se empezó á modificar el sistema de defensas superiores de los romanos. Así vemos que estas almenas, las más antiguas del recinto de Ávila, no son más que la almena romana, en la cual se ha reemplazado la albardilla de piedra labrada por un pequeño sillar, que aumentando su altura las da mayor esbeltez, sin disminuir en manera alguna la masa cubridora (Fig. 1). El coronamiento de los muros de la tela septentrional es de mampostería con mucha mezcla análoga al de las murallas de Toledo, apareciendo el uso mudejar de los dientes de perro, marcando en los cubos el tránsito de la antigua fábrica á la moderna mampostería, y ya se ven almenas con chapitel piramidal. De igual construcción y menor longitud es el muro de Poniente, que mira al río, y siguiendo el contorno de la muralla que por la cresta de un escarpado cambia con él su dirección al E., y sacando partido de los accidentes del terreno, que hacen muy difícil que el sitiador pueda llegar al pie de los muros, se han disminuido las alturas y dominaciones de las torres, y se ha variado su planta, convirtiéndolas en cubos de pequeña salida sobre el muro, economizándose de esta manera en la construcción del recinto tiempo y gran cantidad de materiales sin perjudicar en nada á la defensa. Tres edificios formaban casi en su totalidad el muro oriental; el alcázar, la catedral y el palacio viejo (hoy destruido); debiéndonos

ocupar de ellos más adelante, seguiremos explicando las disposiciones generales del recinto.

Las subidas desde la plaza al adarve se verificaban siempre por escaleras de piedra adosadas al muro interiormente y á la proximidad de las puertas; en algunas de ellas se ve un pequeño nicho con una piedra asperon empotrada en él, y aún se distinguen las señales de haber afilado en ella algun instrumento cortante. Toda la muralla podia recorrerse á la altura del adarve sin penetrar en las torres, á las cuales se sube desde el camino de ronda por una pequeña escalera de mampostería situada en su centro y que conduce al terraplen superior, única defensa de ellas.

Una circunstancia digna de notarse, en el sistema defensivo adoptado en Ávila al tiempo de su repoblacion, es la manera con que se hizo la distribucion de los solares en su interior para repartir los cuidados de la defensa entre las personas que más interés habian de tener en librarla de un golpe de mano y en conservar su posesion. Hemos dicho anteriormente que el palacio viejo, la catedral y el alcázar formaban el muro oriental; pues bien, las casas de todos los grandes estaban casi en su totalidad adosadas á la muralla, de manera que en el caso de una sorpresa bajando cada cual con su gente al jardin ó corral de su casa, se encontraba la muralla guarnecida en todo su contorno, y al defender cada uno las torres que le estaban asignadas, defendia al mismo tiempo que la ciudad su casa; fortificada esta además por sus fachadas, resultaba así una línea de defensa interior capaz de tener á raya á la plebe amotinada. De esta sábia disposicion apenas quedan ya restos, por efecto de las demoliciones y nuevas construcciones que se han efectuado despues de la reconquista de Ávila; pero tanto en esta como en Cuenca se hizo esto, segun Ponz, «con la idea de que los cristianos la defendiesen mejor de cualquier nuevo ataque y se vieran en la necesidad de pelear *pro aris et focis*; que no es mala prueba de la piedad de aquellos tiempos, ni de buena política en los Príncipes».

Si hubiéramos de creer al obispo D. Pelayo, sólo se tardaron nueve

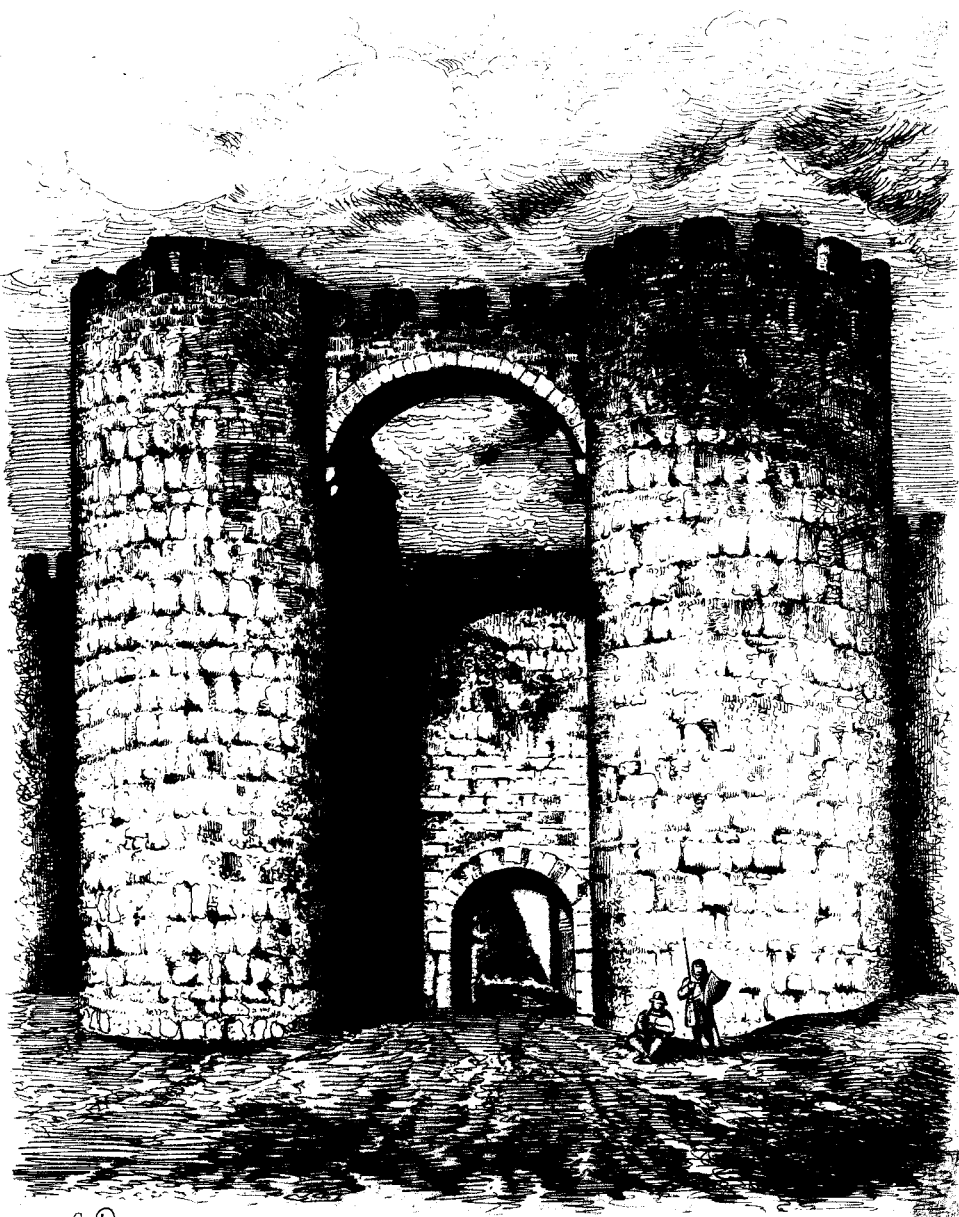
años en construir las murallas de esta ciudad, siendo arquitecto Casandro Romano, Florin de Pituenga, francés, y Álvaro García, navarro, además de otros maestros de geometría que vinieron de Vizcaya, de Leon y de otras comarcas; que en las tres telas de Oriente, Poniente y Septentrion fabricaban por la parte de fuera y por la de dentro más de mil y novecientos hombres, con otras especies que hacen dudar de la autenticidad del libro, entre otros al P. Risco, que dice que «aunque el obispo »D. Pelayo no está reputado por escritor de la mayor reputacion y buena crítica no es verosímil que fuese autor de una historia tan desconcertada y escrita, como dice Abarca, en estilo y con privilegio de »libro de caballería;» y más adelante, «por esta razon y por otras que »son patentes, tengo por increíble lo que se refiere en la citada historia, »y me persuado á que su autor es uno de los muchos que se dedicaron á »escribir novelas para diversion de los aficionados á la fábula» (1). Conformes nosotros con la opinion de Llaguno y Cean, creemos dudosa la existencia de aquellos arquitectos, así como el tiempo en que se concluyó la obra, por razones que daremos más adelante.

Tiene la ciudad nueve puertas: tres al Este, llamadas del Alcázar, Pecho de la harina y San Vicente; dos al Norte, Mariscal y Carmen; al Oeste la del Puente, y al Sud tres, que son las del Matadero, Santa Teresa y Rastro; todas practicables en el día, menos la del Matadero que permanece cerrada desde la guerra civil, y construidas en distintas épocas, segun harémos notar.

PUERTA DE SAN VICENTE. Cerca del ángulo Nordeste del recinto, pero en la tela oriental y enfilando el paseo de San Antonio y camino de la estacion, lanza al aire sus almenas la puerta de San Vicente, que por su antigüedad, fortaleza, majestuoso aspecto y el buen estado de conservacion en que se halla, es uno de los monumentos militares más notables de nuestro país, y digno de particular estudio tanto por sus condiciones

---

(1) *España sagrada*, t. xxxviii, pág. 135 y 136.



PUERTA DE SAN VICENTE.

AVILA.



defensivas, como por escasear en Europa puertas fortificadas de su época en tan buen estado. Dos torres contiguas del recinto unidas por un atrevido arco, de nivel con el terraplen de aquellas se proyectan al exterior, dejando entre sí un paso de 6 metros 85 cents., y en la cortina que las une se abre el vano de la puerta, formado por un arco de medio punto de 4 metros 50 cents. de luz, y atravesando el espesor de la muralla, 7 metros 37 cent., se penetra en la ciudad por otro arco igual al que da frente á la campaña. Las dimensiones en metros de las partes principales de esta puerta son las siguientes (1):

|                                                         |       |
|---------------------------------------------------------|-------|
| Altura de la cortina. . . . .                           | 11,96 |
| Ancho del terraplen de la misma. . . . .                | 3,93  |
| Altura del terraplen de las torres. . . . .             | 17,45 |
| Diámetro exterior de las torres. . . . .                | 7,60  |
| Diámetro interior de las torres. . . . .                | 6,20  |
| Altura de las almenas. . . . .                          | 1,23  |
| Longitud de las alas rectas de las torres. . . . .      | 8,60  |
| Longitud de la cortina comprendida entre ellas. . . . . | 6,85  |

Veamos ahora los obstáculos que presenta al sitiador que quisiera apoderarse de ella. En primer lugar el arco que pone en comunicacion las dos torres, á la altura de su terraplen, puede recibir soldados, que al abrigo de sus almenas, pueden contribuir de una manera muy eficaz á la defensa de la puerta, batiendo de frente la campaña y de revés á los que llegaran á introducirse en el estrecho paso formado por las alas rectas de los dos torreones. Una puerta de madera cierra el vano del paso, y detrás de ella se abre en la clave de la primera bóveda un vano *a*, del cual se aprovecharian los defensores para arrojar sobre los asaltantes que hubieran forzado la puerta agua ó aceite hirviendo, piedras, flechas, etc., dificultándoles sobremanera la operacion de destruir el peine *b*, situado más á retaguardia casi en el centro del paso. Otra puer-

---

(1) Véase la planta (fig. 2.<sup>a</sup>).

ta, abriéndose de dentro á fuera, cierra el vano abierto en el paramento interior de la muralla. Una escalera *c*, adosada á ésta por su parte interior, é interrumpida por una puerta á mitad de su altura, conduce desde la plaza al adarve de la cortina, y desde aquí se sube á los dos torreones por estrechas escaleras tambien de un solo tramo y á cielo abierto como la anterior, construidas en el centro de las golases. No se ven trazas de foso ni de puente levadizo, ni de ninguna otra defensa accesoria, no presentando tampoco el edificio lugar ninguno donde pudieran albergarse los hombres destinados á su custodia. Claramente se ve á poco que se reflexione que todas las defensas de esta puerta no son más que reminiscencias de las defensas romanas, sin que se vean en ella ni las aspilleras que aparecen en las fortificaciones del principio del siglo *xii*, ni las torres abovedadas que proporcionaban defensas bajas, ni en fin ninguno de los adelantos que hizo la arquitectura militar en dicho siglo; limitándose, como en tiempo de los romanos, á no sacar partido para la defensa más que del terraplen de las torres y de las cortinas, siendo unas y otras llenas, y no oponiendo, por consiguiente, á los ataques más obstáculo que el gran espesor de su fábrica. Estas consideraciones bastan por sí solas para fijar la fecha de este monumento, supuesto que siendo esta anterior al siglo *xii*, y no presentando ningun carácter ni signo para poder presumir que hubiere sido construido por los árabes, lo fué precisamente despues de la reconquista, ó sea en los últimos años del siglo *xi*, estando en un todo conformes la arqueología y la historia al determinar la fecha de la puerta.

**PUERTA DEL ALCÁZAR.** En el otro extremo del frente oriental del recinto, envuelta por todas partes con modernas construcciones, y en un regular estado de conservacion, se halla la puerta del Cuartel ó del Alcázar, semejante en un todo á la de San Vicente, que acabamos de describir, construida en la misma época con materiales análogos y dispuestos de la misma manera, y provista de las mismas defensas, variando sólo sus dimensiones, aunque poco, y la comunicacion de la plaza con el terraplen de la puer-

ta, á causa de depender esta del alcázar y estar dentro de éste la escalera que conduce á sus adarves, y ya desde estos se sube al terraplen de las torres por escaleras semejantes á las de la puerta de San Vicente. Menos afortunada que ésta, hubo en el siglo xvi que reedificar uno de sus torreones, lo que se hizo aprovechando los mismos materiales antiguos, con lo cual se logró conservarla su carácter primitivo; si bien todo su antiguo coronamiento ha desaparecido, habiendo sido reemplazado por unas almenas de mampostería muy grosera, ya bastante destruidas, y tan próximas unas á otras, que su número es próximamente doble del que á igualdad de desarrollo presenta la puerta de San Vicente.

Convertido hoy el alcázar en cuartel, la puerta que nos ocupa sirve de robusto pedestal á una elevada asta, en cuyo extremo flota los días de gala el pabellon nacional.

**PUERTA DEL PESO DE LA HARINA.** No cabe duda que las puertas del Alcázar y de San Vicente son las únicas que se abrían en el frente oriental del recinto, bastando ellas para establecer la comunicacion con la próxima sierra del escaso vecindario que podia albergarse dentro de los muros de la ciudad; pero creciendo éste, lo cual no debió tardar mucho en suceder, á juzgar por los edificios que desde el siglo xii se fundaron ya extramuros, se hizo sentir la necesidad de aumentar las comunicaciones, rompiendo la muralla en los puntos más convenientes para ello. Uno de los elegidos fué el trozo de cortina que mediaba entre la catedral y el Palacio viejo, y en él se abrió la puerta llamada del Peso de la Harina, que no ofrece nada de particular, ni tiene importancia alguna artística ni militar, estando además medio oculta por el edificio que con destino á carnicería pública se construyó en el siglo xvii, adosado al paramento exterior de la muralla por esta parte.

**PUERTAS DEL MARISCAL Y DEL CÁRMEN.** Dos puertas se abren en la tela N. del recinto de Ávila: la del Mariscal próxima á la capilla de Mosen Rubí de Bracamonte, que no es más que un arco apuntado abierto entre dos torreones del muro, mucho tiempo despues de la construc-



cion de éste, y la del Cármén edificada más á Poniente tal vez sobre los restos de otra contemporánea de los muros. Forman estos un entrante muy pronunciado hácia el segundo tercio de la tela Norte donde entre dos grandes torreones de planta cuadrada se abre un arco rebajado coronado de almenas, estando todo el edificio construido con sillares de regulares dimensiones aparejados por hiladas horizontales casi de igual altura. Ninguna defensa próxima tiene esta puerta sino la que puede sacarse de su coronamiento y de su posición respecto al muro, pues en ella se ha conservado el antiguo principio de fortificación romana, situándola de modo que el asaltante presente su flanco derecho siempre menos cubierto que el izquierdo á la cortina del recinto. Ni matacanes, ni peines, ni vanos horizontales para arrojar proyectiles en dirección vertical, ninguno en fin de los medios defensivos que poseen las puertas de San Vicente y del Alcázar, tiene la del Cármén; los materiales de que está construida, son distintos de los del muro en que está colocada, y están labrados y puestos en obra con mayor cuidado; la planta de sus torres es diferente de la de los cubos del recinto, formando todo su conjunto un todo que comparado con las defensas adyacentes, demuestra á simple vista la distancia tan considerable que separa las épocas de construcción del recinto y de la puerta. Pero afortunadamente no son estos los únicos datos que tenemos para fijar la edad aproximada de este edificio. Su coronamiento nos suministra nueva luz para nuestras investigaciones; en efecto, las almenas que en las puertas de San Vicente y tela oriental del recinto son casi cúbicas, y que en el muro Norte se convierten en prismáticas de mayor altura que base, varían de forma en la puerta del Cármén, aumentando su longitud y disminuyendo su altura, habiendo también desaparecido de ellas el resalto que unía la parte prismática con la piramidal, abandonado por la generalidad de los constructores desde el siglo XIII, á causa de la facilidad que presentaba para asegurar los garfios de las escalas de asalto; no es esto solo sino que la almena situada sobre la clave del arco y la central del frente de cada una de las torres presentan

una aspillera formada por el mismo aparejo de la fábrica y ya sabemos que hasta fines del siglo XII, no aparece este elemento defensivo en la arquitectura militar de la edad media. Estas consideraciones inclinan nuestro ánimo á la idea de que la puerta del Cármén, construida indudablemente con posterioridad á la de San Vicente, no pudo serlo antes del siglo XIII de nuestra era.

**PUERTAS DEL PUENTE, DEL MATADERO, DE SANTA TERESA Y DEL RASTRO.** En la tela occidental del recinto se abre solamente la puerta del Puente, de la misma época que la anterior, y de quien sólo se diferencia por tener mayor espesor, estando formada por dos arcos de medio punto entre los cuales queda un vano rectangular horizontal, destinado á la defensa inmediata y tener abiertas las aspilleras dos hiladas debajo del arranque de las almenas. Los materiales de que está construida y la manera de estar colocados en la obra son idénticos á los de la puerta del Cármén, á la que se asemeja notablemente. Más moderna aún que estas es la del Matadero, tapiada desde la última guerra civil y que no presenta más que un arco de medio punto, de poca luz, abierto en la tela meridional del recinto; en esta misma y separadas por muy cortas distancias están las puertas de Santa Teresa y del Rastro, ya muy destruidas, presentando ambas la particularidad de estar inclinados los paramentos exteriores de los torreones de planta rectangular que las flanquean, y viéndose en la de la Santa restos del matacan que defendía verticalmente su acceso. Pero todo en tan mal estado y tan desfigurado por construcciones posteriores y por los estragos del tiempo, que si bien no cabe duda de que su construcción es muy posterior á la de los muros, seria muy aventurado el pretender fijar con acierto la época en que aquella tuvo lugar.

**ALCÁZAR.** Forma también parte del recinto aumentando sus defensas el Alcázar. Situado en el ángulo formado por las telas oriental y del Mediodía, empieza en esta su perímetro por un enorme cubo de planta circular cuyo coronamiento así como el de la cortina han sido destruidos para edificar el cuartel; un muro de poca altura parte del ángulo for-

mando por su union con la Alhóndiga una barbacana ó falsa braga donde se abre una poterna obra del siglo xvi. En esta parte se ven aspilleras (fig. 4.ª) casi obstruidas, abiertas algunas en un solo sillar y formadas otras por la reunion de dos ó más piedras.

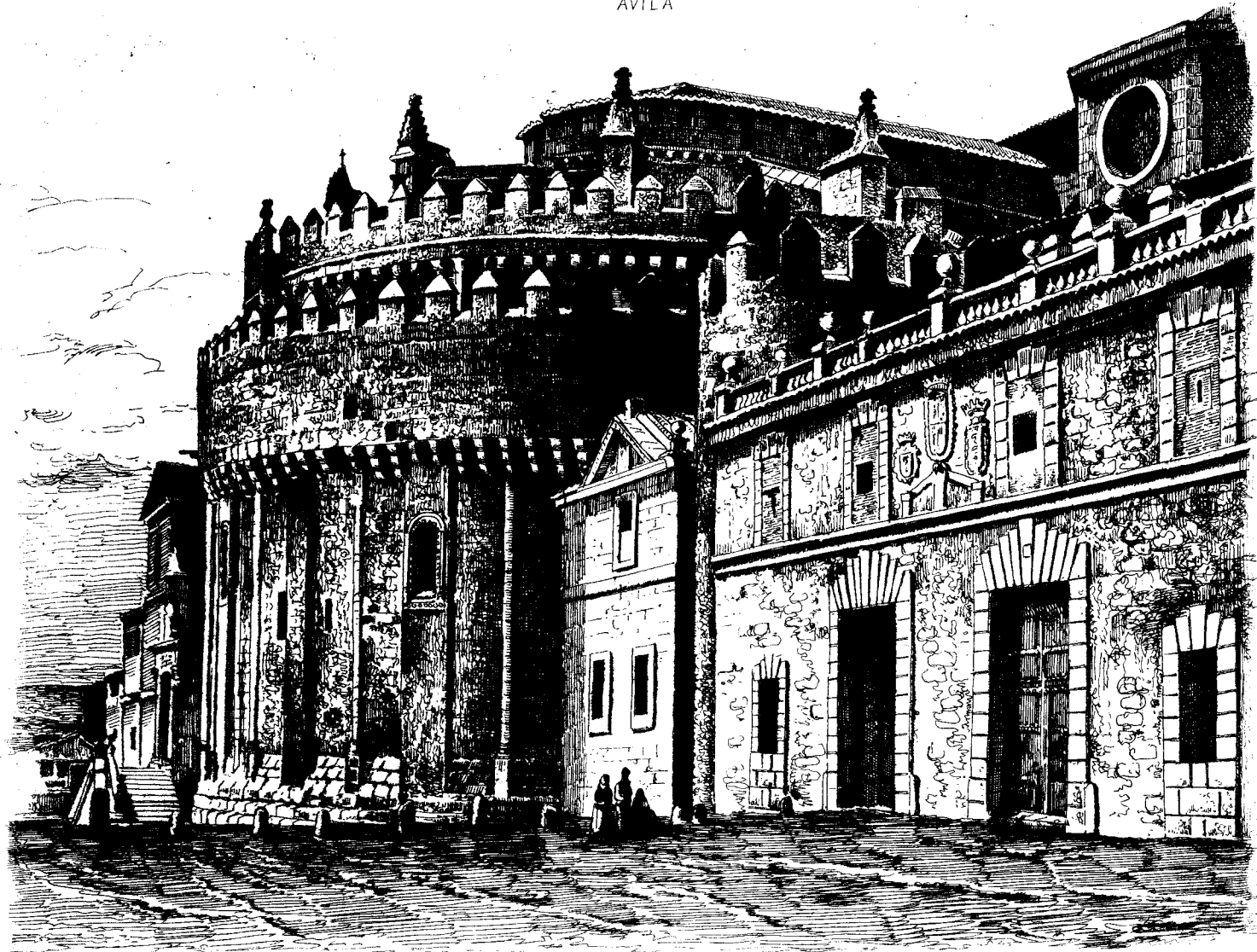
Sus defensas al Este consisten en tres cubos, uno que forma parte de la puerta del cuartel ó del Alcázar anteriormente descrita, otro situado cerca del antiguo saliente, y el central mucho más moderno que tiene un matacan corrido cubierto con bóveda, lo mismo que el cubo que se prolonga sobre dicho matacan. Sobre estas bóvedas descansan las tejas de que están formadas las cubiertas. Delante de este frente se construyó en el siglo xvi un edificio destinado para Alhóndiga y que se conserva en bastante buen estado.

Penetrando en la ciudad por la puerta del cuartel, se ve enfrente un bello arco apuntado, que es la puerta del Alcázar y da acceso á una gran pieza abovedada con destino hoy á cuerpo de guardia, única habitacion que se conserva en la planta baja sin haber sufrido trasformaciones que la desfiguren. El resto del edificio ha sufrido muchas vicisitudes desde su construccion, y sobre sus restos se levantó en el siglo último un cuartel para la guarnicion de Ávila.

En el siglo xvi en que le visitó varias veces el Emperador Carlos V, tenia el Alcázar una buena dotacion de artillería y su alcaide tenia las llaves de la comunicacion del Alcázar con el ábside de la catedral por la muralla.

Basta fijar un poco la atencion en lo expuesto para convencerse que si se exceptúa el cubo del ángulo saliente y alguna parte de las cortinas, todas las demás obras son posteriores en muchos siglos á las murallas y puertas del frente oriental. La forma de la puerta de entrada, en efecto, nos muestra claramente que no fué construida antes de la segunda mitad del siglo xiv. El coronamiento de la torre central del muro Este con su matacan cubierto y abovedado, reemplazando á los antiguos coronamientos de madera, tampoco ha podido ser construido antes de la época

AVILA



ABSIDE DE LA CATEDRAL



fijada para las puertas, y finalmente las aspilleras de la barbacana y muro meridional son de las que en el siglo xv aparecieron como consecuencia de los perfeccionamientos de las armas de fuego, compuestos de un agujero circular y una mira superior formada por dos ranuras en cruz ó bien por una sola en sentido vertical.

ABSIDE DE LA CATEDRAL. Entre las puertas del Alcázar y de San Vicente interrumpe la muralla un enorme cubo de piedra, más grande y atrevido que los demás del recinto, coronado con dos órdenes de almenas construidas sobre un antepecho voladizo sobre canes de piedra, formando matacanes, y con saeteras inferiores bastante destrozadas, y que por su gran salida sobre el muro, su espesor y el prodigioso número de sus defensas superiores es indudablemente la parte mejor fortalecida del recinto. Ligada además á las defensas interiores de la catedral, forma una obra independiente capaz por sí sola de una obstinada defensa, como procuraremos demostrar en el siguiente artículo.

E. DE MARIÁTEGUI.

*(La lámina de detalles y la conclusión, se darán en el número próximo.)*

# EL CARDENAL TAVERA,

## SU HOSPITAL Y SU SEPULCRO EN TOLEDO.

---

La monumental ciudad de Toledo es mina inagotable para el artista, el historiador, el poeta y el curioso. De cuantas épocas cuenta la historia patria, puede asegurarse con certeza que guarda preciosas muestras y venerandos recuerdos, dignos de admiración y de estudio. Únense en estos monumentos del arte y de la historia política de nuestro suelo, con estrecho lazo, la historia, la tradición, la poesía y el arte; y cualquiera venerable ruina ó suntuoso edificio trae á la memoria un nombre que revela toda una época. Uno de aquellos, y por cierto no de los menos ricos, es el que el vulgo señala con el nombre de Hospital de Afuera, fundación del Cardenal arzobispo de Toledo, Inquisidor general y Gobernador de Castilla y de Leon por el César Carlos V, D. Juan Pardo Tavera.

En el crucero de la grandiosa capilla de su hospital, bajo las bóvedas que sustentan un precioso sepulcro de mármoles de Carrara, que la vida de Berruguete no alcanzó á terminar, yace en paz este poderoso magnate de la época más gloriosa en triunfos militares de la historia de España. Débele la patria dias de paz y de tranquilidad; la miseria humana

dádivas y consuelo, el doliente asilo y asistencia, las artes la conservacion de antiguos monumentos y la creacion de nuevas joyas artísticas. Justo será, pues, decir quién fué este esclarecido varon.

La universidad de Salamanca elegia rector, por los años de 1504, al presbítero bachiller D. Juan Pardo Tavera, hijo de la ciudad de Toro, donde nació en 1473, y presenciaba aquel cláustro la rara ceremonia de ver á su jefe celebrar los actos y recibir la investidura del grado de licenciado en derecho. Sobrino el rector del obispo de Zamora fray Diego de Deza,—que luego fué Inquisidor general y arzobispo de Sevilla, y á quien no menos que á fray Perez de Marchena debió Cristóbal Colon el amparo que halló en la córte de la reina de Castilla D.<sup>a</sup> Isabel la Católica,—fácilmente consiguió que su nombre resonara en el oído de los reyes bajo buenos auspicios. No es extraño, por lo tanto, que habiendo llegado á Salamanca en el tiempo de su rectorado, el católico rey don Fernando V, deseara conocer á Tavera y que, apreciando por sí mismo las raras prendas del rector, le distinguiera y aun premiase, nombrándole oidor del consejo de la Santa general Inquisicion. Su tio, el arzobispo Deza, hízole entonces chantre de la catedral de Sevilla, y envióle al poco tiempo á Córdoba, como oidor de la Santa, á que entendiese y apaciguase el alboroto que produjo la conducta del inquisidor Lucero en aquella ciudad, en el año de 1507. Dióse tal maña Tavera con su conducta justa, enérgica y prudente en aquel encargo, que Deza le dió el Priorato de Aroche y le mandó á la Córte á tratar con el rey D. Fernando, negocios graves de la mitra de Sevilla, en vista de las especiales disposiciones que para mediador presentaba su sobrino. No bien hubo terminado con buen éxito tal mision, le encomendó el rey otra mas árdua, cual fué que girase una visita á la Cancillería de Valladolid, la que tuvo por resultado que en 1513 fuese nombrado el licenciado Tavera, obispo de Ciudad-Rodrigo.

*De clerigo rico me ha hecho S. A. obispo pobre*, escribia Tavera á su tio al darle noticia de su eleccion, y lo decia de verdad, porque en aquella pobre sede tuvo que gastar grandes sumas.

Apenas hubo tomado posesion el príncipe D. Cárlos, hijo de D.<sup>a</sup> Juana y de D. Felipe, de su nuevo reino de España, comenzó á utilizar en su servicio al obispo Tavera, con comisiones análogas á las que ya habia desempeñado y para las cuales era muy adecuado su carácter diplomático. Así pues en 1521 se le encomendó la mision de pasar al vecino reino de Portugal, como enviado del Emperador, para tratar varios asuntos de importancia. Debía dar el pésame en nombre de Cárlos V, al rey don Juan III y á la reina D.<sup>a</sup> Leonor, por la muerte del rey su padre, y felicitar al D. Juan por su feliz advenimiento al trono. Además, era el principal objeto de su embajada, concertar los dobles casamientos de doña Isabel con el Emperador y de D.<sup>a</sup> Catalina su hermana con D. Juan III. Quizá influyera notablemente para que tal mision se le encargara, el mucho afecto que á Tavera profesaba el célebre obispo de Tortosa, Gobernador del reino con Cisneros, pues al ser aquel creado cardenal y tener que marchar á Roma, quiso llevársele consigo. Prefirió quedarse este en estos reinos, y dejóle en ellos el nuevo cardenal tan bien recomendado al César, y supo Tavera darse tan buena maña para hacerse apreciar, que en el mismo año de 1523 fué trasladado al obispado de Osma, y al siguiente tomó posesion del arzobispado de Santiago, y de la alta dignidad de presidente del Consejo de Castilla.

La experiencia larga que habia adquirido hallándose al frente de tribunales y corporaciones de mucha importancia, unido á su especial carácter, que era tan á propósito para imponer su autoridad, como para ganar voluntades y evitar discordias, hicieron de Tavera el presidente obligado de las Córtes de Castilla; y así fué que bajo su presidencia se celebraron las de Toledo de 1525, de Valladolid de 1527, de Madrid de 1528, de Segovia de 1532, de Madrid de 1534, de Valladolid de 1537, y finalmente las de Toledo del año de 1538.

Acompañó Tavera al Emperador á Sevilla cuando fué á celebrar su casamiento, por aquél concertado en Portugal, con la princesa D.<sup>a</sup> Isabel, y siguióle á Granada sin apartarse de su lado hasta que en 1529 marchó Cár-

los á coronarse en Italia, quedando, durante esta ausencia, de regente la Emperatriz, y de su consejero el arzobispo de Santiago.

En 1531 Cárlos V le mandó el capelo de cardenal, con el título de San Juan Ante portam latinam, cuya investidura recibió de manos de la Emperatriz en la iglesia de Medina del Campo. Celebróse la ceremonia con gran pompa y suntuosidad, desplegando el nuevo cardenal sumo lujo y mucho aparato, pues dió dos mil escudos de oro al portador del capelo, y festejó á toda la córte con fiestas y una gran comida que duró desde la una á las cuatro de la tarde, y tan espléndida y animada fué, que al decir de la crónica, *varios convidados dieron allí algunas zancadillas*.

Escribíale el Emperador con suma frecuencia, llamándole en sus cartas, *muy amado amigo*; consultábale sobre los mas árduos negocios del reino y puso en él tal confianza que le dió á guardar su testamento y codicilo. Cuando Cárlos V volvió á España, mandó al cardenal que acompañase á la Emperatriz á Barcelona y ambos le esperaran allí, donde le recibieron, y desde donde le acompañaron á Toledo. Al poco tiempo, en 1534, murió el arzobispo de Toledo Fonseca, y tan elevado puesto fué codiciado y pretendido por el arzobispo de Sevilla. Ciertamente parece que Tavera debería tambien, y con justicia, aspirar á tan alta dignidad; pero supo tener prudencia y moderar sus deseos y esperar la oportuna ocasion para alcanzarlo. El famoso secretario del Emperador, D. Francisco Cobos, que por la intimidad é influencia con su señor, era influente en su voluntad y quien puede decirse que dispondría del arzobispado, queria, como buen cortesano, sacar partido y medro en su hacienda de este codiciado nombramiento. Dícese, pues, que ofreció al sevillano la silla primada á condicion de que luego de nombrado le diese á él mismo el adelantamiento de Cazorla, grandes estados con pingües rentas que poseia el arzobispado toledano cerca de Jaen, desde que las conquistó el arzobispo D. Rodrigo en tiempo del rey Santo, y para los cuales cada nuevo arzobispo nombraba adelantado á quien le placia. No quiso acceder el de Sevilla á la pretension de Cobos, y este buen secretario del

Emperador acudió entonces á Tavera con su proposicion; y cuentan las crónicas que la respuesta que del cardenal obtuvo fué la siguiente: *Non tantum pedes meos, sed manus et caput*. Hé aquí lo que sucedió despues de esta respuesta.

*«Quiso el Emperador oir los oficios de la semana Santa de este año de 1554 en el convento de Santa Maria de la Sista, de la órden de San Gerónimo, á media legua de Toledo. Recogióse para esto el miércoles Santo, primero dia de Abril, para asistir á las tinieblas y salió de Toledo llevando á su lado al cardenal. Subiendo por la cuesta al castillo de San Servando, que está pasado el puente de Alcántara, le mandó volver. El Cardenal le suplicó, le diese licencia para ir adelante. Llegado enfrente del castillo le dijo otra vez. Volveos. El cardenal con el sombrero en la mano tornó á hacer instancia para que le dejase pasar de allí. Entonces dijo el Emperador: Volveos arzobispo de Toledo, y id á besar la mano á la Emperatriz.»*

Aquel mismo dia despachó el Emperador un correo á Roma con la propuesta—que jamás pecó el secretario Cobos de moroso en las cosas del servicio de su amo—tan bien recomendada, que el mismo correo estuvo de vuelta en Toledo el dia 13 de Mayo. Dispuso tambien el César que aquellas Pascuas hubiese fiestas y torneo en la vega en regocijo de la provision del cardenal para la silla primada, y todo fué contento y alegría para la córte, menos para el arzobispo de Sevilla, que muy pronto marchó á su diócesis. Tomó posesion de la sede toledana en nombre de Tavera el obispo de Badajoz D. Gerónimo Suarez el mismo dia 13, y al siguiente, entró el nuevo arzobispo en Toledo y se aposentó en el claustro de la catedral. En cumplimiento de su palabra nombró en seguida adelantado de Cazorla y capitan general de su iglesia, á D. Francisco de los Cobos, comendador mayor de Leon, secretario supremo del Emperador y de su consejo, y en su nombre á su hijo D. Diego, que aún no contaba doce años! Este pingüe adelantamiento, parecia vinculado en los favoritos de los reyes, pues vemos que el cardenal Siliceo lo dió al príncipe de Évoli y el arzobispo Sandoval y Rojas al Duque de Ler-

ma; bien es verdad que su jurisdiccion comprendia cinco villas con doce mil vasallos y más de veinte mil ducados de renta.

Establecido en la silla metropolitana, cuidó Tavera de su dignidad y fué justo, tolerante y enérgico, comenzando por confirmar á todos los muchos dependientes de ella en sus puestos, sin remover á ninguno, ni dar nuevos cargos, limitándose á proveer las vacantes en gentes que por cierto fuéron todas de provecho; y celebró concilio diocesano en 1536. Asistió á la Emperatriz en su muerte y quiso acompañar el cadáver á Granada; pero no lo consintió el Emperador. Dejó en aquel año de 1539, la presidencia del Consejo de Castilla y tomó la del general de la Inquisicion, siendo nombrado tambien Gobernador de Castilla, cuando el César marchó á Gante, y con orden expresa de que viviese en el mismo palacio con el príncipe D. Felipe. Desempeñó esta suprema dignidad hasta el año de 1541, y á su prudencia y energía en el mando unió tambien suma prevision y fuerza, pues tenia siempre dispuesta y pronta á maniobrar una guardia de más de cien hombres perfectamente armados y equipados, y aun pudo enviar mucha más aún al mando de su sobrino al socorro de Perpiñan. El año de 43 casó en Salamanca al príncipe D. Felipe, con la infanta de Portugal D.<sup>a</sup> María, y marchó luego á Valladolid, donde, habiendo llegado al poco tiempo el príncipe con su corte y esposa, hubo Tavera de recibir el primer desaire, y único que se cuenta, que le diera el hijo del César. Sucedió que al llegar el príncipe á la ciudad, salió el cardenal arzobispo á recibirle, con toda la pompa y séquito que le correspondia, llevando por lo tanto delante su guion y su cruz. Púsose al lado del príncipe, y al poco rato llegóse á él el duque de Alba, y como mayordomo mayor de D. Felipe, le dijo: «*Bien parecerá que siendo de ello servido vuestra señoría que no vaya cruz en este acto.*» Y Tavera respondió: «*la cruz va bien y lo parece, y es preheminencia mia traerla por toda España, mayormente que soy metropolitano de Valladolid, por serme sufragánea su abadia y el obispo de Palencia, y vuestra señoría será contento de que no se haga novedad.*» Replicó el duque: «*Todavía*

*será bueno no llevarla porque no parezca esto enterramiento.*» El cardenal le respondió con mucho brio : «*La cruz, en todo caso, ha de ir donde va, y creo que Su Alteza no será servido de otra cosa.*» El de Alba, que en mal carácter y terquedad aventajaba á Tavera, no replicó, pero comenzó á murmurar entre los suyos, y como no faltaban en la comitiva del príncipe amigos y parciales del arzobispo, empezaron unos y otros á impacientarse demasiado, hasta el punto que Tavera evitó el grave conflicto que amagaba tomando licencia del príncipe y retirándose á su casa. En el momento despachó un correo al César contándole lo acontecido. Al siguiente día suplicó al príncipe permiso para visitarle, y D. Felipe se excusó y le mandó recado de que no escribiese al emperador lo que habia pasado, á lo que Tavera respondió : «*Decid al príncipe que ya es tarde.*» Carlos V amonestó al príncipe y dió excusas al cardenal. Despues de este acontecimiento, á fines de 1543 retiróse á Toledo, renunciando la presidencia del Supremo de la Inquisicion, y no hubiera salido de allí si en Mayo del año 1545 no hubiese tenido que ir á Valladolid á bautizar al príncipe D. Carlos, y celebrar las exequias de la princesa D.<sup>a</sup> María que murió del parto. Su edad avanzada, no pudo sufrir la incomodidad, el calor, y la pesadez de las ceremonias de las honras, pues le atacaron unas calenturas tan fuertes, que el sábado 1.<sup>o</sup> de Agosto de aquel mismo año de 1545, murió en Valladolid á los setentá y tres años, dos meses y diez y seis días. Su cuerpo fué depositado en aquella catedral y no se trasladó á Toledo hasta el año 1552.

Dejó doce mil ducados para los pobres, siete mil para la redencion de cautivos mozos del arzobispado y perdonó doce mil ducados de los veinte y cuatro mil que habia prestado al Emperador. Este, cuando supo su muerte, dijo : «*Háseme muerto un viejo que me tenia en paz mis reinos;*» y pudo añadir, y que me daba dinero. Dejó por heredero al Hospital, de que luego hemos de tratar.

Para dar á conocer su figura, costumbres y carácter detalladamente, cópiase á continuacion el retrato que de él se hace en su crónica.

«Fué el Cardenal alto de cuerpo, delgado y derecho, de presencia muy autorizada y amable. Tenia el mirar reposado, grave, alegre y honesto. El rostro proporcionado con el cuerpo, más largo que ancho: la frente llana y ancha: los ojos grandes, rasgados, verdes y alegres: la nariz corbada como pico de águila .... las manos largas, blancas, bien hechas. La habla sosegada y graciosa. Las razones muy vivas, agudas, concertadas, elegantes y breves..... juntamente con ser de muy grande entendimiento, le tuvo muy claro. La memoria en todas sus partes aventajada. La imaginativa, en tanto punto, que admiró al mundo su gobierno y prudencia. Su trato, llano, apacible y afable, y tan igual en todo tiempo, que pudo ser llamado con razon *Homo omnium horarum*. La conversacion muy entretenida con acentos espirituales y de materias de mucha importancia y sustancia: nadie se atrevió á tratar en su presencia de menos que esto. Fué muy enemigo de la ociosidad..... Si se retiraba algun rato, era para tratar de negocios secretos, tocantes á la república, y á los ministerios en que estaba ocupado. Díjosele que curase de su salud, que no trabajase tanto y recrease su ánimo con algun pasatiempo santo, y respondia lo que Turbo: *los Ministros de César han de morir en píe*..... Fué de costumbres suavisimas y muy loables. En todo el discurso de su vida se le conoció vicio de que pudiese ser reprendido..... No se le sintió enemistad contra persona alguna. A los que le ofendian, amaba y deseaba meter en sus entrañas, y los acariciaba y agasajaba con grandes significaciones y muestras de verdadera voluntad. A nadie dijo palabra que le pesase de oirla. A todos recibia y trataba amorosa y regaladamente. Oíalos y despachábalos con mucha gracia y gusto. Estimó en gran precio todas las gentes de letras divinas y humanas, y fué en muchas muy singular y eminente, y más en los derechos, que fué su profesion propietaria. Hizo grandes honras y favores á los letrados..... Fué en su persona muy limpio y ataviado, sin curiosidad ni cuidado. De las ceremonias eclesiásticas, grande observante y reverenciador. Sabíalos y hacíalos consumadamente..... En el comer y el dormir fué muy templado. Bebia agua. Levantábase en verano y en invierno cuando amanecia. En vistiéndose y lavándose, tenia un poco de oracion de rodillas en su oratorio. Luego rezaba las horas canónicas hasta nona, y algunas veces hasta completas..... En oyendo ó diciendo misa, que esto hacia muy de ordinario, le servian unas pasas que habian quedado en vino desde la noche antes, y las tomaba paseándose, y luego daba audiencia pública y secreta..... En comiendo se entretenia como media hora con los que habian comido con él, y los oía si le querian hablar de negocios. Hecho esto se encerraba otra media hora..... Cenaba en todos tiempos á las ocho..... y á las diez ú once ó mas tarde, entraba á dormir. Tuvo gran casa de criados, que no se sabe que antes ni despues Arzobispo de Toledo la tuviese mayor..... Por los libros de su despensa, consta que las raciones ordinarias de su casa y de fuera pasaban de cuatrocientas..... Tenia cuarenta pajes y en su casa los mismos cargos que en palacio..... Caminaba con grande orden y concierto y cada una de las dos casas que llevaba, iba tan llena que representaba la corte de un príncipe muy poderoso, mayormente si hacia jornada en servicio del Rey ó por su mandado. Así es que el Emperador Carlos V solia decir: *En saliendo de mi corte Don Juan Tavera la deja sola y desautorizada.*»

Si para la gobernacion del Estado y su diócesis fué útil y provechosa la administracion del cardenal Tavera, no lo fué menos para las bellas artes, tanto por las obras que conservó, cuanto por las que mandó fabricar. Á su buen juicio y prudencia debe hoy la catedral de Toledo la preciosa galería que cierra por el lado de la epístola la capilla mayor. Este magnífico trozo de aquella iglesia fué construido en tiempo del arzobispo D. Pedro de Luna, sobrino carnal del Papa Benedicto XIII y tio de D. Álvaro de Luna, por los años de 1404 á 1414, y es, á no dudarlo, una preciosa joya, y la más rica muestra del esplendor que alcanzaba el arte gótico en aquella época. La galería ó cerramiento que con esta hacia pareja, colocada al lado del evangelio, fué demolida sin compasion por órden de la Reina Católica, para colocar en su lugar el pesadísimo sepulcro del cardenal de España D. Pedro Gonzalez de Mendoza. La adulacion que siempre rodea á los magnates, propuso á Tavera que eligiera para su enterramiento el sitio frente al de aquel cardenal, demoliendo para ello todo el actual cerramiento. El cabildo y hasta el mismo Emperador, en carta oficial(1), autorizaron á Tavera para ejecutarlo; pero éste no aceptó la idea, y obró cuerda y sábiamente respetando esta preciosa obra de arte.

---

(1) «Me ha escrito el comendador Mayor de Leon, decia el Emperador á Tavera desde Ratisbona el 7 de Mayo de 1541, de mi Consejo de Estado, que de hacerse allí el dicho vuestro enterramiento no viene perjuicio á los dichos reyes ni á su capilla, ni hay otro inconveniente: yo he por bien que lo fagáis allí, y así podreis desde luego ordenar que se entienda en la obra; que yo huelgo mucho de ello por la voluntad que tengo de honrar y favorecer vuestra persona, por los méritos y calidades de ella, como es razon.»

G. C. V.

*(La conclusion en el número próximo.)*

## OTRO VELAZQUEZ APÓCRIFO.



Indudablemente no hay en España un aficionado á las Artes que no esté ya acostumbrado á la ligereza con que los extranjeros hablan en general de las cosas de nuestra patria, y en especial de todo lo que concierne á las bellas artes. En el siglo xix, en la época en que más se escribe, en que los ferro-carriles han hecho desaparecer las distancias, hasta el punto de haberse triplicado el número de españoles que anualmente salen de España á recorrer y estudiar todo lo notable que ofrecen las capitales de Europa; ellos, y entre ellos nuestros más próximos vecinos, se obstinan en considerar el viaje á Madrid poco menos que imposible, y si acaso alguno más osado se atreve á afrontar los peligros que ofrece un viaje de treinta y seis horas en un cómodo wagon de primera clase, y por medio de un país que no deja de ser pintoresco, permanecen entre nosotros una docena de dias; escasamente el tiempo necesario para hacerse cargo del número de riquezas que encierra uno solo de nuestros Museos. Y se vuelven apresuradamente á su país con una cartera llena de notas, no siempre exactas, y una apreciacion de nuestras escuelas de pintura que les hace ver Velazquez y Murillo en cualquier lienzo que, separándose de la manera de los pintores de las escue-

las del Norte é italianas que constantemente estudian y ven, traen á su imaginacion reminiscencias del valiente pincel del primero ó del místico y dulcísimo estilo del segundo.

No es nuestro ánimo ocuparnos hoy en refutar todos los errores que nuestros vecinos cometen al hablar del Arte y de los pintores españoles ; todos los aficionados conocen no sólo un escrito en que se negaba la existencia de nuestras escuelas de pintura, debido á la pluma de un distinguido escritor del vecino imperio (que sea dicho de paso debió mirarse mucho antes de darlo á luz, por que no de una plumada se priva á una nacion de una de sus principales glorias, reconocida universalmente por hombres de grandes conocimientos en el Arte, que todos no han podido engañarse), sino la atribucion á Velazquez de un sin número de lienzos que se dicen procedentes de España, que figuran en célebres galerías particulares y en las ventas que de ellos tienen lugar en el hotel Drouot. No hace mucho tiempo que el señor W. Bürger, cuya competencia en materia de Arte somos los primeros en reconocer, al describir la numerosa galería de los ricos banqueros Pereire, exclamaba: *Velazquez ha repetido con frecuencia sus obras más importantes, así es que del famoso cuadro de las Lanzas ó la Rendicion de la plaza de Breda, núm. 319, se ha visto recientemente en Paris un hermoso boceto que el Louvre debió comprar. ¡ Cuántos bocetos y duplicados de sus infantiles é infantas, de sus retratos de Felipe IV y otros personajes de la corte! Nosotros, y con nosotros, estamos seguros, todos los lectores del ARTE, nos sonreímos al leer este arranque de entusiasmo, porque conocíamos perfectamente la fábrica donde se confeccionan esos bocetos y duplicados de que nos habla Mr. Bürger, y hasta nos atreveríamos á decir cuál es la emprimacion de los lienzos sobre que han sido pintados. Pero una porcion de consideraciones nos impidieron entonces coger la pluma y demostrar que ni son tantos los Velazquez que andan por esos mundos de Dios, ni basta una visita de quince dias á nuestros Museos, para atribuir á Velazquez ó á nuestros pintores, cuadros que, sin conocimiento profundo de sus*

almas, y un poco de más aplomo en los juicios de ellas, harían ver toda su inferioridad.

Como Mr. Bürger, Mr. Paul Mantz nos dió á conocer en la *Gaceta de Bellas Artes* francesa del año pasado, en el número correspondiente á el mes de Febrero, las riquezas que encerraba la célebre galería del conde Pourtalés Gorgier, próxima á dispersarse por la muerte de su poseedor, y á continuacion traducimos literalmente su opinion sobre el cuadro de Velazquez que motiva estas cortas líneas.

«ESCUELA ESPAÑOLA.—Los tres grandes maestros á quien la pintura  
»en España debe su mayor gloria, Velazquez, Murillo y Ribera, están  
»representados noblemente en la galería Pourtalés. Velazquez, tan raro  
»en Francia, tiene allí una obra de una importancia capital : el cuadro  
»que, segun las indicaciones un poco vagas del catálogo, decoró en otro  
»tiempo uno de los palacios del Rey de España, y que entonces se le co-  
»nocia por el título de Orlando muerto. Aunque un poco arbitrario,  
»discutirémos tanto menos este nombre, cuanto que el aserto se nos pre-  
»senta como un enigma, cuya clave no tenemos. En el fondo de una  
»gruta invadida por las sombras, y bajo el rayo velado de una lámpara  
»suspendida de la roca, un cadáver está tendido en el suelo, es el de  
»un hermoso jóven que con la cabeza desnuda, la mano colocada en la  
»guarnicion de su espada, ya inútil, duerme su último sueño, dentro de  
»su coraza de ennegrecido acero. Ninguna herida aparente cuenta su trá-  
»gica aventura. Acaso los asesinos le han arrojado en esta caverna, cuyo  
»suelo está cubierto de huesos humanos. Libre y por un triste capricho,  
»¿habrá venido á morir en paz en este lugar siniestro? Si es el Orlando  
»de la leyenda, y lo dudamos mucho, confesemos que para pintarlo Ve-  
»lazquez no hizo mucho gasto de erudicion histórica. Theobaldo reconoce-  
»ria difícilmente al gran batallador de los Pirineos en este caballero  
»jóven, que aprisionando el torso en una negra armadura, lleva, segun  
»la moda del siglo xvii, unos greguescos grises y medias blancas. Los  
»biógrafos de Velazquez no hacen mencion de esta obra, que por otra

»parte es en su misterio singularmente poderosa y viril. Se conoce el  
»hermoso pincel del maestro; todos saben con qué feliz seguridad el  
»teólogo y maestro en el color quebrado jugaba con los grises verdosos y  
»rojizos, y con aquellas palideces calientes ó plateadas, acentuando algu-  
»nas veces sus claros con negros apagados, pasando de una á otra tinta  
»con una finura exquisita. El Orlando tiene todas las cualidades de fuerza  
»y armonía que se admiran en Velazquez, y este cuadro obtendrá los  
»aplausos aún de aquellos que han visto al maestro en toda su gloria, en  
»sus grandes obras del Museo de Madrid.»

A pesar de que á tan pomposa descripción de tan ponderado cuadro, acompañaba una preciosa y valiente agua fuerte de Mr. Leopold Flameng, no vacilamos ni un momento en manifestar nuestra opinión sobre este nuevo Velazquez; nosotros, respetando siempre la de Mr. Paul Mantz, pensamos que la atribución era errónea y tuvimos el gusto de oír manifestar lo mismo á el inteligente Director del ARTE, de quien supimos había sostenido en este sentido más de una amistosa batalla. Pero como para reputar lo escrito con tanto aplomo y seguridad, eran necesarias muchas cosas indispensables cuando no se quiere escribir á la ligera, y una de ellas, y la más importante, era examinar el cuadro, lo cual nos era imposible, esperamos el resultado de la venta y que alguna circunstancia imprevista diese alguna luz sobre esta importante obra de Velazquez, desconocida hasta ahora. Hé aquí la historia de este cuadro desde su estrepitosa aparición, y cómo los hechos han venido á demostrar que el Orlando no ha sido nunca pintado por Velazquez.

La galería del Conde Pourtalés Gorgier fué vendida en París el año pasado en varios días, y en los 31 de Marzo y 1.º de Abril los cuadros antiguos más notables que poseía. Mr. Ph. Burty al dar cuenta de esta venta nos decía: «205. Velazquez. *Un hombre aún joven cubierto con una coraza negra; está muerto y tendido sin señales de existencia. Grabado en la Gaceta de Bellas Artes. Adquirido por la National Gallery. Alto un metro seis centímetros, ancho un metro sesenta y ocho centímetros: 37.000*

*francos.*» Aunque en alguna parte habíamos visto escrito, que con motivo de esta venta había alguna encarnizada lucha entre el Museo del Louvre y la Galería Nacional de Londres, nada más supimos que lo dicho por Mr. Ph. Burty; todo el mundo envidió á los ingleses, bastante felices para comprar las obras de arte que desean: otros acontecimientos en el mundo artístico llamaron la atención de los aficionados, y el Orlando atribuido á Velazquez, pasó como todo pasa en el mundo; pero una carta del mismo Mr. Burty, ha vuelto á hacer renacer el interés que todos, y en especial los españoles, teníamos por aquel cuadro.

Mr. Burty con fecha 25 de Mayo del año actual hablando de los cuadros que en el último ha adquirido la National Gallery dice: «Orlando muerto, de la galería de Mr. Pourtalés. Al quitarle el barniz se ha visto que la gruta desaparecía; en cambio la lámpara aparece suspendida de una rama de árbol que sale de una roca, y en el fondo el sol se pone detrás de una mar sombría. Esta pintura ha quedado muy seca. Se ha descubierto una especie de firma que podría indicar el nombre de Alonso Cano. Si este último detalle se confirma ya no se podía ni aun participar de la opinión políticamente excéptica del catálogo actual que dice: «Esta pintura es atribuida comunmente, *commonly ascribed*, á Velazquez.»

Vean nuestros lectores como todo ha ido desapareciendo, primero la gruta, despues el estilo de Velazquez, y es posible que no tarde en desaparecer el nombre de Cano que hoy se pronuncia delante de este cuadro, que Mr. Paul Mantz nos decía que *había de obtener los aplausos aun de aquellos que han visto al maestro en toda su gloria en sus grandes obras del Museo de Madrid*; y muy posible tambien que desaparezca del preferente lugar donde fué colocado y relegado á otro más humilde: *sit transit gloria mundi*. Dios quiera que esta lección no sea perdida para nuestros vecinos, y anden con más cuidado en sus apreciaciones sobre nuestros pintores, apreciaciones que no deben hacer nunca mientras no visiten y estudien con más detención las riquezas que encierra cualquiera de nuestros Museos.

R. SANJUANENA Y NADAL.

# ARQUITECTURA MILITAR

DE LA

## EDAD MEDIA EN ESPAÑA.

### ÁVILA DE LOS CABALLEROS.

(*Conclusion.*)

#### III.

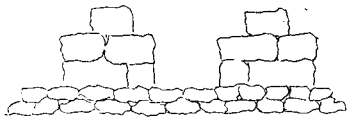
IGLESIA DE SAN SALVADOR (CATEDRAL). — ÁBSIDE. — FACHADA PRINCIPAL. —  
CONDICIONES DEFENSIVAS DEL TEMPLO. — CASAS SEÑORIALES. — LA DEL  
MARQUÉS DE LAS NAVAS. — LA DE SANCHO DÁVILA. — LA DEL CONDE DE  
POLENTINOS, ETC.

No creemos haya ningun edificio religioso construido en la edad media que presente las buenas condiciones defensivas de que goza la catedral de Ávila. Empezada su construccion al mismo tiempo que la de los muros, cuya defensa ya hemos indicado anteriormente cómo estaba distribuida entre los nobles moradores de la ciudad, el cabildo tomó para sí el centro del frente oriental comprendido entre el alcázar y el palacio viejo, y allí abrió las zanjás para los cimientos del nuevo templo. Urgia cerrar pronto la nueva poblacion, para librarla de un golpe de mano, asegurando á Castilla su reciente conquista: el clero tenía, como hemos visto, obligacion de defender una parte del recinto, y de ambas causas debió nacer la idea de convertir el ábside del templo en torreón defensivo flanqueante de la muralla, y de ninguna manera de la falta de espacio en el interior de los muros, como suponen algunos. De este sistema de defensa, que dividió el recinto en tantos fuertes independientes como casas señoriales ó edificios públicos estaban adosados á la parte interior

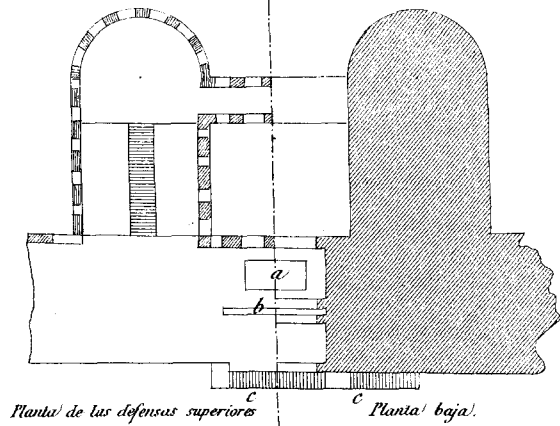
# ARQUITECTURA MILITAR DE LA EDAD MEDIA EN ESPAÑA

(Avila)

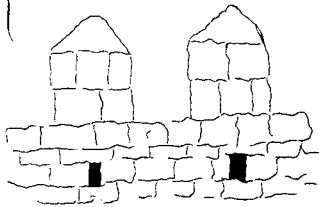
I.



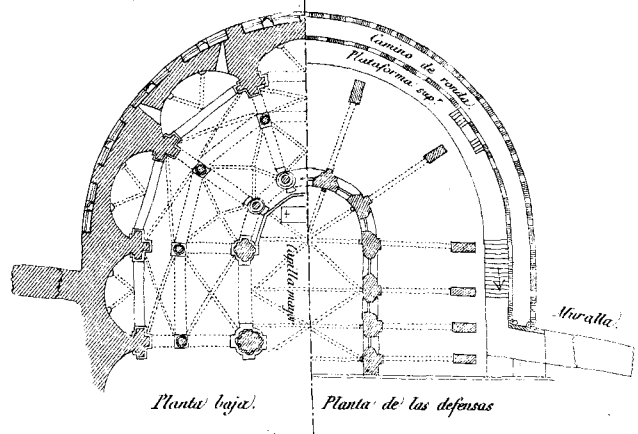
II.



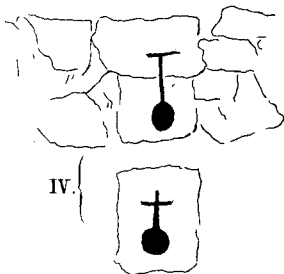
III.



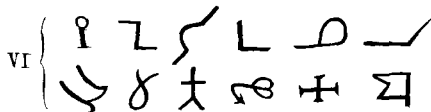
V.



IV.



VII.



- I Almenas primitivas del recinto.
- II Plantas de la Puerta de S. Vicente (siglo XI)
- III Almenas de las Puertas del Carmen y del Puente.
- IV Aspilleras del Alcázar.
- V Plantas del ábside de la Catedral.
- VI Signos lapidarios en la escalera de la torre de la Catedral.
- VII Almenas de la casa de Sancho Dávila.



de la muralla, haciendo precisa la construccion de grandes defensas para el interior del pueblo, resultó la disposicion militar de la fachada principal del templo, y el establecimiento de comunicaciones cubiertas y seguras entre los dos extremos de la nave principal, convirtiendo así aquel en un punto susceptible de una gran defensa, contando sobre todo con el valor que en todas ocasiones demostraba el clero de aquella época.

La citada historia del obispo D. Pelayo, habla de la catedral en la forma siguiente : «*E la fábrica del templo de San Salvador fué dado su principio por mandado del Señor Rey D. Alonso, habiendo el oficio, é asiento obispal D. Pedro Sanchez Zurraquines, é fué comenzada en el año de mil y noventa y uno : é cuando se feneció, no se pendola, salvo haber habido fin en el año del Señor de mil ciento y siete ; é fué fenecida por el maestro Alvar Garcia de Estella de Navarra.*» Lo mismo en esto que en la construccion de los muros, la citada historia atribuida al obispo D. Pelayo, no concuerda con los datos que suministra la vista del monumento acerca de la fecha de su construccion. Dejando á un lado la portada de la fachada principal, el retablo de la capilla mayor, y algunas otras obras de los siglos xv y xvi, y aún más modernas, el estilo predominante en el interior del templo no empezó á introducirse en España hasta fines del siglo xii y principios del xiii, y si se compara la arquitectura de la iglesia de San Salvador con la de las de San Vicente y San Pedro, construidas ya fuera del recinto murado de Ávila, y de consiguiente sin necesidad de más datos, con gran posterioridad á la fecha asignada por el historiador, para la terminacion de la catedral, se verá que este anduvo bastante ligero en su apreciacion, y que es preciso acoger sus juicios afirmativos con alguna reserva.

De los últimos años del siglo xi y primeros del siglo xii son indudablemente el ábside, la capilla mayor, la fachada principal y los muros de cerramiento de las alas laterales : de fines del siglo xiii y principios del siglo xiv, ó sean de 1292 á 1353, durante el tiempo que fué obispo de Ávila D. Sancho III, son las demás obras principales de la catedral, cuyo

aspecto general interior es el de los edificios religiosos levantados en España durante el siglo xiv, comprendiéndose á primera vista que al proseguir en el siglo xiii las construcciones empezadas en la anterior centuria, sólo siguieron el primitivo proyecto en lo que les obligaba la parte inferior ya construida, cubriendo las naves y terminando los apoyos con el gusto y estilo del dicho siglo xiv, de cuya época es también el claustro, situado en la parte Sud del edificio.

Consta este de tres naves orientadas de Poniente á Levante, y cubiertas de bóvedas por arista; pasado el crucero se halla la capilla mayor terminada por un ábside poligonal de mucha elevacion que presenta al exterior dos filas de ventanas, de medio punto, adornadas las arquivoltas de la superior con baquetones formando greca, y divididos los vanos del inferior por una elegante columnita, sirviendo de apoyo á dos pequeños arcos de herradura. Detrás de este ábside central hay dos órdenes de bóvedas sostenidas en su centro por esbeltísimas columnas, y envolviendo á todo, sobre una planta semicircular, se levanta el famoso *cimborrio*, defensa principal del templo hácia la campaña.

Está este construido de piedra berroqueña, puesta en obra por hiladas horizontales de desigual altura, con contrafuertes de seccion rectangular, y á la mitad de distancia de cada uno de ellos una columnita empotrada con basa y pedestal, arrancando todos estos resaltos de un zócalo general que rodea al ábside. El paramento de este se une al zócalo por un plano inclinado, al cual van á parar los vanos de los matacanes del camino de ronda, de manera que los proyectiles lanzados verticalmente desde aquellos, chocando contra esta superficie inclinada van á herir al enemigo situado léjos del pié del muro pero no lo bastante para ser batido por los proyectiles lanzados desde las almenas. Sábía disposicion, muy usada en el siglo xv, para impedir la aproximacion del minador al pié del muro. Detrás de las almenas queda un camino de ronda de más de tres metros de ancho, formado por un muro interior análogo al que acabamos de describir, y que completa la defensa superior. Entre los contrafuertes

del ábside hay abiertas saetías, algunas de las cuales han sido rasgadas posteriormente, convirtiéndolas en ventanas para iluminar las capillas, que empotradas en este ábside exterior, fuéron construidas, en mi juicio, con mucha posterioridad á aquel. En la plataforma superior de este ábside estriban los botareles del central, el que coronado de almenas en su parte superior, puede batir dicha plataforma, á la cual domina y con la que comunica, como más adelante diremos. (Fig. 5.<sup>a</sup>)

Fácilmente se comprenderá, por lo que acabamos de exponer, la admiración que causará la vista de esta parte de la catedral, no sólo por lo desemejante que es á todos los ábsides construidos en Europa durante la edad media, sino por la gran belleza que en sí encierra, al mismo tiempo que maravilla ver que la construcción de un ábside fortificado y sin ventanas no presentara ninguna dificultad seria á los constructores de aquel tiempo, ó al menos supieron salvarlas con una facilidad que sorprende.

Por medio de escaleras de piedra está establecida la comunicación entre el camino de ronda y la plataforma superior. Esta se une por ambos lados con los muros del recinto, y esta comunicación sigue al mismo tiempo por los muros laterales del templo, cuyos dos pisos defensivos comunican también entre sí de trecho en trecho por escaleras de piedra.

La fachada principal, las laterales, los extremos del crucero, en una palabra, todo el perímetro antiguo del templo está coronado por almenas monolitas de granito de 85 centímetros de altura por 75 de anchura, con un chapitel piramidal de 60 centímetros de altura, unidas al parapeto por medio de enormes grapas de hierro.

Sobre las dos bóvedas primeras de las naves laterales se levantan dos torres, la de la izquierda completamente acabada, y la de la derecha del templo, sin terminar. Entre estas dos torres está la puerta de la principal, cubierta hoy por una portada de piedra blanca construida en tiempo de los Reyes Católicos. Sobre la antigua puerta hay un gran arco apuntado, dividido interiormente en otros más pequeños, formando unas labores góticas de muy buen gusto, y que ilumina la nave central en sentido de su

eje. Siete almenas, dos de ellas con aspilleras, sirven de coronamiento á esta parte de la fachada que liga las dos torres. Estas son de planta cuadrada, con seis contrafuertes en los ángulos de sus tres fachadas atacables. Á la altura del trasdós de las naves laterales se abren dos ventanas ojivales, y otras dos más pequeñas en la parte superior de la torre, en el piso en que hoy están colocadas las campanas. Los ángulos entrantes y salientes de los contrafuertes, las columnas de las ventanas y las arquivoltas de los arcos están adornadas con unas pequeñas esferas de piedra bastante próximas, y que producen muy buen efecto. Las dos ventanas del último piso están coronadas con dos triángulos, cuyos lados tienen el mismo adorno, y en cuyo vértice superior hay unas hojas de trebol. Por cima de estas corre una faja de molduras geométricas, y termina la torre con un parapeto almenado, y los contrafuertes con unos pináculos.

Sóbria en adornos, simétricamente dispuestas sus líneas verticales sin que de esto resulte monotonía, efecto del varonil adorno de las aristas de los contrafuertes, y de resaltos horizontales hábilmente dispuestos, la fachada principal de la catedral de Ávila, con su tinte negruzco y la severidad de su estilo, ofrece al observador un gran ejemplo de belleza arquitectónica, haciéndole comprender á primera vista los fines al parecer opuestos para que fué edificada, y el talento y conocimientos nada comunes del artista encargado de su construcción. Perfectamente unidas, en la mente del arquitecto, las ideas de religión y defensa, aparecen de la misma manera en su obra, prestándose mútuo apoyo y ligadas tan íntimamente, que admira y maravilla ver con qué facilidad y sencillez están salvadas las infinitas dificultades con que debió luchar el artista para dar unidad á su obra. ¡Lástima grande que la portada de piedra blanca, sobrepuesta en siglos posteriores, y el tejado provisional que cubre el centro de la fachada, y la torre del lado de la Epístola desfiguren el grave y severo aspecto que presentaría el monumento terminado como lo concibió su autor, y sin aditamentos de ninguna clase!

En el grueso del muro que separa la primera de la segunda bóveda de la nave lateral derecha, hay una puerta pequeña, y pasada esta empieza una escalera de espigon que sube hasta la altura del trasdós de las naves laterales; al llegar aquí se abren dos vanos en el muro cilíndrico de la escalera, uno que da entrada al primer piso defensivo de la torre, y otro que por encima de la nave lateral derecha conduce á las defensas exteriores del crucero y al piso superior del ábside ó *cimborrio*.

El primer piso de esta torre comunica con el análogo de la otra por dos pasadizos adosados, uno al paramento interior, y otro al exterior del muro de fachada, defendidos por un parapeto bastante alto para ocultar á los defensores, y contruidos con el objeto de batir desde ellos, como matacanes, al enemigo que intentara apoderarse de la puerta. De estos balcones defensivos, el del interior de la iglesia se conserva á la vista como en la época de su construccion; pero el exterior, si bien está practicable, ha quedado cubierto por los remates de la nueva portada. Á esta misma altura hay abiertas dos ventanas en cada una de las fachadas atacables de las torres, completando las defensas bajas de la catedral por esta parte.

La escalera de caracol continúa hasta llegar á la altura del trasdós de la nave central, en cuyo punto está interrumpida la construccion de la torre, y comunica por un paso almenado con el segundo piso de la otra torre. Este pasadizo, de igual longitud que anchura tiene la nave central, y cuyas almenas sirven de coronamiento defensivo á la parte central de la fachada comprendida entre las dos torres, está hoy desfigurado, habiéndose construido en él la habitacion del campanero.

Vemos, pues, que hasta esta altura la defensa era simultánea en las dos torres, siendo la de la derecha el punto de ataque para apoderarse de las defensas superiores de la fachada, y de la comunicacion con el resto del edificio, por ser su escalera la única que desde el interior conduce á todas las defensas superiores. Aislados ya los últimos pisos de las torres, cada una debia tener por precision escalera independiente para subir

á su plataforma almenada, y esto es lo que sucede en la torre concluida.

La plataforma de esta torre es cuadrada, flanqueada por los contrafuertes, y toda ella rodeada de almenas monólitas de granito. La escalera termina en una garita de sillería cubierta con bóveda esférica, y en el centro de la plataforma, solada hoy con planchas de plomo, se ha construido un gran cono de fábrica en cuyo vértice hay una veleta de hierro.

Los pisos de las torres están cubiertos por bóvedas de arista con aris-tones, y tanto su plataforma como el paso á cielo abierto de la parte superior de la fachada son susceptibles, lo mismo que el camino de ronda y plataforma del ábside, de blindarse á poca costa, pudiendo establecerse con facilidad en sus coronamientos una andamiada de maderas, como las que con el nombre de *Hourds* empleaban los constructores franceses en los primeros siglos de la edad media, para mantener á cubierto, durante el sitio, á los hombres que coronaban el adarve. Pero á pesar de esta facilidad, no hemos encontrado traza alguna de estas construcciones, y sólo en las puertas de San Vicente y del Cuartel hemos visto debajo de los arranques del arco exterior unos canes de piedra que tal vez se dejaron para este objeto; pues no se comprende su empleo, á menos de suponerlos destinados á sostener la cimbra de dicho arco durante la obra.

Tampoco hemos descubierto en la catedral ningun signo lapidario y únicamente en la escalera de la torre se ven repetidos varias veces los que damos en la figura 6.<sup>a</sup> de la lámina de detalles, y que no creemos hayan sido publicadas con anterioridad á nuestro trabajo.

Conocidas ya las disposiciones militares que para su mejor defensa presenta la catedral de Ávila, no creemos parecerá exagerado nuestro anterior juicio, cuando afirmábamos que difícilmente se encontraria en Europa modelo más acabado de arquitectura religiosa militar, ni más digno de estudio para los aficionados á este género tan injustamente olvidado en la historia del arte monumental español. De sentir es que no hayan llegado á nosotros los nombres de sus constructores, á quienes hay que hacer la justicia de reconocer que poseían grandes y profundos

conócimientos de su arte, unidos á un genio artístico nada comun, y con los cuales lograron resolver con gran facilidad los complicados problemas que á cada paso se les presentaron, hijos de las condiciones tan opuestas al parecer, á que debia sujetarse su obra.

Un curioso ejemplo de su ingenio nos han dejado en la cubierta de la sacristía, á la que probablemente seria igual la del resto del templo, al menos en la parte de este, edificada antes del siglo xiii. Está formada aquella por sillares de piedra de forma rectangular y de 80 centímetros de longitud, sentados sobre el trasdós de la bóveda, y en los cuales hay labrados un semicilindro en cada uno formando canalon, y sobre los bordes de aquellos hay colocados otros sillares tambien rectangulares cubriendo sus juntas. La cornisa y alero de esta cubierta están contruidos con gusto, y su aspecto es el mismo que presenta este miembro arquitectónico en las construcciones levantadas á fines del siglo xii. Toda esta cubierta original y bella se halla ahora al abrigo de un tejado que impide sea vista desde el exterior, y llene el objeto de su construccion.

Pocos y mal conservados son los vestigios que se encuentran en Ávila de las antiguas casas señoriales, que como hemos dicho anteriormente, formaban por su posicion, adosadas casi siempre á la muralla, una segunda línea de defensa, sobre todo contra las revueltas populares. ¡Imposible parece que la ciudad que alcanzó por la mucha nobleza de sus moradores el sobrenombre *de los Caballeros*, haya dejado que el tiempo y la ignorancia destruyeran casi por completo las casas solariegas de tantos nobles y esforzados campeones! Contadas son las que se ven en pié, y todas de los últimos tiempos de la edad media; ni un recuerdo de las primitivas, ni siquiera una ruina que diera señal de lo que era la ciudad poco despues de su última repoblacion, siendo menos feliz en esto que Toledo y Segovia, sus hermanas de Castilla, á las cuales iguala, si no excede, en el número de sus esclarecidos linajes.

Entrando en la ciudad por la puerta del Rastro, se ve á la derecha la fachada lateral de la casa del marqués de las Navas, construida de gruesa

mampostería, y en cuyo centro se abre una gran puerta, y á la altura del primer piso hay unas ventanas formadas por dos pequeños arcos de medio punto algo peraltados, y divididos por una columnita. Formando ángulo con esta fachada, se levanta en la plaza de la Fuente la fachada principal construida de la misma manera y con análogos materiales que la lateral. En ella se abren dos grandes puertas de medio punto, construidas con esas inmensas dovelas, tan usadas en la mayor parte de las portadas de los edificios construidos en el siglo xvi. Á la altura del coronamiento de la fachada, hoy arrasado, hay, á plomo sobre las puertas, dos matacanes tambien de sillería, sostenidos por cinco ménsulas, y presentando al exterior dos ventanas defensivas rectangulares y dos miras en su punto de union con el paramento exterior de la fachada. En el centro de esta hay una pequeña poterna, por bajo de los matacanes hay ventanas semejantes á las de las otras fachadas, y sobre la puerta más próxima al ángulo, que forma la plazuela de la Fuente con la calle de los Caballeros, hay un bajo relieve con dos guerreros á caballo, tocando sendas y grandes trompetas, y en el centro el escudo de armas de la casa, algo estropeado: una inscripcion en caracteres góticos rodea este bajo relieve, del cual no sobresale parte alguna del haz de la fachada, para no estorbar en nada á la defensa de la puerta, á la que únicamente impide llegar el matacan superior.

Entre esta puerta y el ángulo de la casa tiene el piso bajo una gran ventana rectangular, abierta despues de la construccion de la fachada, segun cuenta la tradicion, á causa de reclamaciones que sobre el derecho de tener la entrada principal de su casa en dicho sitio le hizo otro noble frontero, y justas debieron parecer al señor de las Navas, segun los usos del tiempo, cuando abrió la puerta al otro extremo de la fachada y tabicó el antiguo vano convirtiéndole en ventana como se ve en la actualidad.

Sobre tres ménsulas de piedra descansa un gran tablero de la misma materia, sirviendo de apoyo á un intercolumnio que recuerda por su forma y proporciones las del orden corintio; sobre el entablamento hay un

fronton en cuyo tímpano, así como en los pedestales de las columnas y en la ménsula central del apoyo, hay repetidos escudos con las armas de los Dávilas. En el friso hay una inscripción que á la letra dice así: PETRUS AVILA ET MARÍA CORDUBENSIS UXOR. AN. MDXLI; y debajo de la reja esculpida en la piedra del apoyo se lee: DONDE UNA PUERTA SE CIERRA OTRA SE ABRE, que parece aludir al hecho que la tradición refiere.

Estos son los restos que quedan al exterior de la casa solariega de los Dávilas, cuyo tronco y principal ascendiente fué Estéban Domingo de Ávila, caballero de esta ciudad y primer señor de las Navas por merced del Rey D. Enrique II, y entre cuyos descendientes se cuentan muchos varones ilustres, y en especial los famosos Gil Gonzalez Dávila, Juan Arias Dávila, Obispo de Segovia (1) y el célebre capitán Sancho Dávila, conocido generalmente con el sobrenombre de *El rayo de la guerra*. En el interior se conservan algunas habitaciones, y unos cuantos toros de piedra de época romana y que tanto abundan en Ávila.

Más moderna que la anterior y en mejor estado de conservacion, con fachadas á las calles de Oficinas y de las Campanas de San Juan, se alza la casa de Sancho Dávila, única torre señorial que sin mutilaciones ó modificaciones posteriores existe en Ávila. La casa, de apariencia modesta, tiene sólo dos pisos y dos huecos, en cada uno de ellos y en el ángulo que forman las calles antedichas hay una elevada y elegante torre, en la cual se abre la puerta de entrada, que es un arco de medio punto formado por trece descomunales dovelas y encerrado en un recuadro en cuyos tímpanos hay dos escudos de armas tambien de piedra: sencillas ven-

---

(1) Gil Gonzalez Dávila escribió: *Teatro de las grandezas de Madrid*. Un tomo en fóllo. Madrid. 1623. *Vida de Enrique III*. Un tomo fóllo. 1638. *Teatro eclesiástico de las Iglesias metropolitanas y Catedrales de los reinos de las dos Castillas*. Cuatro volúmenes in fóllo. Madrid. 1645 á 1650. *Teatro eclesiástico de la primitiva Iglesia de las Indias occidentales*. Dos volúmenes in fóllo. Madrid. 1649 á 1655.

Juan Arias Dávila es autor de una historia del Rey D. Enrique IV que existia manuscrita en la Biblioteca del Colegio mayor de San Bartolomé de Salamanca.

tananas rectangulares se abren á diferentes alturas de la torre cuyo elegante coronamiento termina de una manera digna la parte superior del edificio.

Consta aquel de cuatro garitas, una en cada ángulo de la torre, y unas almenas de piedra, que rodean una cuadrada plataforma; sobre la puerta de entrada hay un matacan tambien de sillería lujosamente adornado lo mismo que las garitas y almenas, demostrando bien á las claras la época de su construccion, y que su objeto no es en manera alguna defensivo, sirviendo sólo para dar á conocer la clase y posicion del dueño del edificio.

Además de esta casa que es el monumento de arquitectura civil mejor conservado que hemos visto en Ávila, existen entre ruinas y modificaciones posteriores, restos de este género dignos de especial mencion. Entre ellos merece notarse la bellísima portada de la casa del Conde de Polentinos, que es un bello modelo de la época del renacimiento en España, y á cuyo gracioso matacan podemos aplicarle sin temor el juicio que hemos expresado sobre el objeto del coronamiento de la casa de Sancho Dávila. En la esquina que forman las calles de la Pescadería y Juego de Pelota, hay tambien una gran torre señorial, cuyo coronamiento antiguo ha sido destruido y reemplazado por una cubierta de tejas, sirviendo sus pisos de habitaciones á los vecinos de la casa.

Algunas otras portadas y restos de arquitectura anterior al siglo xvii, se encuentran esparcidos por Ávila, pero en ellos no se presenta ejemplo alguno de disposiciones militares, ni para defensa de sus dueños, ni aun empleados como medio de adorno, ó signo visible de su alcurnia: por esta razon prescindimos de ellas y damos fin á nuestra tarea recomendando á los aficionados á la arquitectura española de la edad media, que no olviden en sus excursiones artísticas la noble ciudad cuyos monumentos militares de aquella época, hemos procurado dar á conocer en estos mal pergeñados renglones.

E. DE MARIÁTEGUI.

# EL CARDENAL TAVERA,

## SU HOSPITAL Y SU SEPULCRO EN TOLEDO.

(*Conclusion.*)

---

Y cuando aquello hacia el cardenal Tavera, sacaba á concurso entre Alonso Berruguete, Felipe de Vigarni y Diego de Siloe la gran sillería alta del coro de Toledo, obra quizá la más bella, más perfecta y mejor ejecutada que tiene España, del período del renacimiento de las artes. En 1538 comenzáronse á labrar por Berruguete y Vigarni las setenta y cinco sillas, y en 1543 ya se hallaban concluidas todas menos la del arzobispo, y ya ostentaba la sillería en sus extremos las armas de Tavera. Mandaba labrar al mismo tiempo la portada de la actual capilla de la torre, por trazas que hizo el famoso arquitecto Alonso de Covarrubias, en la cual trabajaron gran número de buenos escultores. Esta preciosa portada, que es una de las más características del estilo plateresco, ó sea de los primeros albores del renacimiento, hacia Tavera (pues hasta entonces habia servido de sacristía á la capilla de Reyes nuevos, que ocupaba aquella parte de la nave) para su enterramiento, y como la empezó en 1537, pruébase que muy pronto desaprobó la idea que le sugirieron de hacerse enterrar enfrente del cardenal Mendoza.

Honran tambien su memoria los escudos de sus armas, que colocados

en la parte interior de la puerta de Leones, indican que aquellos preciosos tableros cuajados de esculturas del renacimiento se hicieron en su pontificado. La iglesia toledana, en fin, debe á Tavera y al canónigo obrero D. Diego Lopez de Ayala, que secundaba sus deseos, los más preciosos detalles de la época ostentosa del renacimiento.

Pero no satisfacía este cúmulo de obras de arte, que en la catedral se hacían durante su pontificado, á la mucha piedad y grandes deseos de construir monumentos que animaba á Tavera. Aun cuando no faltaban en Toledo asilos para los enfermos pobres, quiso el cardenal, al tomar posesion de su silla, construir uno que fuese general para todas las dolencias, y más capaz y grandioso que todos los que allí había. Necesitaba grande espacio para ello y dentro de Toledo era difícil encontrar un solar que permitiera ejecutar la obra con la grandiosidad y desahogo que pretendía. Propusieronle varios sitios dentro de la ciudad, y entre ellos fué uno el espacio comprendido entre el asilo de Santa Cruz y el hospital de Santiago; otro las casas del conde de Orgaz, junto á San Roman, donde hoy está la iglesia y casas que fueron de los jesuitas; el barrio llamado Montichel en San Cristóbal, y las casas dichas de la Duquesa, junto á Santo Tomé; pero todos estos sitios carecian de algunas de las condiciones apetecibles, y en ninguno podia plantarse con facilidad gran huerta y jardin, que era una de las cosas que el cardenal queria que tuviese su hospital, para solaz de los enfermos convalecientes. Fué necesario salir fuera del recinto de Toledo. Con esta condicion ofrecieronle el llamado Meson del Rey, que estaba en el camino de Ocaña, y en la vega cerca de la ermita de San Pedro el Verde. Ambos estaban distantes de Toledo, si no en línea recta, por las grandes cuevas que de ella los separaban, pues por hallarse ya en el llano se alejaba de la ciudad. Por fin no halló mejor local, ni más próximo á Toledo, ni más espacioso, que el que hoy ocupa, frente á la puerta de Visagra. Pidió á la ciudad el terreno que necesitaba é impetró la aprobacion del Emperador. Dióle aquella lo que pedia, y aprobó muy gustoso el Emperador su proyecto. En 1542,

miércoles 15 de Marzo, se colocó la *piedra aguja*, y comenzó la obra por los planos que hizo el arquitecto Bartolomé de Bustamante. Pero como al poco tiempo de comenzar la obra, este arquitecto se retirara del mundo, entrando en la casa profesa de jesuitas de Toledo, se encargaron sucesivamente de ella los maestros de la catedral, siendo el primero de ellos el famoso Nicolás Vergara. Y como éste escribió una descripción del hospital que construía, y esta descripción se conserva en la crónica del cardenal, cópiase aquí á continuación, tanto por lo que en sí es, cuanto por ser escrita por Vergara, *el Mozo*, aun cuando contiene algunas notables adiciones de Salazar de Mendoza. Dice así:

## DESCRIPCION DE LA FABRICA DEL HOSPITAL

HECHA

POR NICOLAS DE VERGARA

MAESTRO MAYOR DE SUS OBRAS.

La fábrica del Hospital de San Juan Bautista extramuro de Toledo, es de las más insignes que hay en España en grandeza, ornato, riqueza y oficio. Está á la parte del Norte de la ciudad, en el camino real de Madrid, eminente á todas las partes que la circundan, y con deleitosísimas vistas de pueblos, riberas, huertas, llanos, montes y riscos. La delantera y puerta principal que mira á Toledo, está á Mediodía, y entre ella y la de la ciudad hay una gran plaza. Al lado de el Levante tiene otra puerta y la calle y camino real de Madrid: son las casas y mesones que la forman del Hospital y comunicanse con el barrio de las Covachuelas. Al lado del cierzo, hay otra puerta y están los hospitales de San Lázaro y San Antonio, y la ermita de San Eugenio. El lado del Poniente mira á la vega, tan celebrada en el reino, por ser muy espaciosa y llana y estar acompañada de muchas huertas que riega el Tajo.

Distribúyese esta gran fábrica en esta manera: Entrando por la puerta más principal al zaguan, se entra á un gran tránsito-pórtico entre dos patios con columnas de género dórico, en primero suelo, y del jónico en segundo, con sus arcos y cornisamentos. Todo de singular labor y piedra berroqueña, que es muy estimada por su firmeza y estabilidad y porque los incendios no la calcinan ni cascan. Tienen estos dos patios cuarenta y ocho claros en primero suelo y otros tantos en segundo, con sus arcos y otras tantas columnas, con diez y seis angulares de excesivo peso. Hay en los pórticos y patios tres aljibes y dos grandes pozos. En el patio de la mano derecha como se entra de Toledo por la plaza, está el cuarto del Administrador que se compone de cuatro pie-

zas... En el patio de la mano izquierda está otro gran cuarto desocupado... que ahora sirve de hospedar al patron cuando viene al Hospital. En el segundo suelo, encima de estos dos cuartos en medio sobre el zaguan, está la contaduría donde se hacen las cuentas de los gastos..... En lo demás del lienzo, están aposentos del capellan mayor, y capellanes más antiguos..... Encima, en tercero suelo, de parte á parte es la galería, que tiene de largo, con sus dos torres de reloj y campanas, trescientos piés. En el lado del Poniente, en primer suelo, están las enfermerías, con ventanas á Mediodía y al Norte, labradas con mucho primor, propiedad y lindeza y tan limpias, que no se les echa de ver los muchos enfermos de que están llenas. A los lados tienen las oficinas que han menester para su entero servicio. El largo de estas salas, en una línea recta, es de trescientos y sesenta piés, de ancho veintiocho, y de alto veinte y seis, con dos órdenes de camas, con sus encasamientos en las paredes. A la parte del Poniente, están fortalecidas por la parte exterior, por todo su largo con cinco torres que sirven de aposentos para enfermos, religiosos y gente honrada, y de escaleras de mucha comodidad. Debajo de estas enfermerías hay otras dos del mismo largo y ancho que son bóvedas y contra bóvedas en que hay cocinas y despensas y en todo recado de agua y fuentes para que no sea necesario bajarlo de arriba. Tiene puerta al Poniente, por donde se sale por llano á la vega y entran y salen coches y carros: y hay otras puertas y muchas ventanas á la huerta de mucha recreacion para los convalecientes (1).

Encima de las dos enfermerías de primero suelo hay otras dos del mismo tamaño y comodidades y con las mismas ventanas. En tercero suelo una galería de la misma largura en que se guarda y cuelga la ropa de los enfermos. En uno de los grandes cuadros están las enfermerías que son de las mejores que hay fabricadas en Europa, muy bien trazado y obrado y acomodado para el oficio que hace. Todas las enfermerías tienen altares, desde los cuales, los que están en las camas, pueden oír misa y los convalecientes pasar á la capilla por tránsitos bien acomodados. En el lienzo que mira al Norte, en medio de él en línea recta, frente al tránsito del pórtico entre los dos patios, está la capilla, que en grandeza sobrepuja á la del Monasterio de San Juan de los Reyes de Toledo. Su forma guarda la verdadera simetría y ornato del género dórico, con proporcion dupla en el todo y en sus partes. Las medidas de ancho y alto son, la media naranja de la capilla mayor, de diámetro cincuenta y cuatro piés, y más. La cabecera redonda y sus colaterales y el cuerpo, con tribunas para los capellanes, y órganos. Debajo de la capilla está labrado en la forma de ella, el entierro para el Carde-

---

(1) En una de estas bóvedas pretendió poner su grande y copiosa librería, D. Diego de Mendoza, hijo del marqués de Mondéjar, embajador en Roma por el Emperador y tan conocido por sus letras y otras calidades que seria culpa hablar en ellas. Daba al hospital un juro de sesenta mil maravedises al año y salario á dos hombres que la limpiasen y tuviesen ataviada. Propúsole á Ares Pardo de Saavedra, Mariscal de Castilla, patron y á Don Diego Tavera, obispo de Jaen, administrador, y parecióles recibiría daño la hospitalidad en defraudarla de una enfermería capaz de tanto número de enfermos.

nal y para los patrones, sus mujeres y descendientes: todo de cantería y con altar bajase á él con dos escaleras muy suaves. Desde el suelo de esta bóveda hasta el remate y cruz de la linterna de la media naranja de la capilla mayor, hay de altura doscientos y diez piés..... Al lado derecho de la capilla está la sacristía muy capaz, con bóveda y tras sacristía, sagrario y archivo, y encima en segundo suelo otro tanto. En el pórtico de la capilla, donde es la entrada principal, desde el que está entre los dos patios, están dos escaleras de cantería, una á cada lado, que se juntan á la entrada del tránsito alto de los patios. Entre la capilla y enfermerías, hay una botica con todas sus oficinas y cumplimiento, con la puerta al Mediodía y ventanas al cierzo. La rebotica es una bóveda debajo del patio donde está una cisterna de agua llovediza, muy limpia, para el servicio de la botica. Encima de la botica está la ropería donde se guarda en cancelos distintos la ropa de la enfermería. La de los hombres apartada de la de las mujeres, y todo con mucho concierto y limpieza. Adelante de la botica, al Norte, se dejó lugar para cocinas de las enfermerías que están por allí. El sitio entre los patios y sacristía es entrada segunda desde la calle. Encima tiene una sala grande para enfermería ó lo que se quiere hacer de ella. En el lienzo á Levante, está en primer suelo el refectorio de los eclesiásticos y el cuarto de los oficios de mayordomo y escribano. En lo bajo, bóvedas que sirven de despensa y cocinas con escaleras en medio del cuarto. En segundo suelo hay aposentos de capellanes, menos antiguos. En el tercero, al andar de la galería, los hay de ministros que sirven en diferentes oficios. En este mismo lienzo de Levante, está empezado un cuarto de ciento sesenta piés de largo y veinte de alto, el cual en primero suelo, será sala para enfermos de mal de bubas. En el segundo ha de haber aposentos para doce sacerdotes viejos é impedidos, á quien sustentará el hospital, por no tener ellos con qué pasar la vida. En tercero suelo habrá más aposentos para los ministros que los sirvieren. Todos podrán acudir á la capilla con mucha comodidad. Al fin de esta fábrica que mira al cierzo, y de todo su ancho, hay un grande sitio cercado, donde se han de labrar cosas para los médicos, cirujanos, barberos y para otros oficiales que conviene vivan dentro del hospital, para lo que de día y de noche se ofreciere á los enfermos, para que sean más regalados y bien servidos. En todo el largo de esta fábrica, por la banda del Poniente, encima de la vega, hay una hermosa huerta y jardín muy bien cercada y poblada de árboles fruteros y de yerbas medicinales para el gasto de la botica y mayor recreo de los enfermos (1). Riegan de esto lo que ha de menester, de los pozos y cisternas que están en los patios y botica desde donde viene el agua encañada á dos fuentes que están en las bóvedas que de allí sale á dos estanques para repartirlo. A la parte del cierzo despues del jardin y huerta, está el enterramiento de los que mueren en el hospital, apartado con una pared de mampostería. Es capaz de más de mil

---

(1) Nada de esto existe hoy día.

sepulturas. En medio tiene una gran cruz de piedra berroqueña y otras de madera por las paredes. Está este cementerio muy ataviado y adornado de osario, ó carnívoro y pórtico para que en tiempos de aguas ó aires se haga el oficio de los difuntos de espacio y con decencia. La entrada y la de la puerta es por una calle de álamos negros, de los cuales y de muchos almendros y rosales está poblada una espaciosa plaza que se hace delante de entrambas. Todo este insigne edificio es de cal y canto durísimo y de ladrillo cocido, tan bueno, que si lo alcanzara Plinio dijera con fuerza que eran eternas las fábricas de estos materiales. Lo descubierto de lo principal es de cantería berroqueña, labrado como los patios.

Descartando de esta descripción el natural entusiasmo que por la fábrica hubo naturalmente de animar tanto al maestro de ella Nicolás Vergara, como al administrador del Hospital, Salazar de Mendoza, aún queda un edificio que pudo ser grandiosísimo si se hubiera concluido. Hasta el año de 1624 no se dijo la primera misa en la capilla, y hasta principio del pasado siglo no se colocó en él la portada principal. Ya no existen las grandes y espesas arboledas, los bosques de rosales, las abundantes fuentes, el ameno jardín, la espaciosa huerta y cuanto señala y manifiesta la vida, la animación y la existencia. En cambio, á su lado, tras del abside de su monumental y granítica iglesia, se extiende un moderno edificio, donde se verifican espectáculos, cuyos gritos y algazara turban la tranquilidad y el mortal silencio en que yace el cardenal Tavera.

*Há muchos años, decía Salazar de Mendoza, en 1603, que se guarda (en el Hospital) un sepulcro de mármol de Carrara, en la ribera de Génova, tierra del Marqués de Masa, que acabó de labrar el año de 1561 Alonso Berruguete, Señor de la Ventosa, insigne escultor y pintor. Fué la postrera cosa que acabó, y luego murió en el hospital, en un aposento que cae debajo del reloj, el dicho año de 1561. Prueba este dato que el sepulcro no se colocó en su sitio, que es el centro del crucero, hasta entrado ya el siglo xvii.*

Como obra muy notable de Berruguete registran escritores y cronistas, así antiguos como contemporáneos, este sepulcro. Examinado con de-

tencion, y comparado con las otras obras que en Toledo se guardan de aquel eminentísimo escultor, tal aseveracion es algun tanto caprichosa. La disposicion general del túmulo, su composicion, esto es el dibujo, proyecto ó rasguño de él, es indudable que salió de la mano del Castellano, discípulo de Miguel Ángel; pero en su ejecucion fué muy poco lo que desgraciadamente labró su cincel. Consta que murió Berruguete sin terminar su obra, y estudiándola con detenimiento se puede asegurar que la comenzó por la estatua yacente del cardenal, y que no acabada aún le sorprendió la muerte. La cara de Tavera en aquella preciosa estatua, es ni más ni menos que la mascarilla vaciada sobre su mismo rostro, y reproducida en el mármol con toda la verdad que es dado revelar al cincel. Basta contemplarla una sola vez para convencerse de esta verdad. La hinchazon del labio superior, la caída de la mandíbula inferior, la desfiguracion de la nariz, las órbitas de los ojos hundidas, la blandura y morbidez de todo el semblante, el saliente de los pómulos, la prolongacion de la barba, y el abultamiento general de todo el rostro, revelan la presencia de la muerte. Mirado con mayor detenimiento este rostro, se ven en él las huellas de los palillos del escultor al modelar los párpados y los ojos, que, como naturalmente estuvieron cerrados al vaciar la mascarilla, la darian un aspecto demasiado terrible que convenia desapareciese de la estatua; lo que se conseguia con presentar los ojos algo abiertos, no con la expresion de la vida, sino con la de la agonía tranquila y lenta, con la agonía del justo. Así es que, en esta cabeza, no se ve ya al hombre político, enérgico y prudente, al magnate poderoso y magnánimo, sino al prelado benéfico, al hombre justo, al asceta, que ve llegar su último instante con la paz que presta una conciencia tranquila, y con la confianza que abriga en la infinita misericordia de Dios, el varon recto que ha practicado la caridad.

Junto al mismo rostro, tocando casi á la mejilla izquierda, puede decirse que está la firma de Berruguete. Aludimos á un precioso detalle que consiste en un mascarón que sirve de remate al báculo del prelado.

La pequeña cabeza que le forma parece hecha por Miguel Ángel; tal es la valentía de expresión, la firmeza y seguridad de la mano al modelar el barro. El plegado y detalles de la estatua yacente corre en todo parejas con la bondad de lo que se acaba de describir; pero no pasa lo mismo con el resto del Sepulcro.

Compónese este de un cuerpo cuadrado asentado sobre un plinto tal como se ve en la lámina, guarnecidos sus ángulos superiores por estatuas que representan las virtudes teologales, y los inferiores por cuatro águilas, que con las alas extendidas sostienen la cama sobre que yace la estatua.

Por el lado izquierdo, ó sea el que no se representa en el agua fuerte que acompaña estas líneas, hay figurados en un medallón, el Santo Bautista, su degollación y el momento en que bautizaba á Jesús. En el lado que mira al altar mayor se representa en su medallón la Descensión de la Virgen para vestir la casulla á S. Ildefonso: en la parte superior se ostenta el escudo de armas del difunto. El otro lado, opuesto á este, presenta, también en un medallón, la Caridad. Y finalmente en el lado derecho ó de la Epístola, que es el que se manifiesta en el agua fuerte del Sr. Gimeno, se ve á Santiago, ya peregrino, ya apareciéndose en las batallas, ayudando á las cristianas huestes.

Las figuras que representan las virtudes, las águilas de los extremos y los medallones de todos los lados, son esculturas de un carácter tal, que dista mucho del que ofrece el gran Berruguete. Sumamente redondas, mal proporcionadas, sin energía, no pasan de ser obras adocenadas en su ejecución, figuras pobremente copiadas de valientes apuntes. El sepulcro, en suma, es en conjunto una obra de Berruguete; en sus detalles, fuera de la estatua yacente, es la obra de uno de tantos escultores como había en Castilla, á la sazón; de un artista muy de segundo orden, por mas que se llamara como su padre Alonso Berruguete y Pereda.

G. C. V.

---

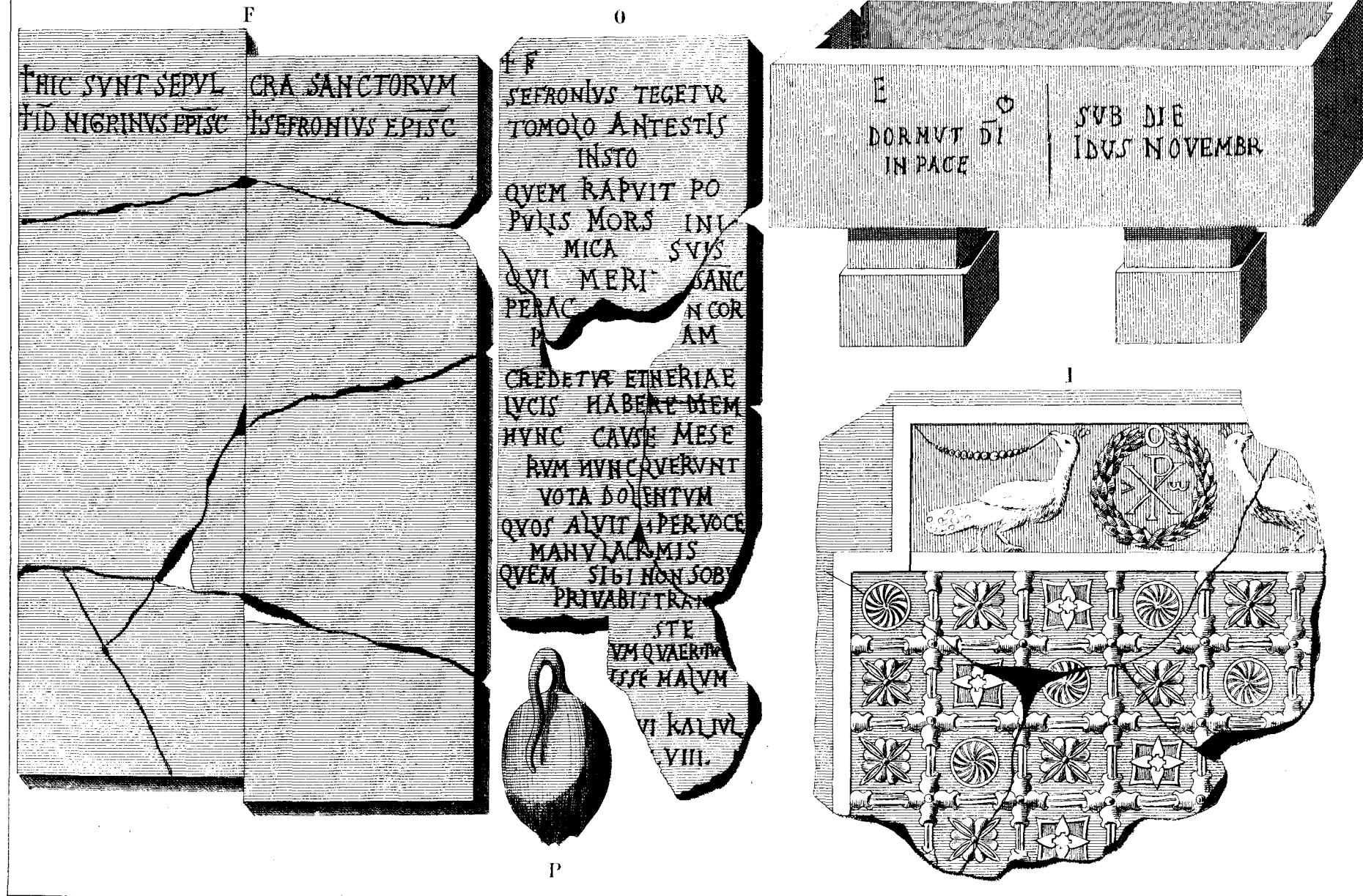
Director, D. G. CRUZADA VILLAAÑIL.



SÉPULCRO DE TAVERA .



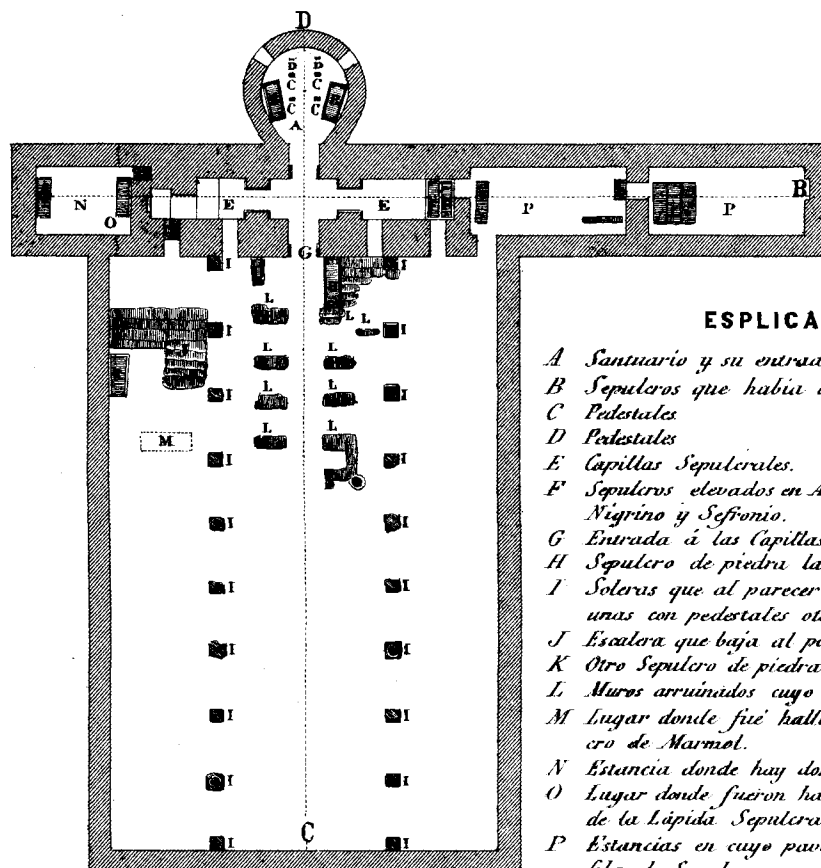




SEPULCROS EN CABEZA DEL GRIEGO.



*Diseño o plano ignográfico que manifiesta la Basílica del siglo V ó VI, situada 470 varas por el rumbo del Noroeste de Cabeza del Griego, al Norte del Cerro de los Santos, en el suburbio de la episcopal Archábriga ó Ercávica. Año 1789.*



#### ESPLICACION.

- A Santuario y su entrada.  
 B Sepulcros que había dentro del Santuario.  
 C Pedestales.  
 D Pedestales.  
 E Capillas Sepulcrales.  
 F Sepulcros elevados en Altar de los Santos Obispos Nigrino y Sefronio.  
 G Entrada á las Capillas y Santuario.  
 H Sepulcro de piedra labrada.  
 I Soleras que al parecer recibían las columnas, unas con pedestales otras sin ellos.  
 J Escalera que baja al pavimento de la Iglesia.  
 K Otro Sepulcro de piedra labrada.  
 L Muros arruinados cuyo destino se ignora.  
 M Lugar donde fué hallado un magnífico Sepulcro de Marmol.  
 N Estancia donde hay dos Sepulcros.  
 O Lugar donde fueron hallados los fragmentos de la Lápidá Sepulcral de Sefronio.  
 P Estancias en cuyo pavimento se reconoce una fila de Sepulcros.

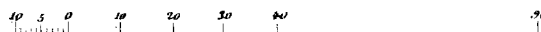
Perfil ó seccion cortada por la línea A B.



Perfil ó seccion cortada por la línea C D.



Escala de Pies Castellanos





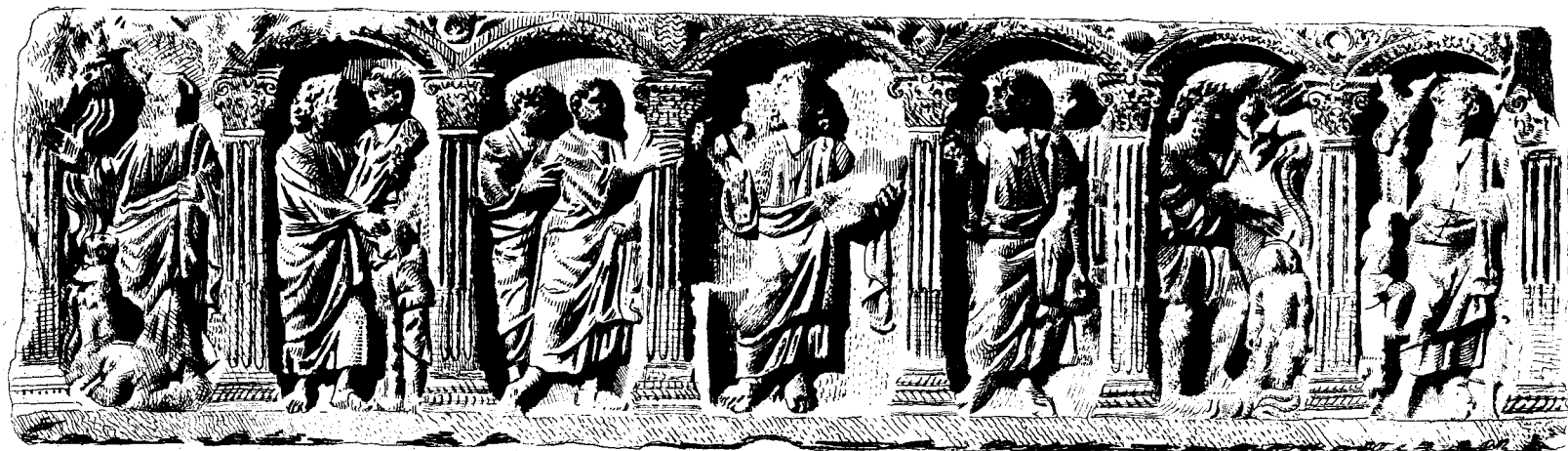
PRIMITIVO ARTE CRISTIANO ESPAÑOL.



SEVERINI

Sarcófago cristiano del siglo IV, descubierto en Layos, año de 1627.



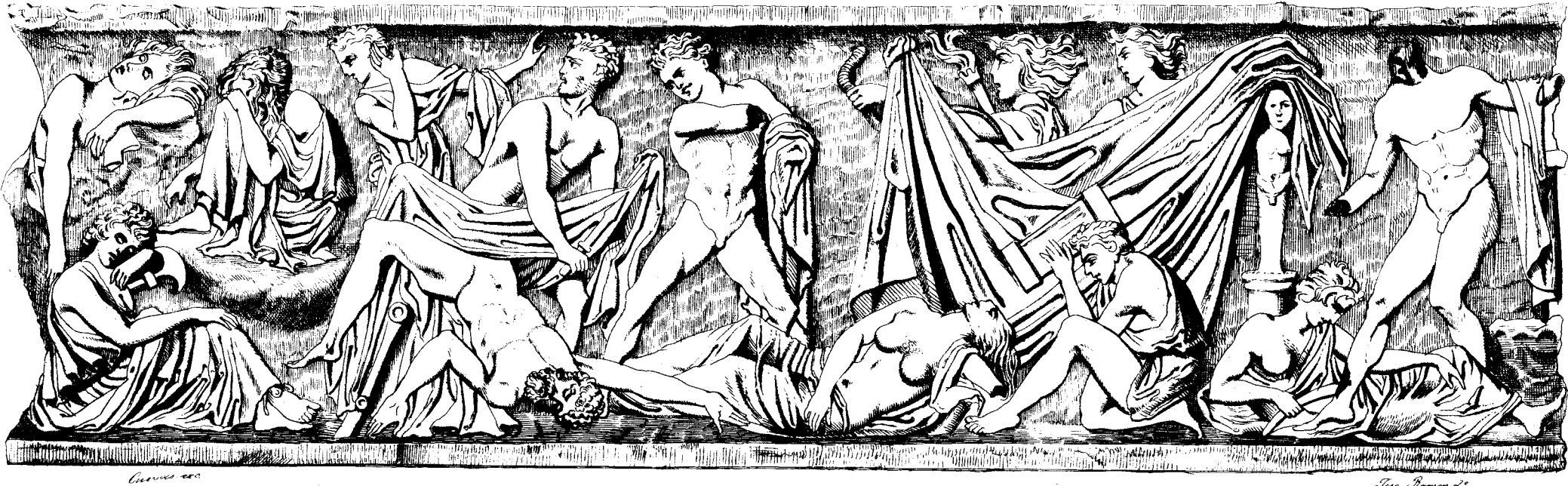


*E. Gimeno.*

SARCÓFAGO DEL SIGLO III

(DESCUBIERTO EN HELLIN) HACIA EL AÑO 290.





SARCÓFAGO DE HUSILLOS

# INSCRIPCIONES CRISTIANAS

Y ANTIGUOS MONUMENTOS

## DEL ARTE CRISTIANO ESPAÑOL.

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

( CONTINUACION. )

Las antigüedades cristianas españolas que merecian verse descritas por el bellissimo estilo de un Conde Caylus en Francia y de un Winckelmann en Alemania, tienen que contentarse por ahora con árido y seco índice, apenas ordenado. Quede para ingenios más felices el emular las descripciones de la Vénus Gnidia de Luciano, del Anadiomenes de Plinio, la del Antinoo de Levezow, del Laocoonte de Lessing, no pocas de la Iconografía de Visconti, y en fin el Júpiter Olímpico de Quatremère; y apresurémonos á inventariar hoy los objetos: pues urge que se sepa dónde están, y que no perezca tambien su memoria en la guerra fanática y sañuda que en nombre de la ilustracion hace el siglo presente á cuanto nos legaron las generaciones pasadas.

# CATÁLOGO.

---

MONUMENTOS QUE SIRVEN PARA ILUSTRAR LOS DE ÍNDOLE CRISTIANA.

---

## PAGÁNICOS

1. **BASÍLICA ILIBERRITANA.** El Municipio florentino iliberritano estuvo en el Albaicin de Granada, y aún subsisten los cimientos de su cerca, esmeradamente hechos notar en el exacto mapa de Dalmau. La poblacion romana tuvo de largo 630 varas de Oriente á Poniente, y 305 del Cierzo al Mediodía. En lo más alto, á su mitad, alzábase al frente del foro la basílica, esto es, un gran salon rodeado de dos órdenes de galerías, donde se administraba justicia, se ventilaban los asuntos del municipio y se agitaban los del tráfico: *Casa Real* quiere decir la voz *Basilica*. Solian tener de anchura la tercera parte del largo; la elevacion de las columnas en la planta baja era igual á lo ancho de los pórticos; pero más pequeñas las columnas superiores. La techumbre se formaba de maderas exquisitas, con ricos adornos de bronce; en las galerías resplandecian estátuas de excelente mármol y de preciosos metales, y memorias consagradas á los hijos célebres de la ciudad y á los señores del mundo. El compartimiento en las basílicas evitaba que anduviesen mezclados, embarazándose unos á otros, repúblicos y jueces, mercaderes y litigantes.

La basílica de Iliberri corria de Sur á Norte, viniendo á estar el testero como á 70 varas del muro boreal de la poblacion: jónicas las columnas de la galería baja, y corintias las de la superior; estas de dos piés, y aquellas de dos y medio de diámetro (1).

En febrero del año de 1624, arrasando un edificio antiguo, en lo más

---

(1) Planos alzados y pormenores del edificio, levantados y lavados en tinta china por el arquitecto Villanueva, y por Sanchez Sarabia.

alto de la Alcazaba, se descubrió la parte del lado occidental, junto al algibe del Rey; entre las ruinas varias medallas romanas, así consulares como imperiales (1); y en algunos fragmentos de inscripción, el de la relativa á cierto legado augustal, propretor de la provincia de Brittania (2):

..LEG·AVG·pr·pr·proo  
 bRITTANNIAE . . . . .  
 ..DAT . . . . .

Miguel de Vergara Gaviria, natural de Tricio en la Rioja, publicó la *Verdadera declaracion de las monedas antiguas que se han hallado en un edificio antiguo que se ha descubierto debaxo de tierra en la Alcazaua de Granada*: dos pliegos y medio de impresion en cuarto, hecha por Francisco Heylan, quien grabó la lámina de once monedas que forma la décima hoja.

Treinta y dos años antes, en el de 1592, habíase encontrado al abrir los cimientos de una casa, frente de la del Marqués del Carpio y próximo tambien al algibe del Rey, una hermosa columna redonda de casi dos varas, y encima el busto de la emperatriz Furia Sabinia Tranquilina, mujer de Gordiano; expresando la inscripción que el municipio florentino iliberritano, devoto al númen y majestad de la Augusta, erigió aquel monumento costeado por el público (3):

FVRIAE · SABINIAE · TRANQVILLI  
 NAE<sub>A</sub>                      AVG<sub>A</sub>  
 CONVGI · IMP · CAES · M · ANTONII ·  
 GORDIANI · PII · FEL · AVG · ORDO · M · FLOR · ILIBER ·  
 5      RITANI · DEVOTVS · NVMINI · MAIESTATIQVE ·  
 SVMPTV · PVBLICO · POSVIT ·  
                     D ·                      D

Ya en los primeros dias del siglo xvi, el sábio viajero italiano Benito

(1) Pedraza, *Historia eclesiástica*, fólío 11 vuelto.

(2) Vergara Gaviria, 9.

(3) Gruter 272,7. — Mendoza, *Defensa del concilio Iliberitano*, 4. — Pedraza, *Antigüedades*, 35: *Historia*, 9 v. — Muratori, 251, 6. — Florez XII, 79. — Hübner, copia ms.

Rhamberto, correspondiente del jurisconsulto milanés Accursio (que florecia al tiempo de la conquista de Granada) leyó, sirviendo de quicio en la puerta de la casilla del morisco Alberi, frente de los huertos del monasterio de Santa Isabel, y del referido algibe, una memoria dedicada igualmente por los iliberritanos al emperador Marco Aurelio Probo (años 276 á 282) (1) :

5

☿ IMP • CAES • M  
 AVR • PROBO • PIO  
 FELICI • INVICTO AVG  
 NVMINI • MAIESTA  
 TIQVE • EIVS • DEVO  
 TVS • ORDO • ILIBER  
 DEDICATISSIMI  
 ☿ D • D ☿

Empotrada en el muro de otra casa, en la calleja frontera al tan repetido algibe, existe un fuste de columna con inscripcion rayada, caracteres del siglo III, en la cual se lee claramente el nombre del municipio (2).

.....  
 .... P • VI • COS • ....  
 ordo • MVNICIPI • ILIB  
 erri TANI • DEVOTUS • nu  
 m i n i MAIESTATIQUE  
 sumptu puBLICO • POSVIT

Y dentro de la propia casa conservábase entonces partida por la mitad una interesantísima inscripcion, que por decreto de los decuriones

(1) Códice Vaticano, 5.242, 45, de mano de Rhamberto.—Códice de Pighio, folio 195.—Sched. Ambr. f. 44, i.—Gruter, 277, 3.—Pedraza, *Antigüedades*, 35. v.; *Historia*, 9 vuelto.

(2) Mendoza, 6.—Pedraza, *A.*, 36 v.; *H.*, 10 vuelto.—Tamayo de Vargas, ad *Luitprandum*, 123.—Gorio, X, 177.—Hidalgo Morales, 61.—Hübner, por un calco de Riaño.—Copia hecha por mí en 1832.

puso Iliberri á Cornelia Severina, madre de Valerio Végeto, cónsul suffecto del año 844-91, sacerdotisa de Plotina mujer de Trajano. El haber confundido con el genitivo de singular el nominativo de plural en esta y otra lápida hombres tan eruditos como Gússeme, ha sido causa de groseros errores (1).

C O R N E L I A E • Q  
F • S E V E R I N A E  
F L A M I N I C A E  
A V G • M A T R I  
5 VAL E R I I • V E G E T I  
C O N S V L I S  
f l o r E N T I N I • I L I B E R R I T  
D D

Que todos estos monumentos debian pertenecer al foro y á la basílica, ya lo daba á entender un fragmento del frontispicio de ella, con estas palabras (2):

. . . . FORI • ET • BASILICAE • . . . .  
. . . . BAECLIS • ET • POSTIBVS • . . . .

en caracteres del siglo augusteo. La inscripcion como que dice estar costeadado el ornato del foro y de la basílica, sus puertas, ventanas y vasos de bronce por algun personaje, con motivo de haber sido honrado con esta ó aquella dignidad.

Ultimamente, en los años desde 1754 á 1763 se descubrió la parte oriental de la basílica á 20 y 27 piés debajo de tierra en una extension de 25 varas de ancho por 28 de largo, y además un tramo del foro como

(1) Mendoza, 5. — Pedraza, A., 36 v.; H., 10 v. — Donio, 193, 5. — Gorio, X, 177. — Zaccaria, 272, 7; 277, 3. — *Razon del juicio seguido en la ciudad de Granada*, 191. — Argote, 1, 68. — Calco del doctor Góngora.

(2) Pedraza, *Historia*, 23 v. — *Razon del juicio*, 191. — Hidalgo Morales, 69.

de 35 varas: hallazgo importantísimo, y fecundo minero para la historia y para la geografía, si la sórdida avaricia de cinco hombres detestables no se hubiera querido aprovechar de aquel afortunado suceso para oscurecer la historia, oprimir la verdad y autorizar gabelas combatidas por la pública opinion. Fulminóse proceso en 1777 contra los impostores; cantaron estos la palinodia; cayó silbada la mentira, pero habló la verdad, y resplandece viva más y más cada día. Los presuntuosos fraguadores en plomo y blando alabastro, de monumentos pertenecientes á la historia sagrada y profana, y á la cronología, casi desde el principio del mundo hasta la edad visigoda; los que fijaron el año indubitable de la fundacion de Granada 2800 antes de la venida de nuestro Redentor Jesucristo; y atribuian á esta ciudad cónsules propios, génios y dioses tutelares; y soñaban con una nueva liturgia iliberitana, y con un alfabeto especialísimo de aquel antiguo pueblo, ni sospecharon siquiera que le tenia verdadero en monedas túrdulas, equivocadamente atribuidas á la isla de Sicilia, ni adivinaron la inapreciable riqueza de noticias y timbres honrosísimos que encerraban los grandes monumentos lapídeos descubiertos en las excavaciones, y al lado de los cuales ponian cautelosamente las pequeñas piedras de alabastro, plomos y pergaminos de sus asquerosas falsedades. Pero dejando esto á un lado, entremos por el sólido camino de la verdad.

Tengo á la vista originales tres planos geométricos de la parte de la basílica entonces descubierta, levantados en 1768 por el pintor y aspirante á literato D. Diego Sanchez Sarabia; copia de un cróquis enviado al famoso presbítero del Arahal D. Patricio Gutierrez Bravo en 29 de julio de 1757, por D. Francisco de Aranda; y en fin, un lindo plano alzado, en tinta china, hecho entonces, pero sin nombre de su autor, que parece ser el célebre arquitecto Villanueva. Con presencia de tan curiosos dibujos y de las descripciones verídicas del tiempo, entre ellas las del P. Mendez, voy á describir este lado oriental de la basílica.

Hallóse buena parte de la puerta lateral, de dos varas de ancho, adornada con pilastras jónicas, cuyos hermosos pedestales, zócalos y traspilastras, que aparecieron completos hasta el arranque del fuste, median 8 piés y 9 pulgadas de alto. Al entrar por ella, desde lo interior

de la basílica, subíanse dos gradas de mármol, y se hallaba un ándito de  $2\frac{1}{2}$  varas de ancho por  $8\frac{1}{2}$  piés de largo, cuyas paredes estaban cubiertas con magníficas chapaduras de mármol pardo, cada pieza de más de dos varas de alto y un pié de grueso, con el largo referido. Al extremo del pasadizo y por la parte exterior habia otros zócalos, basas y traspilastras iguales á los de adentro; y aquí estuvieron colocadas las puertas de dos hojas, cuyos quicios de bronce se encontraron, con peso de treinta libras. Al nivel del ándito, y delante de la portada, hacíase un holgado espacio cuadrilongo, rodeado por gruesos muros de sillería, arrancando desde el centro una escalera del mismo ancho del ándito, y de 16 piés y 6 pulgadas de largo, con trece escalones harto gastados del piso. ¿Sirvió para facilitar la comunicacion con lo más alto de la ciudad? ¿Con un templo, ó con la curia? No hay datos que puedan satisfacer al que lo pregunte (1).

Volviendo al interior y bajando al plano de la basílica, se la vió enlosada de grandes piedras esmeradamente labradas; de trecho en trecho alzábanse basas de columnas jónicas, repartidas con proporcion, y se encontraron hasta diez pedestales. Hé aquí sus dimensiones: uno de 3 piés por  $3\frac{1}{2}$  de longitud; siete de 2 á 3 varas de largo; otro de 4, y otro de 6 nada menos; teniendo  $4\frac{1}{2}$  piés de ancho este, y todos 21 pulgadas de altura. Su destino resulta clarísimo: servian de basamento para mantener levantados cippos, estátuas y otras memorias honoríficas, de mármol, bronce y metales preciosos. En el lienzo que desde la puerta corria con direccion hácia el Sur, apareció pegado á la pared el penúltimo de los expresados pedestales, basa puesta en obra, cuyo plinto y molduras que le circundan son de mármol, y el corazon se vió que era de sillares de cantería solidísimos. A medio pié de distancia, y arrancando tambien del muro la parte más angosta, seguía uno de los medianos, movable y hecho para estatua ecuestre. Separado once y medio piés del que dijimos estar fijo, y como él unido á la pared, mostrábase

---

(1) Mendez, *Noticias sobre la vida del P. Florez*, 302.—Los planos de Villanueva y Sarabia, y el croquis de Aranda.

el mayor de todos; y luego uno de los medianos. Los demás tenían la siguiente colocación: frente del basamento grande, y dejando un anchuroso espacio, dos juntos; á regular distancia el más pequeño: frente del otro lienzo de la puerta, muy alongados y en dirección paralela al muro, juntos los otros dos.

Empleóse discretamente en la obra toda variedad de piedras y mármoles; admitiendo para unos objetos el pardo de Sierra Elvira, para otros el veteado de azul y blanco de Sierra Nevada, el blanco de Íllora y de Luque, el rojo de Cabra, y haciendo que contribuyesen á la solidez del edificio las canteras de Alfacár, de la Malaha y de Santa Pudia. En muchos sitios lajas de estas dos últimas formaban un vistoso tejido figurando sillares, colocadas unas horizontal y otras perpendicularmente, con trabazon fuerte de yeso: modo de fábrica idéntico al de la antiquísima puerta de Hizaroman, ó sea la del norte de Eliberri, y al de la torre de San José, distante unas cuarenta varas de la punta más meridional de la cerca. El monumento hubo de sufrir restauraciones y blanqueos, en los cuales se cubrió con estuco alguna columna estriada, prueba de la añeja necesidad de estropear los edificios. Que tuvo fuente lo patentizaba una cañería de plomo que en varios trechos vino á descubrirse.

A la derecha del que entra por la puerta lateral referida, corre un muro gruesísimo de sillares, labrados y trabados con el mayor esmero y delicadeza, los cuales dan lugar á un aposento como capilla de casi cuatro varas de largo por poco más de dos de ancho, solado y chapeado de mármol de Íllora con primor en sus paredes. El umbral es de mármol pardo, y tiene su gárgol ó canaleja dónde se aseguraba una reja de hierro, según mostraron los pedazos oxidados que allí parecían.

Frente de la puerta y como á 17 varas de distancia estaba el cippo de vara y media de alto y tres cuartas de diámetro; piedra parda de la sierra de Elvira, que debió sostener la estatua erigida por los florentinos iliberritanos y con decreto de los decuriones á Etrilia Afra, mujer del cónsul Valerio Végeto, en el año 91 de nuestra era; se llamaron sus padres Etrilio Afro y Ancia Postuma, á quien los de *Tucci* (Martos) consagraron una memoria hoy conservada en los manuscritos de Rus

Puerta. El descubrimiento del pedestal fué á 28 de julio de 1755, y decia de este modo la inscripcion (1):

E T R i l i a E  
A F R A E  
V A L E R I I V E G E T I  
C O N S V L I S  
F L O R E N T I N I I L I B E R R I T D D

A dos varas de distancia y detrás de la basa anterior habia otra, expresando que la estatua consular que se halló tendida á su lado era del cónsul Cayo Végeto, mandada poner por los decuriones (2):

C A I O  
V E G  
C D D

Por aquella parte levantábase un pedestal azul y blanco de la cantera de Sierra Nevada de más de media vara de grueso y una de alto, mostrando haber tenido pequeña estatua dedicada por la curia á Publio Manilio Urbano, cuya hermana Manilia Tertula aceptó el honor y corrió con los gastos (3). Hallóse la piedra el 9 de febrero de 1754.

P • M A N I L I O • P • F • G A L  
V R B A N O • D • D •  
M A N I L I A • P • F • T E R T V  
L L A • S O R O R • H O  
N O R E • V S A • I M  
P E N S A M • R E M I S T

(1) *Razon del juicio seguido en la ciudad de Granada*, 186, CII, 384.—Gússeme, *Desconfianzas críticas*, autógrafo del año 1760 que poseo.—Conde, *Cartas del Sacristan de Pinos*, II, 76.—Masdeu, manuscritos, 1401.—Hübner, *Noticia de las actas de la Academia de Berlin*, 10 de enero de 1860, página 21.—Rus Puerta, en la Academia de la Historia, Est. 4, grada 1.<sup>a</sup>, H. 5.

(2) Carta autógrafa de D. Francisco de Aranda á D. Patricio Gutierrez Bravo, Lucena 29 de julio de 1757, en poder del Sr. Mateos Gago, catedrático de Sevilla.—*Epigraphische Reiseberichte aus Spanien und Portugal von Emil Hübner*, 23.

(3) *Razon del juicio*, 190, CIX, 384.—Conde, *Cartas*, II, 38.—Hübner, 20.

Grüter y Pighio nos han conservado una inscripcion de Faucena, cortijada en término de Hiznallos hoy, antes de Cogollos, con noticia de cierto Manilio que se apellidaba Maniliano, era de Iliberri, de la misma tribu, é hijo de P. Manilio Pax.

Junto al muro que se dilata á la izquierda de quien descende al pavimento, y cerca del pedestal para estatua ecuestre, se halló á 27 de enero de 1757 un fragmento de inscripcion mayor de dos tercias, piedra de Sierra Elvira, con expresion de haber estado allí la estatua ecuestre de bronce que pusieron los munícipes y habitantes iliberritanos á un pontífice perpétuo llamado Numisio, atendidos sus méritos, habiéndola costeadó su hijo Numisio Silvino Faviano, que admitió el honor sin querer gravar al municipio. La lectura y restauracion de este monumento precioso débese toda al clarísimo Hübner (1).

. . . . . numISIO . . . . .  
 . . . . . SIO • PE . . . . .  
 pontifi CI • P E R Petuo  
 ob ME R I T A • Municipis  
 et inCOLAE • EX AERE conlato  
 statuAM • E QVESTREM decr.  
 . . numisiVS • SILVINVS • FABianus  
 filius • HONORE • ACcepto  
 impens o REMISIT

El mismo deplora que se hubiese despedazado en virtud de sentencia judicial, por exceso de celo, ó más bien por descuido del escribano, una memoria puesta á Lucio Atilio Híbero, que en 6 de mayo de 1757, no sobre el pavimento sino en las ruinas del edificio, junto al foro, hubo de descubrirse (2); piedra parda de la sierra de Elvira, dos tercias de largo y media vara de ancho:

L • ATILIO • L • F  
 HIBERO  
 DECVRION  
 DECRETO

(1) *Razon del juicio*, 187, CIII, 384.—Velazquez, 13.—Bayer, *Viaje*, manuscrito.—Hübner, 22.

(2) *Razon del juicio*, 183, XCIII. — Hübner, *Actas de la Academia de Berlin*, 10 de Enero de 1861, pág. 23.

Otra interesantísima inscripción allí encontrada y que juntamente con las genuinas se bajó á la Real Chancillería, publicó también mi docto amigo Hübner, por la cual sabemos de un valiente militar llamado Quinto Cornelio que en los tiempos de Trajano ú Hadriano obtuvo numerosos premios de coronas, escudos, imágenes y panegíricos, y á quien los de Hierópolis (¿la de Siria?) y los de Iliberri costearon el lugar de la sepultura (1):

Q . c o R N E L I O . q . f i l . ¿ V a l e r i a n o ?  
*iud* . D E . V . D E C V R I I S . . . . .  
P R A E F . C O H O R T . I . . . . .  
T R I B . E Q V I T V M . C O H O R T . . . . .  
5 D O N A T O . C O R O N I S . . . . .  
C L I P E I S . I M A G I N I B U S . . . . . ¿ h o n o r a t o ?  
L A V D A T I O N E . A . N V M E R I S . . . . .  
I T E M . A B . E I S . N V M E R I S . C . . . . .  
I N P E N S A . L O C O . S E P u l t u r a e . . . . .  
10 I T E M . A B . H I E R O P O L I T A N I S . I n . ¿ S i r i a ? . . . . .  
I T E M . D . D . F L O R E N T I N O R . I L I B e r r i t a n o r u m . . . . .  
Q . C O R N E L I V S . Q . F i l . . . . .

El caballero Hübner observa que falta la mitad del epígrafe, deduciéndolo de que no pudo menos de expresarse el nombre del padre de Cornelio, y su apellido y la tribu en el renglon primero: con lo cual la restitution de la piedra es muy difícil. Según el señor Teodoro Mommsen, quizá en este monumento aparezca por primera vez un *tribunus equitum coho....*; estima que se han de entender en sentido militar los *numeri*; y que la *Hierópolis* queda en duda si fué la de *Siria* ó la de *Frigia*.

Pero todavía es de mayor interés la basa de mármol pardo de Sierra Elvira, de vara y media de alto por tres cuartas de diámetro, moldurada, que á 26 de enero de 1754 se halló sobre el pavimento de la basílica. Era una memoria que en el año 199 de nuestra redencion pusieron los municipales del municipio florentino iliberritano, dado el lugar

(1) Actas de la Academia de Berlin, 10 de enero de 1861, página 19.—Bayer, *Viaje*, ms.

por decreto de los Decuriones, á su compatriota Publio Cornelio Anulino, prefecto de Roma, cónsul dos veces en la ciudad eterna, procónsul en la provincia de África, pretor, tribuno de la plebe, cuestor, legado en la provincia de Narbona, procónsul en la Bética, legado de la Legion séptima gemina, pia feliz, legado de Augusto (el emperador Septimio Severo), propretor de la provincia, varon esclarecido (1). Los sábios Hübner y Mommsem fatigaron en restituir las ultimas casi borradas líneas de la inscripcion, lauro que al fin alcanzó el primero. segun nota que poseo de su mano.

P • CORNEL • P • F • GAL • ANVLLINO  
 ILBER • PRAEF • VR*b* • *bis* • COS • PRO • COS  
 PROV • AFRICAE • PR*a*ET • TRIB  
 PLE*b* • Q • LEG • PROV • NAR  
 5 BONENS • PRO • COS • *prov*  
 BAETIC • LEG • LEG • VII • GEM • *p. f.*  
 leg • AVG • PR • PR • PR • C • V  
 DECVR • *dec* • MVNICIPES  
 municipii • *florentini* • *iliberritani* •  
 10 l • d • d • d •

Observa el Sr. Hübner que hay rareza en el orden de enumerar los cargos, yendo al principio los tres más elevados, á saber, la pretura urbana, el consulado y el proconsulado africano; luego en série descendente la pretura, el tribunado popular y la cuestura; y al final los tres destinos pretóricos. El Sr. Mommsem lo explica por haberse querido en la piedra hacer distincion entre cargos civiles y militares, colocando entre aquellos el proconsulado de Africa, seguramente á causa de que el legado de Numidia llamaba á sí entonces el poder militar; y advierte que la série de los empleos civiles aparece descendiendo: prefecto de Roma, cónsul dos veces, proconsul de la provincia africana, pretor, tribuno de la plebe y cuestor; y que va el consulado antepuesto al proconsulado, por fijar este la provincia. Los empleos militares se

(1) *Razon del juicio*, 189, CVIII, 384. — Copia de D. Juan de Florez, en la Academia de la Historia, estante 18, 64. — Bayer, *Viaje*, manuscrito. — Masdeu, ms. III, 140. — Hübner, 20.

colocan por el contrario en orden ascendente: mando inferior en la Galia de Narbona; el gobierno civil y militar de la Bética, y el mando de la Séptima legion. No resulta mencionado el puesto que tuvo en Siria, donde y en Adiabene se distinguió tanto en la guerra contra Pescennio Níger (Dion, 74, 7; 75, 3).

La sinceridad, la verdad y la ciencia han logrado descifrar el monumento. ¿Quieres, mi querido Manuel, saber cómo le entendieron los ignorantísimos falsificadores del siglo anterior? Oye, y compadécelos: «A Publio Cornelio, á quien habiendo sido seis veces cónsul en Granada, se hizo prefecto de los caminos de Iliberia!».....

Abandonadas las excavaciones, concluido el proceso de 1777, se encontró allí cuatro años después, al abrir unos cimientos, un lindo cippo cuadrado de 19 pulgadas de alto, 20 de ancho y 17 de grueso, con airosos bocelos en dos de sus lados. Leíase en el principal de ellos la dedicatoria que al Genio del Municipio de los florentinos puso Marco Servilio Onésimo, por el honor probablemente del sevirato. Jaspe pardo de Sierra Elvira, estaba truncado, faltando lo demás del epígrafe. Al punto fué convertido en mortero; llevóse á la cocina del Seminario del Sacro-monte, allí copió la inscripcion el Marqués de Valdeflores, y de allí la sacó el sábio canónigo D. Juan de Cueto y Herrera, colocándola oportunamente en el jardinillo del cementerio, donde la vi y dibujé con especial esmero á 9 de diciembre de 1831. Muerto mi cariñoso amigo en 1858, sacaron la piedra de su sitio y la aprovecharon en los cimientos de una nueva obra hecha en el Seminario. ¡Y este es el siglo de las luces!

### GENIO · MVNI

CIPHI · FLORENTINO

RVM · M · SERVILIUS

ONESIMVS · OB Hono

rem viratus?

Hé aquí un precioso museo perdido para el arte, ya que no para la historia; hé aquí *trece* monumentos epigráficos; y por ellos, la noticia de siete celebridades granadinas del siglo I, y dos del II; memorias de un emperador y de una emperatriz, protectores de la ciudad; documentos

del año 91, del 100, del 199, 240 y 280; y mencionado *siete veces* el nombre de *Iliberri*. Estas letras estampadas en piedras, son testimonios (dice Tertuliano) los más ciertos y auténticos que tiene la fe humana, fieles custodios de las cosas antiguas. Ellas nos hablan de estatuas ecuestres; ellas nos las dejan suponer de bronce y de metales preciosos. Sin duda que descubriéndose algunas á principios del siglo xvi, dieron á la casa principal y á la calle que están sobre las ruinas, el nombre de calle y casa del *Tesoro*.

No se encontró ni una sola memoria dedicada á los dioses del Olimpo; tampoco en tantos monumentos civiles, en tantos restos de piés, manos y cabezas de estatuas, de capiteles, columnas, pedestales y cornisas, en las varias lucernas, jarros, vasijas de vidrio, piezas de ámbar, oro, marfil y bronce, ni en diferentes adornos femeniles que entonces se descubrieron, pareció ninguna señal del cristianismo. Si dada la paz á la Iglesia transformáronse en cristianos templos muchas basílicas, respetando en ellas las imágenes de insignes varones y emperadores piadosos, ¿cupó á la de Iliberri esta suerte? Nada hay para negarlo, ni para afirmarlo tampoco. ¿Fué luego, en la edad visigótica, erigida en catedral? De ninguna manera. Entre las muchas monedas que en tiempos diferentes salieron de allí, no llevadas de intento por malignos falsificadores, sino realmente perdidas de antiguo, las hay de la época de la república, del alto y bajo imperio; sin embargo, de Arcadio son las más modernas; ninguna hay posterior. No es aventurado pues imaginar que este edificio pudo perecer al tiempo de la invasion vandálica, en el comienzo del siglo iv.

La basílica y sus muchas inscripciones dedicatorias demuestran que Iliberri existió en el Albaicín de Granada, siendo una de tantas ciudades tripártitas españolas. Cáceres lo era; y sus tres barrios (Castrá Caecilia, Castrá Servilia y Norba Cesárea) han sido origen de grandes errores, descaminando á nuestros historiadores y geógrafos, que no tenían la sagacidad crítica y el caudal de datos del caballero Hübner. Otras fuéron bipártitas, como Gádes y Ampurias. Nuestra ciudad se compuso de Iliberri, Nativola y Garnata: barrio semítico este último, acampaba en el Realejo y Torres Bermejas; y el otro, en el corazon de la Alhambra. A eso debe aludir su moneda autónoma, con la

esfinge por el anverso, y por el opuesto lado una cabeza, de la cual á proporcional distancia salen tres piernas, mostrando ser miembros de un todo; á eso el haber construido en el siglo i tres basílicas; y en el vii, para gloria de la Santísima Trinidad, tres iglesias; y el haberse encontrado repetida hasta tres veces la piedra dedicatoria de Probo (1).

Puede ser que en algun tiempo trasladaran los árabes la capitalidad de *Elbira* (juntamente con su nombre) al célebre municipio de *Ilurco*, en Pinos de la Puente: que entonces *Ilurco* perdiera el suyo, y quedase con el ageno en la sierra inmediata; prevaleciendo para las poblaciones hermanas de la una y de la otra orilla del Darro el nombre del barrio semítico de *Granada*. No de otra suerte dejó *Aeminio* el suyo en las márgenes del Mondego, ufanándose con el de Coimbra, y quedando despojada *Conimbrica* del que le pertenecía, olvidada más hácia el Sur, á dos leguas y media de distancia, en el camino de Lisboa. Con *Raya*, en el distrito de Málaga, hubo de suceder cosa parecida. Las capitalidades eran entonces nómades como los árabes.

---

(1) Pedraza, *Antigüedades*, 35 y 36 vueltos, y 37.

(*Se continuará.*)

AURELIANO FERNANDEZ-GUERRA Y ORBE.



## LA CENA DE LEONARDO DE VINCI.

---

No hace todavía dos meses que regresábamos de un largo viaje, en el cual elegimos á Milan como uno de los puntos de descanso, y cuando disponiamos nuestras notas con objeto de dar á los lectores de EL ARTE algunas noticias sobre las hermosas obras que encierra la privilegiada Italia, uno de nuestros artistas, y muy querido amigo, nos dió conocimiento de la siguiente carta del célebre pintor francés Decamps, que publicaba la *Revista del siglo XIX* en su entrega del mes de Noviembre, acompañada de una nota de la redaccion, en la que despues de decir existia desde hace veinte años oculta entre los manuscritos del *Artista*, la calificaba como una de las mejores páginas entre las tan raras que Decamps escribió.

Aunque por su exactitud no sea un documento muy recomendable, como cuanto se refiere á la vida y obras del gran Leonardo, no es indiferente á los amantes del arte, pensamos desde luego ponerlo en cabeza de nuestras observaciones, creyendo que verian con gusto este escrito que

tiene además el interés que inspiran los de los notables artistas que con dolor vemos desaparecer de entre nosotros. Hé aquí la carta :

«En una pequeña plaza, á la extremidad de Milan, se ve todavía una iglesia de triste aspecto, cuyas paredes de ladrillo no vistieron nunca el manto de mármol que los italianos acostumbraban extender sobre sus monumentos; esta es la iglesia de *Santa Maria delle Grazie*. Volviendo á la derecha y á lo largo de la plaza, se extienden los edificios que componian en otro tiempo el cláustro de los dominiquinos de Santa María de la Gracia, que es hoy cuartel de un regimiento de caballería húngara. Dos puertas cimbradas dan entrada á estos edificios; la primera, guardada por un centinela, es la del cuartel; la segunda, apenas entreabierta, deja ver las galerías y el patio del antiguo cláustro, ocupados ahora por los trenes militares.

»Apenas se ha pasado el umbral de esta última, se encuentra otra más pequeña, sobre la que se lee el siguiente letrero : *El guardian del fresco de Leonardo de Vinci, está en la taberna de enfrente*; es la puerta del refectorio de los dominiquinos.

»El patio del cláustro es bastante grande; está rodeado de arcos de medio punto que sostienen las galerías, todas las paredes están cubiertas de pinturas, que es imposible distinguir hoy. Por entre las tablas de un puente volante, ó subiéndose sobre las ruedas de un furgon de hospital, es como puede entreverse aquí y allí algunos fragmentos de las pinturas antiguas, cuya conservacion, á pesar de las injurias del tiempo y de los nuevos habitantes, acusa tambien la negligencia de los que han dejado destruir el fresco de Leonardo.

»Aflictivo es en extremo el cuadro de esa dominacion tudesca, sentada sobre los restos de las Bellas Artes de Italia, y acuartelando sus soldados en medio de los suntuosos monumentos del siglo xvi. Bajo sus pórticos, donde pasaba la procesion de los sábios dominiquinos, se aglomeran hoy largas filas de carros cargados de pontones, cureñas y vigas. En los muros donde estaban trazados los anales de aquella poderosa órden, se han empotrado anillas en las pinturas, y allí es donde se hierran los caballos del tren. Todas las salas en donde se reunian los religiosos se han convertido en habitaciones de cuartel.

»Hay sin embargo una Academia en Milan, hay una escuela de Roma, un Museo y conservadores. Pero ¿qué pueden las academias contra la autoridad del sable? La de Milan, como la de Paris, forma discípulos que envia á Roma para

pintar cuadros que, con dificultad, se creerian de nuestro siglo; se les corona cada año, se les compran por algunos centenares de francos, las tristes obras que están condenados á producir, y con ellas se compone una galería que nadie tiene curiosidad de ver. Pero á falta de la cosa se tiene el título, á falta de artistas se tienen académicos, ¿qué importa despues de esto, el claustro de Santa María de la Gracia y lo que encierra?

»El refectorio del antiguo convento de los dominiquinos es una gran sala, un poco oscura, muy húmeda, y cuyo estado de deterioro produce un sentimiento penoso cuando se piensa que es sobre una de sus paredes ruinosas en donde se hallan los restos de una obra maestra.

»El fresco, tambien muy pronto, no será más que una pared despojada; muchas personas que aún viven lo han visto en buen estado, hoy ya no es más que una tradicion, y dentro de poco sólo se sabrá que allí, sobre aquella pared, habia una obra maestra y se señalará el sitio que ocupaba.

»Mientras los frailes habitaban el claustro, las paredes fueron preservadas de la humedad, pero cuando los religiosos desaparecieron y el refectorio dejó de reunir cada dia sus huéspedes, sucedió lo que siempre, cuando falta la presencia del hombre, que las paredes, el suelo y el techo, quedaron expuestos á todas las inclemencias del aire, y cada invierno dejó allí nuevos gérmenes de destruccion.

»Todos los autores están acordes en que en ninguna obra desplegó Leonardo de Vinci más poder y talento que en esta composicion, á la que parece haber unido la gloria de su nombre. Se sabe que agotado por la expresion que habia desenvuelto en las cabezas de los Apóstoles, dejó mucho tiempo sin concluir la del Cristo. El carácter divino que soñaba exaltaba de tal modo su imaginacion, que no pudo terminarla sino mucho tiempo despues.

»Toda la parte derecha del fresco del lado de las ventanas está perdida, las huellas que aún existen son incomprensibles; allí estaba el grupo de San Juan y de Judas, de que no queda nada. La parte izquierda ha sufrido algo menos, las cabezas de San Pedro y de dos Apóstoles son aún admirables; pero la alteracion aumenta cada dia, y aún pisando con precaucion sobre el entarimado elevado para distinguir el cuadro de cerca, se ven con dolor desprenderse de la pared pedazos de color y caer á los piés del viajero.

»La cabeza del Cristo, cuyo carácter tradujo Rafael Morghen, ese tipo sencillo y elevado, ese pensamiento profundo de resignacion, esa conviccion íntima de toda la gloria y amargura de su destino, todo ha desaparecido, ya no

queda de esa hermosa personificación de la divinidad más que las dos manos.

«La Cena era una de las más vastas composiciones de aquella hermosa época de la pintura. La expresión de las cabezas, los gestos, las actitudes, todas inspiradas por las penetrantes palabras del Cristo, revelaban un profundo sentimiento religioso y un gran génio poético. *En verdad, en verdad os digo, que uno de vosotros me entregará.*

«La composición sencilla y solemne como la vida del Hijo del hombre recibía toda su animación de esta cabeza radiante de gloria y tan noble en su dolor; la pureza del dibujo, la riqueza del color, cuyas huellas se descubren aún, habían concurrido á la celebridad de la Cena, de Leonardo de Vinci.

«Rafael Morghen, que muerto hace pocos años después de una larga carrera enteramente consagrada á reproducir por medio del grabado las más hermosas páginas de la pintura italiana, que se van deshojando cada día, Rafael Morghen ha establecido la base más duradera de su reputación con el grabado de la Cena. Trazó á un tiempo sobre el cobre la oración fúnebre de la obra de Vinci y el acto de acusación de los vándalos, entre cuyas manos se perdía el original.—DECAMPS.»

Todos cuantos artistas han viajado por Italia y han tenido el cuidado de hacernos conocer sus impresiones, no han dejado de manifestar su pena al ver el lastimoso estado en que se encuentra la magnífica creación de Leonardo de Vinci; pero al mismo tiempo, tales son los elogios que hacen de los restos del *Cenáculo*, que acaso no hay una persona de cuantas poseen el sexto sentido que describe Töpffer, que no piense hacer algún día su peregrinación á la célebre iglesia que encierra el tesoro.

Afortunadamente no teníamos conocimiento de la carta de Decamps que antecede, con el cual mucho se hubiera enfriado nuestro entusiasmo, y no bien llegamos á Milan nos apresuramos á satisfacer la ardiente curiosidad que hacia algunos años sentíamos, y cruzando un sin número de calles que, por su estrechez y forma, nos recordaban las de las ciudades de nuestra España, llegamos á el *Corso di Porta Vercellini*, á cuya continuación, en el *Borgo di Porta Magenta* y cerca de la puerta conocida por ambos nombres, se encuentra en una plaza ó anchura que la calle forma el convento de *Santa Maria delle Grazie*.

No existe ya, ó á lo menos no lo hemos visto, el letrero que Decamps copió; pero un monaguillo muy atento nos dijo dónde podíamos encontrar á la encargada de la llave del refectorio, á la que encontramos en su casa, de humilde, pero aseado aspecto, y que á pesar de hallarse comiendo y de no ser ni la hora marcada ni nada oportuna, nos recibió sonriendo y nos rogó la esperásemos el tiempo necesario para concluir su comida. En el ínterin que esta tenia fin, y despues de admirar la elegante cúpula de la iglesia, en cuya linterna se abren graciosas ventanas de tres luces, separadas por elegantes columnitas que nos revelan el génio de Bramante, entramos en la iglesia, abierta hoy al culto, y en la que además de la riqueza del altar mayor y de los dos frescos de Gaudenzo Ferrari, que tienen celebridad y representan La Flagelacion y Crucifixion del Señor, pudimos tambien examinar á nuestro gusto la hermosa sacristía, obra tambien de Bramante, y en la que como dice muy bien monsieur Lance, se siente mucho que una arquitectura tan bonita, tan ingeniosa y llena de preciosos detalles, carezca de estilo y grandiosidad.

Terminado este rápido exámen salimos de allí para dirigirnos á el convento que está al lado, y en cuya puerta tambien se ve hoy como cuando lo visitó Mr. Decamps, un centinela; la única diferencia consistia en el uniforme, el de entonces vestia el de la caballería austriaca, y el de hoy llevaba el de la infantería italiana. Pasado el zaguan, se entra en un elegante patio, cuyos arcos están sostenidos por ligeras columnas, y nada nos hubieran dejado que desear á tener mayores proporciones; en él está la puerta del refectorio, á la que llegamos con alguna dificultad, tropezando con grupos de soldados que se solazaban jugando á los bolos, con grave peligro de nuestras piernas. Pero gracias al poderoso auxilio de un cabo que, armado de una vara nos acompañó desde la puerta, pudimos penetrar en el santuario gastronómico de los reverendos padres dominiquinos, donde nos esperaba ya la jóven y graciosa encargada de la conservacion de los restos del mal llamado fresco de Vinci.

Es el refectorio una gran sala que recibe la luz de varias ventanas

abiertas en la pared enfrente de la entrada, y que además tiene á la derecha otra puerta que hoy está tapiada, pero que mutilando el cuadro se abrió antiguamente para ponerla en comunicacion con las cocinas: el estado en qué hoy se encuentra es bastante bueno, blancas paredes y limpio suelo manifiestan que la mano de una mujer se ocupa de aquellos detalles que el viajero agradece, y que un hombre tendria quizás por supérfluas prolijidades. Delante de la obra maestra del inmortal Leonardo hay colocados, á conveniente distancia, unos limpios y cómodos sillones, y además de una mesa en donde hay expuestas y de venta fotografías y reproducciones de escultura del *Cenáculo*, la sala se encuentra llena de caballetes, en donde con mayor ó menor acierto, y ayudados del grabado de Morghen, que se ve colgado en ellos, varios pintores tratan de reproducir, ó mejor dicho traducir, lo que no tiene traducciou.

Describir lo que á primera vista se siente al contemplar esta afamada y gran composicion, es imposible: para evitar á los que tengan la fortuna de verla, el desconcierto que no pueden menos de experimentar, haremos algunas reflexiones.

Los que no tenemos la dicha de poseer, y ver por consiguiente con frecuencia estas soberbias páginas de la gran pintura, y estamos además acostumbrados á la magia y brillo seductor que las obras de los grandes maestros nos ofrecen en sus cuadros de caballete, que bien conservados en nuestros Museos varian tan poco con el trascurso de los años, no podemos nunca figurarnos bien el efecto que el tiempo causa en este género de obras. Ejecutadas casi siempre en una pared, y por lo regular en húmedos templos y grandes salas, las variaciones atmosféricas ejercen sobre ellas una fuerte accion que no tienen en las pinturas al óleo; de aquí nace su pronta alteracion, y como nos son conocidas por los grabados, en donde observamos á nuestra satisfaccion la precision del dibujo y todos los detalles del claro oscuro, al encontrarnos frente á frente con los maravillosos y ponderados originales, nada sentimos y nos dirigimos esta pregunta: ¿si seremos incapaces de comprenderlos, ó si los que los han

grabado ó escrito sobre ellos se habrán equivocado? Pero pronto, muy pronto, se calma nuestra inquietud; pronto conocemos que para admirar en toda su gloria á los grandes maestros del arte, no son las guías ni el conocimiento de grabados lo que se necesita; lo que es necesario, indispensable, es aprender á ver, y esto sólo se consigue á fuerza de examinar sus magníficas obras, sin tener en cuenta el primer efecto que produce la alteracion de los colores y el estado de mayor ó menor destruccion en que se encuentran.

Pregunta Mr. Taine, que lo vió en Mayo de 1864, qué es lo que existe ya en el *Cenáculo* de la mano de Leonardo, y él mismo se contesta, que quizás menos que en la reproduccion que sus discípulos hicieron por el carton original; y sin embargo, comparando la expresion divina de la cabeza del Cristo, con la que Morghen le dió en su estampa, no puede menos de hacer constar la superioridad de la primera. Ya hemos visto que Mr. Decamps, despues de decirnos que de esta magnífica representacion del Hijo del hombre, no existian ya sino las dos manos, se extasía describiéndola de un modo que no pudo haberle inspirado la traduccion del célebre grabador. Mr. Blanc, Gautier y tantos otros que han visto y descrito esta obra dicen lo mismo; ¿no dice todo esto bastante claro que de la divina cabeza del Cristo, así como de toda la pintura, existe algo más que un informe borron, como quieren demostrar en sus escritos?...

Por nuestra parte podemos asegurar que si es cierto que la primera impresion nos fué dolorosa, bien pronto, cuando una y otra vez medio cerrados los ojos contemplábamos aquella maravilla del arte, concentrando así sobre ella la luz necesaria, la veíamos en todo su esplendor; insensiblemente, como si una nube de ligeros vapores suspendida delante de ella fuese alzándose poco á poco, veíamos aparecer la celestial figura del Redentor que con las manos vueltas, dejándolas caer con resignado abandono, pronuncia con noble dolor las palabras: *Amen dico vobis quia unus vestrum me traditurus est*, que produce en los Apóstoles las diferentes emociones que tan bien revelan su actitud y semblantes examinándo-

los cuidadosamente; veíamos la duda asomada al semblante de Bartolomé, que de pié y apoyadas las manos en la mesa aparece ansioso de interrogar á su divino Maestro, mientras que Santiago el Justo, menos impaciente, adelanta la mano izquierda llamando á Pedro para que satisfaga su curiosidad; Andrés lleno de estupor alza las manos, dirigiendo una mirada al Señor; Pedro airado oprime con la mano derecha un cuchillo, mientras que con la izquierda extendida interroga á Juan; Judas, en cuyo semblante se descubre la huella de todas las malas pasiones, se inclina sobre la mesa mirando á el Cristo á quien ha vendido, como procurando componer su semblante, asombrado de ser descubierto, mientras la angélica figura de Juan, con las manos cruzadas y la cabeza inclinada sobre el hombro derecho, dice perfectamente con su actitud resignada, que para él no hay duda alguna cuando su maestro lo ha dicho.

A la derecha del Señor, Santiago el Mayor horrorizado se vuelve hácia él alzando los brazos al cielo; Tomás con dudoso semblante, la mano derecha levantada, parece preguntarle si uno de los doce ha de ser el traidor; Felipe, de pié, lleva las manos á su corazon protestando de su amor, al mismo tiempo que Mateo extendiendo las suyas hácia Cristo confirma sus palabras á Tadeo y Simon, en cuyos ademanes se ve la sospecha en el primero y en el segundo la duda.

Oprimido el corazon con el recuerdo del sangriento drama, á cuyo primer cuadro nos hace asistir el gran Leonardo, al levantar los ojos hallamos un consuelo en contemplar el país que por la puerta y ventanas de la habitacion donde se representa, se descubre, triste y sencillo, iluminado por la difusa luz de la tarde, no distrae el ánimo, antes por el contrario nos hace pensar con melancólica dulzura en la dolorosa escena que tenemos ante nuestra vista.

Por la ligera descripcion que acabamos de hacer comprenderán nuestros lectores todo el arte que Vinci empleó en esta pintura, base principal de su reputacion, cuyo mérito aparece tanto mayor cuanto que perteneciendo por su edad al renacimiento fué, sin embargo, el primer pin-



tor de la época moderna que Mr. Coindet llama con tanto acierto de la perfeccion.

Fácil es hoy á un artista que conoce las obras de los grandes pintores ó los grabados que de ellas se han hecho estudiar y componer, pero en el siglo xv no se estudiaban más obras que las de la naturaleza y los restos que del arte griego iban apareciendo.

Los mosaistas y pintores bizantinos y hasta los discípulos de Giotto, sin duda por una reminiscencia del politeismo, acostumbraban á representar la mayor importancia de las personas por medio de la exageracion de sus proporciones, y así como los griegos y romanos creyeron que Júpiter debia de ser un hombre mayor y más hermoso que los demás, hicieron tambien al Cristo, ajustándose tambien á un tipo de belleza tradicional, de más elevada estatura que las figuras en cuya compañía lo representaban. Observamos, además, en todas ó la mayor parte de las obras de esta época y hasta en las del renacimiento, que siempre que se agrupan figuras alrededor de otra principal hay en su colocacion un amaramiento y simetría que producen un aspecto feo y desagradable. ¡Con cuánto arte supo Leonardo evitar estos defectos! ¡De qué modo tan admirable su gran génio adivinó la verdad, abriendo así el camino que detrás de él habia de seguir la brillante legion de pintores del siglo xvi!

Confiado en su talento, no temió representar la realidad y trató de hacer comprender la superioridad de las personas por medio de la eleccion del tipo y de la expresion, en lugar del aumento de sus proporciones; para esto quiso encontrar en la naturaleza sus modelos, y con el lápiz en la mano recorria las calles, los mercados y todos los sitios donde creia posible encontrar las toscas y vulgares facciones que le revelaban un carácter ó un sentimiento, y con el arte y maestría que admiramos en sus dibujos las fijaba en el papel, purificándolas y embelleciéndolas. Así estudió uno por uno y creó los tipos de los Apóstoles, sólo el del Cristo, no pudiendo encontrarlo sobre la tierra, como dice Vasari, *quella di Cristo, della quale non voleva cercare in terra*, tuvo que crearla, y preciso es

confesar que hasta hoy nadie ha encontrado una expresion más divina; la cabeza de Judas fué la última que pintó, y segun sus biógrafos tardó más de un año en hacerlo. A propósito de este retardo nos cuenta Vasari que deseoso el prior de ver su refectorio libre del andamio que servia á Leonardo para trabajar, y viendo que este no se daba gran prisa por terminar su obra, se quejó al gran duque, de cuya órden se pintaba, manifestándole que hacia más de un año que el artista ni siquiera habia visto su obra; irritado el duque, mandó llamar á Leonardo y reprendiéndole le contestó este que no era verdad que dejase de trabajar en el *Cenáculo*, pues todos los dias empleaba lo menos dos horas en recorrer el *Borghetto*, barrio habitado por los judíos, en busca del tipo de maldad que le era necesario para representar á Judas sin encontrarlo, y que una vez hallado terminaria su obra en un dia. «Sin embargo, añadió, si mis pesquisas fuesen inútiles, pintaré en su lugar el retrato del padre prior, que responde perfectamente á mi idea y viene á quejarse de mí á V. S.; y ya lo hubiese hecho á no detenerme la consideracion de ponerlo en ridículo en su mismo convento.» Y dice Vasari que comprendiendo el duque con qué profundo juicio componia Leonardo sus obras, se echó á reir de su ocurrencia.

No bastaba al gran artista haber creado las expresivas figuras que necesitaba para la composicion de su cuadro, era necesario que todas pudiesen verse y concurriesen al efecto de la obra; para esto imaginó colocarlas de modo que dejando libre el frente de la mesa, pareciese esta como la prolongacion de la en que los padres dominicos comian; difícil era esta colocacion en fila y muy fácil caer en el amane-ramiento que, como ya hemos dicho, se nota en los pintores anteriores á Leonardo; pero para él no existían dificultades, y basta dirigir una mirada á cualquiera de los numerosos grabados que de esta célebre composicion se han hecho, para ver la feliz y acertada manera que tuvo de resolver el problema: la division de los Apóstoles en animados grupos, la variedad que se nota en ellos, la expresion de su actitud y semblantes

que parecen revelarnos las palabras de asombro que las del Señor tenían que producir en aquellos amantísimos discípulos; la inclinación de la cabeza de San Juan y el movimiento rápido de Santiago el Mayor, que dejan á el Cristo aislado y solo en medio de todos, para hacer más visible el contraste de su tranquila y dulce expresión con las tan animadas de los que le rodean, cosas son que asombran y nos hacen proclamar á Leonardo de Vinci padre de la pintura moderna, sin tener para esto en cuenta las demás obras que de él poseemos : basta la Cena para darle este título.

Mucho tiempo se ha disputado sobre si la Cena habia sido pintada al temple, al fresco ó al óleo; nosotros creemos, siguiendo la opinión de personas muy autorizadas, que lo fué de esta última manera; además de una antigua estampa que nos da á conocer Mr. Blanc, en donde se lee : «Sacada de la pintura al óleo de Leonardo de Vinci»: Armenini, que escribió en 1587 sus *Veri precetti della pittura*, lo asegura así, y Lomazo, discípulo de Leonardo, y por consiguiente á quien debemos suponer bien informado, en su obra *Idea del tempio della pittura*, pág. 49, dice : *Lasciato l'uso della tempera, passo all'olio que usaba assotigliare con lambicchi*.

Quizás á este proceder nuevo que Vinci no conocia bien, se debe la temprana alteración del *Cenáculo*, pues cuando empezó á pintarlo apenas hacia veinte años que Andrea del Castagno, acosado por los remordimientos, habia hecho público este proceder, que por ser el único poseedor le hizo asesinar traidoramente á su infeliz amigo el veneciano Domenico, á quien se lo habia comunicado Antonello de Mesina, despues que este, segun unos por superchería y segun otros á cambio de objetos de arte, lo habia obtenido en Flándes del mismo Juan Van Eyck.

Lo cierto es que habiendo concluido Vinci su obra en fin del año 1497 ó á principios del siguiente 1498, ya en el de 1500 empezó á sufrir las consecuencias de la humedad del refectorio y de la proximidad de las cocinas; Armenini, que la vió cincuenta años despues de concluida, nos

dice que estaba bastante deteriorada y Vasari, que visitó Milán en 1566, la encontró en un estado deplorable.

Cuando Francisco I de Francia, artista coronado que se complacia en reunir en Fontainebleau las obras maestras del arte, la admiró, la pintura estaba en buen estado, y se hubiera salvado si los medios entonces conocidos hubieran permitido como hoy cumplir su deseo de transportarla á Francia; desgraciadamente no pudo ser y quedó en poder de los reverendos dominicos, que con imperdonable indiferencia la hicieron más daño que todos los soldados franceses y austriacos á quienes se culpa de su destrucción.

Era moda sin duda, como ahora, cuando Mr. Decamps escribió su carta, enternecerse al pronunciar el nombre de la Italia, y otra moda, quizás tan antigua como el mundo, es culpar á los extranjeros que han dominado ó recorrido un país, de todos los estragos que en las obras y monumentos del arte se notan mucho tiempo despues de haberlo abandonado; no hay entre nosotros una persona, por lega que sea en estas materias, que no esté cansada de oír quejas contra franceses é ingleses, que si es cierto no nos trataron nada bien, no lo es menos que con objeto de disculpar nuestra indisculpable y proverbial indolencia se les acumulan pecados que no han cometido; sucediendo con frecuencia ver en escritos y oír en discursos atribuirles la pérdida de objetos de arte, que no solamente no han salido de nuestro país sino que todos los aficionados saben las colecciones en que existen y el modo como fueron adquiridos. No debe, pues, extrañarnos que los italianos, para quienes es un crimen el atentar á cualquiera obra de arte, explotaran este medio de excitar contra *l'aborrito straniero* al pueblo artista, que de este modo no se ocupaba en culpar de abandono á los que por su posición ó sus luces correspondia velar por la conservación de los monumentos de gloria nacional.

Mr. Decamps, afligido al pensar en la suerte del *Cenáculo* cuando los dominicos abandonaron su habitual morada, se olvidó decirnos que en

el año de 1652, los sábios frailes, más deseosos de conservar el calor á sus manjares que la obra maestra de Leonardo, la mutilaron bárbaramente, cortando las piernas del Salvador del mundo y de los Apóstoles inmediatos para hacer más grande la puerta que comunicaba con las cocinas ; tambien olvidó cómo, en un arranque de adulacion, llevaron su barbárie hasta el punto de clavar al lado de la cabeza del Señor el escudo de armas imperial ; que en 1726<sup>1</sup> tuvieron la acertada eleccion de nombrar para restaurarla á un mal pintor llamado *Belloti*, y que más tarde, en 1770, otro peor cuyo nombre era *Mazer* ó *Mazza*, tuvo este mismo encargo, y hubiera verdaderamente consumado la destruccion de la Cena á no haberle detenido, aunque tarde, bastante á tiempo para salvar algo de ella.

Mr. Decamps, á quien sin duda gustaba la historia á grandes rasgos, pasa á considerar lo aflictiva que era la dominacion tudesca, sentada sobre los restos de las Bellas Artes de Italia, acuartelando sus soldados en los hermosos monumentos del siglo xvi, dejando á un lado la invasion francesa de 1796, á quien se culpó de los ultrajes y sacrilegios cometidos por los frailes y los restauradores, y nada nos cuenta ni de la historia de los dragones franceses, á quienes servian de blanco las cabezas del Cristo y de los Apóstoles, ni de que á pesar de una orden de Napoleon, firmada sobre sus rodillas delante de esta pintura, un general, tambien francés, convirtió el refectorio en cuadra.

Para nosotros todos estos cuentos no tienen importancia alguna, creemos firmemente que la mala preparacion de la pared, la humedad de la sala y el procedimiento empleado por Leonardo de Vinci, han sido las principales causas de su deterioro. Nos mueve, entre otras cosas, á creerlo así, el hecho de verse frente por frente de la Cena, una Crucifixion del Señor, composicion de muchas figuras y escaso mérito, obra de Montorfano, que se conserva en muy buen estado y que no comprendemos por qué privilegio pudo librarse de las injurias de los dragones franceses y de los lanceros húngaros ; y sobre todo nos atrevemos á asegurar que si la mano

del hombre ha contribuido á la destruccion de la obra más perfecta que han producido las de un pintor, más debe culparse á la ignorancia del hisopo que á la autoridad del sable. Mr. Decamps no podia ignorar que no todos los soldados son vándalos, como no fuéron todos los frailes sábios.

Despues de haber sido cuadra el refectorio del convento de Santa María de la Gracia, sirvió de almacen de forraje; el príncipe Eugenio lo libró de este nuevo insulto y dispuso su restauracion; poco tiempo despues, el temor de volverlo á ver destinado á tan viles usos, hizo que se tapiara la puerta, y en este estado en 1800, una inundacion depositó en la desdichada sala un pié de agua que desapareció por evaporacion; en el siguiente año, las reiteradas instancias del Sr. Bossi, secretario de la Academia, consiguieron se abriese de nuevo; y en el de 1833 Barozzi, por medio de un proceder particular, fijó los restos de la pintura de Leonardo, que levantados en muchos sitios amenazaban caer, y la restauró con bastante inteligencia y cuidado, arreglando tambien la sala en la disposicion que hoy se encuentra; esta última restauracion debia de haberse hecho ya cuando Mr. Decamps la visitó, á juzgar por la fecha de su carta.

Mucho tenemos que agradecer á Morghen, que con su célebre grabado haya contribuido á popularizar esta hermosa composicion; sabido es que empleó en la plancha seis años, el mismo tiempo que Leonardo de Vinci trabajó en el original, y que fué ejecutada por un dibujo de Matteini, que consultó tres copias, entre las que la mejor, debida á Marco d'Ogionno, discípulo de Vinci, se ve hoy en el Museo Brera bastante estropeada, sin duda por efecto de poca inteligencia ó mala direccion de los trabajos que se hicieron para trasportarla de Castellazo á Milan. No tratamos de negar de ningun modo el mérito del célebre grabado. Morghen indudablemente nos ha dejado otra obra maestra como trabajo de buril, muy superior á las estampas que conocemos de Mantegna, Soutman, Rainaldi, Bonate, Frey, Thovenet, Wagner y de otros; pero que sin

embargo está muy léjos, en cuanto á expresion, aún de los restos que quedan del *Cenáculo*: nosotros las hemos visto una en presencia de otra, y creemos que del mismo modo pensarán los que despues de haberse penetrado de toda la belleza del original, examinen esa celebrada traduccion.

RAMON SANJUANENA Y NADAL.

---

## UNA RECOMENDACION

DE

### MIGUEL ANGEL A FAVOR DE BERRUGUETE.

---

Cuéntase en todas las biografías de nuestro famoso escultor Alonso Berruguete, que al llegar á Italia le dispensó Miguel Angel favorable acogida. Un documento fehaciente atestigua este hecho. Consiste, pues, en una carta que con fecha 2 de Julio de 1508 escribió desde Roma Miguel Angel á Buonarrota, de la que fué portador Berruguete, y la cual tenia por objeto que dejasen estudiar á este el precioso carton de la guerra de Pisa. Conviene tener muy presente, para apreciar en su mucho valor las frases galantes con que Miguel Angel distingue á nuestro primer escultor, que el carácter del gran artista florentino más tenia de brusco y descortés que de cariñoso y atento. Esto, unido á la misteriosa reserva con que Miguel Angel trabajaba todas sus obras y á la constante cautela con que las ocultaba, aun de sus mismos dueños, antes de darlas por concluidas, bastará para que se pueda formar exacto juicio de la valía de la siguiente carta, que en castellano dice así :

«Buonarrotta : El portador de esta será un jóven español  
»que viene á Italia á aprender á pintar, y que me ha rogado  
»que le permita ver mi carton que he comenzado en la Sala.  
»Así pues, es necesario que tú hagas que á todo evento le

»entreguen la llave, y si tú puedes servirle en algo, hazlo por  
 »amor mio, porque es un buen muchacho..... (1) A dos de  
 »Julio.—Miguel Angel.—Roma.»

Ciertamente, por esta carta, concebida en términos tan afectuosos, resulta la recomendación efficacísima, y nadie pondría en duda que Berruguete habría logrado estudiar y copiar á su gusto la famosa composición de su protector: pero no fué así; Buonarrota y los amigos que Miguel Angel tenía en Florencia encargados de custodiar el precioso cartón (que tan bárbaro fin alcanzó en manos del envidioso Bandinelli) eran aún más reservados, más cautelosos, menos atentos que el mismo Miguel Angel, y Berruguete no logró, por entonces, satisfacer su deseo. Nada templó la obstinada negativa que halló nuestro jóven, ni de *ogni modo*, ni *per mio amore*, como decia el autor del cartón, alcanzó Alonso entrar en la *Salla de gli officii*.

En otra carta de Miguel Angel de 31 del mismo mes, y que lleva además la fecha del año 1508, se consigna claramente este fatal resultado. Hé aquí en castellano lo que la carta dice:

«A 31 de Julio de 1508.—.....quedo enterado de que el  
 »español no ha conseguido la gracia de entrar en la Sala; lo  
 »tengo en estima, mas ruégale de mi parte (2) cuando le

(1) Esta carta y la que sigue hánse publicado en *Le Cabinet de l'amateur*, año de 1862, página 332. En la citada obra dice así esta primera: «Buonarrotta: L'aportatore di questa sera un »giovane spannuolo, il quale viene costa per imparare á dipingere, e a mí rechiesto che gli »facci vedere el mio cartone che io chominciai alla Salla. Pero fa che tu gli facci aver la chia- »ve a ogni modo, esse tu puoi aiuntarlo di niente fallo per mio amore, perche e buono giova- »ne.» Y continúa diciendo: «Giovan Simone si sta qua e questa sectimana passata e stato an- »calato, che non ma dato pichola passione, oltre e quelle che io ho: ora sta assai bene. Credo »si tornara presto costa se farà a mio modo, perche laria di qua non mi pare facci per lui. Rac- »comandami a Tomaso commendatore.—A di due Luglio.—Michel Angel.—In Roma.» No se incluye en el texto toda esta carta por no hacer relacion alguna á Berruguete, y porque para darla á conocer basta el relato original.

(2) Alude aquí al que no consintió entregar la llave, no á Berruguete.

»veas, que obre del mismo modo con los demás, todavía, y  
»recomiéndame á él (1).

Complazcámonos en creer sincera la primera carta de Miguel Angel, y supongamos que existieron poderosas razones que obligaran á Miguel Angel á agradecer el desaire dado á nuestro Alonso, ya que vemos un principio de justicia al dar el encargo de que se hiciese con todos los demás que desearan estudiar el carton lo mismo que con Berruguete.

G. C. V.

---

(1) El texto original es este: «A di due de Luglio, 1508.—Intesti como lo spagnuolo non aveva avuto la gracia d'andare alla Salla, lo avuto caro, ma pregalle per mia parte, quando gli vèdi che faccino cosi ancora agli altri erracomendami alloro.»

## HISTORIA DE UN DÍPTICO.

---

Hace ahora tres años que no se hablaba en el mundo de las antiguallas de otra cosa más que del maravilloso hallazgo encontrado en Lieja, (Bélgica) del famoso *Diptycon Leodiense* regalado en 517 por el cónsul Anastasius á Eucharío, obispo de Tongres (1).

Para los que ignoren lo que es el *Diptycon Leodiense*, hé aquí su descripción en pocas palabras :

Se compone de dos hojas ó portezuelas de marfil esculpido, con una inscripción en la parte superior, cerrándose ambas portezuelas como las pastas de un libro. Abierto tiene 35 centímetros de alto por 25 de ancho.

Sobre cada hoja se ven unos medallones representando personas de la familia imperial romana; abajo está el cónsul sentado en un sitio, teniendo en una mano el cetro, y con la otra haciendo la señal á los juegos del Circo, que también están allí representados, así como el acto de dar la libertad á un esclavo.

---

(1) Tungri, antigua aduatuca, en la provincia de Limburgo, á 18 kil. N. O. de Lieja, entonces capital de la Galia belga. Fué entregada á saco por Atila en 450, destruida por los normandos en 881 y por Carlos el Temerario, duque de Borgoña, en 1468; tomaronla en 1672 los franceses, que la desmantelaron en 1673, volviéndola á tomar en 1677, entregándola al saqueo.

Una de las hojas lleva en el reverso los nombres de los apóstoles y algunos confesores y mártires, y la otra los de los obispos de Tongres.

Esta preciosa reliquia, transportada al tesoro de la basílica *liegense* hacia el siglo viii, se conservó allí hasta fines del pasado, época en que desapareció como por encanto. ¿Dónde había ido á parar? Nadie pudo decirlo. Solamente existía de ella una descripción muy exacta, con grabado, publicada en Lieja en 1659 por el sábio padre Wilhelm.

Es, pues, el caso que hace tres años hubo quien pretendió haber dado con esta maravilla. ¡Un díptico de marfil esculpido de principios del siglo vii! ¡Qué hallazgo! ¡Qué gloria para el afortunado poseedor de un monumento tan precioso, por más de un concepto! ¿Con qué podría pagarse tan raro tesoro?

A la primera noticia que llegó á los oídos de Mr. Juste, conservador del museo de antigüedades de Bruselas, de un salto se puso en Lieja. Cayó en éxtasis ante tan raro *specimen* del arte antiguo, que se hallaba á la sazón en los almacenes de Mr. Van Mark, traficante de objetos de arte, y no tuvo paz ni descanso hasta conseguir su adquisición, por cuenta de su gobierno, en precio de veinte mil francos.

Veinte mil francos son seguramente una bonita suma, pero en el presente caso eran una bagatela para tan excelente compra. La adquisición del díptico era un negocio de oro; era regalado en aquella suma.

Pensándolo bien no eran más que veinte mil francos por un díptico de marfil esculpido del año 517, que por consiguiente tenía por lo menos 1349 años, dado á Eucharío, obispo de Tongres, por el cónsul Anastasius, representando cuanto hemos dicho antes, habiendo formado parte del tesoro de los príncipes obispos hasta no se sabe qué año, y finalmente, descrito en la monografía del padre Wilhelm, hace 207 años.

¡Todo esto por veinte mil francos era una ganga!

El conservador del museo de la puerta de Hal, no queriendo desperdiciar tan buena ocasión, solicitó y obtuvo de su gobierno el crédito necesario; cerró el trato á las barbas de sus concurrentes, expuso el incom-

*parable diptico* en el sitio de honor del Museo y se durmió con el sueño del justo.

Por desgracia, ese sueño no fué de larga duracion : al año, poco más ó menos, algunas malas lenguas, celosas de la dicha agena, intentaron enturbiarla emitiendo dudas acerca de la autenticidad del famoso monumento cuya adquisicion habia costado tanta diplomacia y tantos francos.

Mr. Juste permaneció impasible: siempre ha habido envidiosos ó incrédulos. Y además ¿no le habian admirado y reconocido por auténtico los anticuarios más eminentes, los arqueólogos más eruditos? ¿Mr. Ulysse Capitaine, Mr. Brow, Mr. Saint Hilaire y veinte más; hasta Mr. Chàlon, el sábio numismático, no habia dado á Mr. Juste su aprobacion sin reserva?

Nada podia, pues, conmover la confianza y la dulce quietud de monsieur Juste.

Por desgracia las malas lenguas esta vez tenian razon. Mr. Francks, conservador del museo británico de Lóndres, vino á Bruselas, examinó el diptico, y desde luego declaró que era falso; que una de las hojas del verdadero diptico se hallaba en Lóndres en el gabinete de Mr. Webb (Mr. Francks enseñaba al mismo tiempo una fotografia de dicha hoja), y que la otra habia sido adquirida en la cantidad de doce mil francos por el museo de antigüedades de Berlin.

Los anticuarios se conmueven; ¿haber engañado á Mr. Juste como al más vulgar de los coleccionistas ! Imposible.

Habia sin embargo, segun Mr. Francks, un modo cierto de probar la autenticidad ó la falsedad del diptico comprado por Mr. Juste. En el reverso del verdadero diptico debian hallarse las inscripciones de que he hablado ya.

El diptico de Mr. Juste estaba como forrado con una caja de madera muy ajustada, adhiriendo estrechamente las hojas; este señor estaba tan convencido de la autenticidad de su hallazgo, que temiendo romper el

marfil de las hojas, ni siquiera habia querido separarlo de la caja para cerciorarse de que existian las citadas inscripciones.

Hubo que resolverse sin embargo, descubrióse la tapa y ..... ¡no se halló semejante inscripcion! ¡Maldicion! La ciencia se habia engañado. ¡La Cámara habia votado veinte mil francos para la compra de un monumento del arte antiguo, que podia tener á lo sumo unos cinco años de fecha! ¡Esto clamaba al cielo!

Pero como el cielo interviene generalmente muy poco en semejantes negocios, la justicia tomó parte, y Mr. Van Marke fué citado á comparecer ante el tribunal correccional de Lieja, acusado de tentativa de estafa; pero el tribunal, por sentencia de 22 del pasado no convino con Mr. Juste, y declaró al vendedor libre de todo cargo por varios considerandos. De ellos se deduce que fué Mr. Juste quien bautizó el díptico en cuestion, y que el vendedor *se dejó querer*; que este «no habló nunca ni de la procedencia del díptico ni de su autenticidad, y además que durante el curso de las negociaciones, las partes no habían hecho de la veracidad de este aserto una condicion expresa de la venta».

En resumen, segun lo demostró Mr. Francks, los marfiles de Lóndres y de Berlin son objetos verdaderamente antiguos, mientras que el díptico de Bruselas está hecho por el dibujo de Natalis publicado en 1659 por el padre Willheim.

La lámina reproducia con muy poca exactitud el carácter, el estilo y ciertos detalles del díptico original y estos defectos existen á su vez, *reproducidos y exagerados en la copia*.

¡Mucho ojo! señores anticuarios, que lecciones de veinte mil francos no están al alcance de todas las fortunas.

H.

---

# LAS BELLAS ARTES Y LA HISTORIA

EN SUS

## RELACIONES CON LA ADMINISTRACION PÚBLICA.

---

Si la administracion pública ha de conservar los recuerdos y los intereses artísticos del país, natural es que sus actos tiendan á disponer la máquina administrativa de modo que pueda atenderse con facilidad á semejante objeto. Porque cuanto de esta máquina existe en España con relacion al mismo, no produce resultado alguno, por su complicacion.

En administracion como en mecánica la simplicidad es la condicion primera, porque de este modo no se neutralizan las fuerzas y resistencias de los agentes. En nuestra administracion pública una infinidad de ruedas tienden á un mismo fin, y pierden el vigor en su misma actividad. Sociedades arqueológicas por un lado, academias de Historia, academias de Buenas letras, academias de Bellas Artes por otro; sociedades de Amigos del País con seccion artística, juntas é inspectores de monumentos, arquitectos de provincia y municipales ; hé aquí lo que existe, así en la córte como en las provincias, sin union ni enlace alguno, para cuidar de los intereses históricos y artísticos.

No es posible prescindir en este momento de la necesidad de que la historia y Bellas Artes vayan unidas; como no puede prescindirse de que aquella y esta se vean auxiliadas por la arqueología, y como es de todo punto imposible eliminar del círculo de las Bellas Artes, la poesía y la

música, supuesto que no son más que formas especiales que el arte reviste, del mismo modo que la Arquitectura, la Escultura y la Pintura. Y sin embargo, la música no tiene en las academias de Bellas Artes cabida alguna, el arte literario está divorciado del plástico ó lineal, y la arqueología corre por su cuenta bajo direcciones especiales constituidas en corporacion ó reducidas á una sola persona.

Léjos de nosotros la idea de censurar en lo más mínimo la conducta de todas estas individualidades y corporaciones en el desempeño de su cometido; pero el excesivo celo por el mismo puede neutralizar mil medidas, que de otro modo podrian producir excelente resultado; que al cabo, como se ha dicho al principio, la demasiada complicacion de agentes les hace perder á todos el vigor en su misma actividad.

Tampoco hemos de ser nosotros los que debemos proponer las medidas que han de adoptarse para hacer que desaparezca esta complicacion. Es preciso tener antecedentes que sólo el Gobierno de S. M. puede adquirir para conocer la naturaleza, origen y vida de muchas de las corporaciones que se han indicado. Sabemos, sí, que unas están sostenidas con fondos del Estado, otras con fondos provinciales ó municipales; aquellas tienen emolumentos peculiares, estas viven una vida precaria y estotras han adquirido con los subsidios de sus individuos riquezas artísticas ó arqueológicas, de las cuales dificilmente querrán desprenderse. Sólo unos informes detallados y un desprendimiento por parte de ciertas corporaciones en beneficio del país, podrá reunir todos los elementos necesarios para que las Bellas Artes y la historia constituyan una rueda sola de la máquina administrativa, en la cual las principales hallarán la correspondencia y auxilio que necesitan en determinados asuntos para el acierto; y las autoridades eclesiásticas, civiles, judiciales y militares tendrán tambien con quien asesorarse en los casos que puedan ocurrir.

La organizacion de un solo cuerpo no es de nuestra incumbencia. El Gobierno de S. M. sabrá con tino y delicadeza dictar las reglas necesarias para verificarlo sin herir susceptibilidades y sin abrir la puerta á

nulidades que puedan ser una rémora, en vez de impulsar la marcha de la corporacion. Y sobre este particular sólo puede decirse que si las academias de jurisprudencia sólo son accesibles á los jurisperitos y las de medicina á los médicos, parece muy natural que las de Bellas Artes sólo se compongan de artistas, arqueólogos é historiadores acreditados por obras especiales.

No es cosa de extendernos sobre lo que queremos y debemos entender por artista; baste decir que ni un título académico puede dar aptitud, ni debe ser excluida de la corporacion que debiera crearse ninguna de las formas que el Arte reviste.

Creemos que lo que puede convenir en la actualidad es una *Academia de Bellas Artes y de la Historia* dividida en secciones de literatura y de poesía, música, arquitectura, escultura y pintura, y de arqueología; así como parece conveniente que las provincias ó los distritos universitarios tengan academias corresponsales de la central, con igual organizacion; sostenida esta con fondos del Estado, como aquellas con los de la provincia ó provincias del distrito universitario.

Sólo falta una duda por resolver. ¿Está la instruccion del país de modo que este pueda admitir sin réplica dicha fusion? Dificil es la contestacion, porque ni las teorías artísticas están suficientemente generalizadas, ni la arqueología vive en íntimo consorcio con el arte lineal, ni las artes lineales se comunican con la frecuencia que debieran con el literario, ni el arte literario se halla tan de acuerdo con el tónico como fuera de desear. Sin embargo, es indispensable una reforma en el modo de atender á la conservacion de los intereses artísticos é históricos del país. Adóptese, pues, una medida, y cualquiera que sea el medio que se emplee, creemos que debe revelar indispensablemente una tendencia marcada á *simplificar la máquina administrativa* en lo que hace referencia á tales intereses.

Barcelona 13 de Noviembre de 1866.

J. MANJARRÉS.

---

Director y propietario, D. G. CRUZADA VILLANIL.









V. Manzano, inv.<sup>o</sup>

Lit. de J. Benon. Madrid.

C. Araujo, lit.<sup>o</sup>







VIDA Y OBRAS

DE

VICTOR MANZANO.

---



Al mediar el siglo que vamos corriendo empezaba un nuevo renacimiento de nuestra pintura, ó mejor dicho, germinaba ya la semilla que más adelante habia de constituir la escuela en la forma que hoy la vemos. Veinte años antes recibió el impulso progresivo. Pasado el influjo que ejerciera la escuela llamada académica, los que nacieron á tiempo de verla en su ocaso se entregaron de lleno á la que entonces se llamaba escuela romántica, pero arrepentidos, tal vez, de los errores que siempre

acompañan á todas las reacciones, que de ordinario traspasan los límites fijados por la prudencia, volvieron los ojos á otro clasicismo; al clasicismo

aleman personificado en Overbeck y á otras fuentes más puras donde este habia bebido tambien su inspiracion, que eran las obras de los primitivos pintores italianos, en las cuales la delicadeza, aunque algo incorrecta, de la forma, y la elevada pureza del sentimiento se presentaban llenas de juventud y lozanía. Con estas varias y antitéticas influencias se habian formado y alcanzado completo desarrollo los pintores que ilustran el período de que hablamos, y por lo tanto estas habian de ser las primeras impresiones que recibieran sus discípulos, á los cuales, al empezar nos referiamos. Uno de ellos era Víctor Manzano.

El 11 de Abril de 1831 nació Manzano en Madrid; sus padres, que gozaban de una posicion desahogada, pensaron dedicar á su hijo, luego que tuvo la necesaria edad para empezar estudios sérios, á la carrera de ingeniero civil, que por entonces se creaba y que tan brillante porvenir ofrecia.

Pero no era esta la vocacion del jóven; su instinto le apartaba de ella por causas desconocidas; en su familia no se contaban pintores, sus amigos íntimos tampoco lo eran, y, sin embargo, sentia ya una verdadera passion á este arte que sin guia, sin maestro y sin estímulo le ocupaba todos aquellos ratos que podia hurtar al estudio de las áridas matemáticas. Dotado de un talento claro y de fácil comprension, no le hubiera ofrecido su aprendizaje penoso esfuerzo; pero las imaginaciones vivas y brillantes, como era la suya, se avienen mal con todos aquellos estudios donde no pueden esplayarse y donde han de estar aprisionadas por el razonado cálculo y la fria lógica, y de aquí se desprende naturalmente la aversion que á tales estudios llegó á tener y que conservó toda su vida. Por estas razones su familia cedió á la inclinacion naciente de su hijo y pensó dar alguna direccion á lo que hasta entonces sólo habian sido manifestaciones más ó menos seguras de una inclinacion ya arraigada y de una disposicion natural de no escasa valía.

D. Ceferino de Araujo, pintor y restaurador y al mismo tiempo coleccionista de cuadros antiguos, amigo de la familia, ofrecia además de esta circunstancia la de maestro que pudiera dirigir los inciertos pasos de su

alumno y al mismo tiempo la de poseer modelos dignos de ser copiados donde aquel pudiera aprender el maravilloso mecanismo de la pintura. De aquí que fuera á su casa Manzano en calidad más de amigo que de discípulo, y que en ella pintase al óleo por primera vez. A la aguada, que hasta entonces habia cultivado por su gusto y que siguió empleando con predileccion hasta que adquirió libertad en el manejo de la pintura á óleo, que la abandonó para nunca más volverla á usar, hizo por entonces multitud de composiciones, especialmente de costumbres, género que más que ninguno otro le atraía, é interiores de las posadas de más pintoresco aspecto de esta corte y de los tipos que las habitan.

Pero faltábale base para producir resultado: era el dibujo, que sólo con el estudio se consigue, y para lograrlo fué á la Academia á dibujar el antiguo y el natural. En ella entrado asistió con asiduidad á sus clases, cuya enseñanza unida á los consejos y lecciones que particularmente le diera D. Joaquin Espalter, que asimismo le facilitó acuarelas suyas hechas en Roma, en vista de la afición que mostraba á este procedimiento, hiciéronle adelantar visiblemente; y puede decirse que estos diversos ejercicios forman la base de sus estudios. Despues pasó al colorido, y D. Federico de Madrazo, que veía con satisfaccion los adelantos de su discípulo, le admitió como tal en su estudio.

Por esta época pintó los retratos de sus padres, que fuéron expuestos en una de las Exposiciones que en la Academia se celebraban durante las Ferias; los de algunos amigos, y un cuadrito que representaba una joven orando, arrodillada en un reclinatorio, que era fiel trasunto del purismo alemanizado, que como hemos dicho dominaba en la escuela. Por entonces se descubrió al joven Manzano un nuevo horizonte. Un amigo de su familia, de nacion italiano, que residia en Milan y que volvía á su patria, era ocasion favorabilísima para servirle de compañero ó mejor dicho de guía en tan largo viaje.

Roma: palabra mágica para todo el que se dedica á la profesion de las artes y más todavía para los que empiezan. Semejante á los misterio-

sos conjuros de los que en otros tiempos se dedicaban á las ciencias ocultas, ella sola encierra todo un mundo. Parece que yendo allí han de cesar las dificultades que la práctica ofrece á la expresion de las ideas, que han de surgir otras nuevas, desconocidas aún, pero de cuyo éxito no se duda. Ir á Roma equivale, como si dijéramos, á visitar la antigüedad; á conocer los escultores griegos y los romanos, á los arquitectos; asistir al nacimiento del arte cristiano, contemplar sus progresos, ver el renacimiento del arte antiguo aplicado á la expresion de los sentimientos modernos, admirar las obras de los Titanes de la pintura, Miguel Angel y Rafael, y de todos los dioses y semi-dioses de su Olimpo, á los que se sigue y se seguirá rindiendo holocausto. Para Manzano la perspectiva risueña de este viaje, fué como para los hebreos la vista de la tierra prometida. Llegar allí principiante y volver maestro era una consecuencia precisa é incuestionable; todos los sinsabores sufridos hasta entonces en la lucha con el arte rebelde, estaban bien empleados; los resultados obtenidos, bien por debajo de lo que su ambicion y su talento deseara, nada importaban. Manzano partió con su amigo para Milan, donde la impaciencia le hizo detenerse poco tiempo, y de allí pasó directamente á Roma.

Mas ¿cómo empezar á trabajar desde luego donde hay tanto que ver y que admirar? ¿Qué de impresiones nuevas! ¿Qué multitud de ideas se agolpaban á su imaginacion! ¿Pero qué engañosas son las ilusiones que concibe una brillante imaginacion á los veinte años! Al realizar uno de tantos proyectos, la práctica rebelde se oponia á ello y el desaliento, su consecuencia inmediata, trocaba en sinsabores lo que antes fueran dulcísimos ensueños. Y no podia suceder otra cosa. Manzano llevaba de aquí pocos cimientos, su aprendizaje habia sido corto, su práctica era escasa y no bastaban el talento y la imaginacion que él tenia para que de repente pudiera ser un pintor. Además, no era el aire de Roma el que pudiera convenirle; educado aquí como hemos dicho bajo las máximas académicas, llevaba ya un caudal de convenciones y de ideas preconcebidas que

naturalmente debian servirle de dique para seguir el camino á que su instinto le guiara. Apasionado de la naturaleza en todas sus manifestaciones no podian hacerle adelantar en esa senda las grandes obras que bajo sus ojos tenia, donde la naturaleza, es verdad que se presenta, pero como escalon para llegar á lo ideal. Manzano sentia inclinacion á la pintura de género, y esta no se estudia en las obras clásicas de las escuelas romana y florentina. Y la prueba de que esta y no otra era su aficion, es que á este ramo del arte pertenecen las obras que allí hizo, que fuéron, un *ciociarello* del tamaño natural, y acuarelas pintadas de noche en la clase que allí existe á cargo de los mismos modelos que casi siempre se visten con los trajes de su país, y á la que concurren todos los artistas. El *ciociarello*, que pintó en el estudio de D. German Hernandez, que á la sazón estaba pensionado por el Gobierno, es un estudio del natural, visto como veian todos los discípulos de la Academia, tímido y duro de ejecucion, bastante sujeto en el dibujo, modelado por masas con tendencia á la cuadratura, pesado en el color, y recortado sobre un fondo azul apenas interrumpido por algunas nubecillas y un trocito en el léjos de la campiña romana; ofrecia un conjunto de aspecto no desagradable, debido más á lo pintoresco del modelo que á la interpretacion del artista. Las acuarelas tienen las mismas condiciones, si bien están hechas con mayor facilidad; debida más que otra cosa, á la premura que exigia el tiempo limitado en que habian de ejecutarse. A los seis meses de permanecer en Roma, y con las impresiones que hemos apuntado, volvió Manzano á Madrid sin que sus adelantos hubieran sido grandes, y sobre todo, sin haber empezado siquiera el camino que despues le hizo llegar á la altura en que le hemos conocido. Era un discípulo aventajado de la Academia, pero nada más. Todas las maravillas del arte que habia admirado, no le hicieron por entonces adelantar gran cosa; su influjo estaba latente, se habia de conocer más tarde. Sin embargo su entusiasmo era el mismo, su aficion mayor si cabe, pues á las almas bien templadas no les desalientan los triunfos ajenos ni los propios contratiempos, sino que por el contrario

sírvelas de mayor estímulo y aguijon. El pensamiento del viaje á Paris vino á llenar la decepcion que habia sufrido en Roma y, decidido por su familia, inmediatamente fué puesto en ejecucion.

Efectivamente Paris habia de convenirle más: allí estaba y está el gran centro de la pintura moderna; allí, por decirlo así, luce el gran foco artístico, cuyos rayos alcanzan á todo el mundo civilizado; los medios de aprender son infinitos, las obras que enseñan no tienen número, la actividad artística es colosal, todos los géneros se cultivan, por lo tanto todos pueden aprenderse, y cada uno puede buscar aquel maestro cuyas obras estén más conformes con su manera de ver: Manzano eligió á M. Picot hácia cuyas obras tenia sin duda mayor simpatía que á las de M. Leon Cogniet, á cuyo estudio concurrían la mayor parte de los españoles que estudiaban en Paris. Bajo aquella direccion hizo rápidos progresos. El desarrollo de los pintores y la produccion de sus obras está sujeta á las mismas enfermedades y contratiempos que la del hombre físico. Acontece á veces que el crecimiento rápido en el principio, se paraliza despues por causas más ó menos visibles, para continuar de nuevo progresando hasta llegar á su término: y á Manzano así le sucedió. Presentando las mejores disposiciones, los adelantos fuéron no interrumpidos, hasta su viaje á Roma, en donde experimentaron, sino decrecimiento, falta de progresion; el viaje á Paris marca el punto de donde la marcha ascendente volvió á comenzar. Dos años residió allí, dos años de constante estudio viendo el modelo desnudo bajo la direccion del maestro, trabajando composiciones pintadas para los certámenes que en casa del mismo habia, de los que formaban tribunal algunos de sus aventajados discípulos como Cabanel y Benouville, y en los que mereció diversos premios, entre otros una medalla de plata con el busto de Miguel Angel; ó ya copiando cuadros de la escuela moderna en su mayor parte, entre los que merece citarse como interpretacion bien sentida de los originales, el interior del Harem de Delacroix y la Malaria de Hebert.

Tambien pintó en Paris un cuadro original que titulaba el Idilio, de un

gusto muy francés, pero que mostraba grande adelanto en el color, y mayor gusto en la forma: representa el coqueton coloquio de dos enamorados, parisienses en cuerpo y alma, pero vestidos con trajes romanos, en un gracioso bosquecillo. Sin embargo de su agradable aspecto, Manzano nunca lo expuso en Madrid y únicamente lo hizo en Bayona, y esto por el deseo de que allí figurasen más número de obras suyas que el de las que entonces tenia disponibles. También pintó en Paris algunos retratos, entre otros los de las Señoritas de Estéfani; su color fresco y trasparente revelaba ya en su autor, aquel gusto y ciencia que siempre manifestó en la interpretacion de las tintas delicadas.

Acabadas estas obras, regresó á Madrid, muy variado de como de él saliera. No sólo su ejecucion era distinta y en nada parecida á la del *cio-ciarello* en Roma, sino su manera de ver, otra, aunque no todavía la que habia de marcar y constituir su originalidad. El culto á Overbeck y los primitivos italianos, habia desaparecido para dejar el sitio á la naturaleza, aunque sentida todavía á la francesa; su práctica aquí le haria emanciparse de esta última influencia. El primer cuadro de importancia que pintó en Madrid, instalado ya en su estudio de la plaza del Progreso, representaba un pasaje de la vida de San Lorenzo. Era el momento en que el santo oscense presentaba intrépido y con fe viva al emperador Valeriano, los pobres y desvalidos, diciendo que aquellos eran los verdaderos depositarios de la Iglesia, con lo que aludia á la distribucion que de los tesoros de la misma habia hecho entre ellos. Las líneas de esta composicion nada ofrecian de notable. El emperador bajo su sόlio y rodeado de su córte ocupaba la izquierda, el centro el santo que tenia cogido de su mano un muchacho, la derecha los pobres que se perdian por las arcadas que formaban el fondo; el interés estaba en la idea que habia presidido á su composicion, esta era única y exclusivamente buscar lo pintoresco haciendo abstraccion completa de tradiciones, de propiedad histórica y de exactitud en los trajes. Hacer color, acercarse á la verdad actual para dar mayor interés, y poder al mismo tiempo lucir más aquel, tal fué su única

mira. El emperador y su corte sólo el traje tenían de romano, ni en sus tipos ni en sus actitudes lo eran; el santo parecía un diácono de hoy, los pobres copiados literalmente de los que pueblan la Italia, y esto en el siglo III de la Iglesia. ¡Qué apostasia tan terrible respecto de las creencias que poco tiempo antes eran su ideal! Y sin embargo no eran estos, que algunos llamarían defectos, los que hacían que el cuadro fuese flojo, sino lo endeble del dibujo y lo descosido del conjunto; aisladamente se encontraban bonitos trozos de color, que aunque no desentonaban en general, no eran suficientes á constituir un cuadro bueno. Recuerdo perfectamente que cuando yo le vi pensé que á Manzano le había sucedido lo que á tantos otros que pintaron regular y hasta bien en el extranjero, y á la vuelta á su patria, como si el aire natal les fuera ponzoñoso, caían en lo malo para nunca salir de él; sin embargo, me engañaba, todos los cuadros posteriores me fuéron convenciendo de que por el contrario, Manzano aquí y sólo aquí es donde había alcanzado su completo desarrollo, es donde realmente empezara la brillante carrera que la inexorable segur de la muerte viniera á cortar. También en mi sentir, parte del débil resultado de este cuadro procedía del método que para pintarlo había empleado: Manzano en esta época acostumbraba pintar estudios separados de las partes más interesantes, con objeto de pintar después por ellos su cuadro; y para el de que vamos hablando pintó del tamaño natural algunas de las cabezas, y el muchacho que el santo conducía, la figura más simpática de la obra; las piernas de un mendigo cojo que ocupaba el primer término y algún otro detalle. Semejante sistema, en mi sentir, de ordinario conducirá á malos resultados. Lo que por el estudio se pinte, copia será siempre de él, aunque sea hecha por el mismo autor, y la copia constantemente es inferior á su original. ¿Dónde volver á encontrar la vida y la intención de lo que con el natural delante se ejecuta? ¿Para qué renunciar á tan interesantes cualidades aumentando el trabajo? Se me dirá acaso que el fin del arte no es la imitación, sino el medio, y que mejor se logrará buen conjunto de la obra cuan-

do la imitacion se haga aparte y de ella sólo se reproduzcan las partes que para lograr este convenga. Y qué, ¿no puede lograrse esto con mucha mayor ventaja teniendo el natural delante? ¿Acaso es preciso copiarle con servilismo ¿Para qué sirve entonces el talento del pintor? A fe que de los grandes maestros no se conservan estudios pintados por separado, y si se hubieran hecho, algunos existirian. Su ejemplo debe ser el testimonio más elocuente de que no conducen al mejoramiento de las obras.

Como compañero de este cuadro pintó otro que representaba á los príncipes de Évoli, recibiendo á Santa Teresa de Jesus en su Palacio de Pastrana, á donde habia sido llamada para la fundacion del convento de Carmelitas de aquella villa. Este cuadro, aunque compañero del anterior, tanto por su tamaño como por haber sido los dos encargados al artista por el Sr. Marqués de Remisa, le era, sin embargo, muy superior. De uno á otro habia un paso de gigante. En aquel, Manzano parecia al caminante que marcha con incierto paso por ignorar el camino: en este, el que ya le conoce y sabe por dónde y á dónde va. La regla que á Manzano servia de norma para pensar y ejecutar sus cuadros, que era la verdad dentro de lo pintoresco, aparecia ya bien aplicada. La Santa se ve sentada en el centro del cuadro rodeada de los príncipes de Évoli, que la muestran la más afectuosa solicitud. Manzano en este cuadro despuntaba ya una de las cualidades que luego le habian de hacer más apreciable, cual era el sentimiento del carácter histórico de los personajes, el de la época en que vivieron y el de la localidad en que el suceso tenia lugar. Decimos apuntaba, porque, más que haberlo conseguido, se veia en esta obra el deseo de lograrlo. Como líneas, tanto de la composicion general como de cada uno de los personajes que en ella entraban, era superior á cuanto habia producido: el agrupamiento estaba bien entendido, las proporciones bien guardadas, los movimientos razonados, y sobre todo muy distinguidos. La Santa aparecia noble y digna, y los príncipes respiraban la distincion y elegancia que la tradicion les atribuye. Pero la cualidad que resultaba más en esta obra y sobre la que podian fundarse me-

jores esperanzas para las sucesivas, era el color, delicado sin ser débil, rico sin aparecer chillón, producido por un conjunto de agradabilísimas tintas dentro de las condiciones de la realidad. Este cuadro figuró en la Exposición que se celebró el año 1858 en el patio del Ministerio de Fomento, y Manzano recibió por él el premio de tercera clase. Otros cuatro suyos fueron expuestos también el mismo año. Dos eran retratos de los Sres. Marqueses de Remisa. Manzano, huyendo de lo árido y prosaico de nuestros trajes actuales, los representó vestidos con trajes de caza, en el campo, acompañados de sus perros. Las exactitudes eran sencillas, el aspecto distinguido y el color grato y armonioso. Los otros dos eran dos composiciones, la una, muy estudiada, representa á Cervantes recibida ya la Extremaunción y próximo á espirar, escribiendo al conde de Lemus al pisar los umbrales de la muerte aquella festiva y tierna, al par que conmovedora dedicatoria de su *Persiles y Segismunda*. El cuadro estaba hecho con amor, pintado con delicadeza; pero el conjunto aparecía frío, y tal vez á ello contribuían las tintas que á fuerza de ser frías y delicadas, caían en incoloras y que Manzano usaba entonces; ya también el que para su ejecución se había servido de estudios pintados por separado, que como ya hemos dicho, conducen de ordinario á este fin.

El otro cuadro también se refería á Cervantes, puesto que representaba un pasaje del *Quijote*, aquel en que Sancho Panza revela á la Duquesa el secreto del encanto de Dulcinea. « Encogió Sancho los hombros, obedeció y sentóse, y todas las doncellas y dueñas de la Duquesa, le rodearon atentas con grandísimo silencio á escuchar lo que diría; pero la Duquesa fué la que habló primero diciendo: » Este fué el momento elegido por Manzano, y bien puede decirse que no ha sido representado pasaje alguno de esta inmortal obra con mayor carácter. La elegancia y distinción de la Duquesa, la picante rusticidad de Sancho, y la verdad local de sus damas y del salón en que la escena sucede, unidos á aquel color que le era peculiar y cuyas condiciones he apuntado, constituyen

un precioso boceto, que no por estar pintado de memoria, ó como entre artistas se dice, de manera, es menos apreciable.

Era Manzano muy aficionado á este modo de pintar y muy feliz en su desempeño; dotado de la suficiente retentiva y con la práctica que este sistema necesita, hacia unos encantadores cuadritos, en los que lucia su pensamiento con toda libertad y en los que tenia un tacto exquisito para saber hasta dónde habia de llevar la conclusion para no degenerar en amanerado, cosa que le hubiera acontecido, si á sus deliciosos bosquejos hubiera querido darles el aspecto de cuadros estudiados. Y se comprende perfectamente que el que como Manzano puede de memoria ejecutar lo suficiente á manifestar un pensamiento cualquiera, bien claro y definido, pueda hacerlo así de una manera mucho más sentida que el que tiene que valerse del natural. El modelo es siempre un dique puesto á la imaginacion del artista, que necesita un esfuerzo mucho mayor para comunicar al trasunto que del mismo hace la intencion que sólo dentro de él está. ¡Cuántas y cuántas son las penalidades que el pintor sufre, y sobre todo en España, donde los modelos son tan escasos, para poder desarrollar su pensamiento, tal como desde luego le concibiera! Pero al mismo tiempo, trabajar sin él, conduce siempre á los más tristes resultados. La manera es el escollo inevitable en que tropiezan los que el natural abandonan, y por eso Manzano, que lo sabia bien y que procuraba huir de ella como todo el que tenga el verdadero sentimiento del arte, sólo no empleaba el natural en aquellos cuadritos abocetados, pero fué escrupuloso como el que más para pintar por él aun los accesorios de todos sus cuadros.

Concluida la Exposicion de 1858, de la que á decir verdad no debiera Manzano estar muy satisfecho por el éxito oficial que habia tenido, pues que el recibido del público habia sido completo y muy por encima de la tercera medalla obtenida, comenzó la ejecucion de un cuadro de mucha mayor importancia por su asunto, por sus proporciones y por el número de sus personajes, de cuantos hasta entonces habia pintado. Despues de

andar acariciando ya un asunto ya otro, la época de los Reyes Católicos fijó su atención: nada tiene de extraño, es la edad de oro de la historia española, es al mismo tiempo de grandísimo partido por su especial carácter y sus artísticos trajes, y un párrafo de Gonzalo Fernandez de Oviedo, fué el elegido para ser representado (1). Sin embargo, este asunto sobre la dificultad que ofrecía por la multitud de personas que necesariamente habían de ser pintadas para interpretarle, tenía el inconveniente de ser una ceremonia, y como todas fría y desnuda de pictórico interés, pero Manzano supo dárselo hasta donde era susceptible. Arregló su composición colocando al fondo de la sala donde el acto se celebraba, los Reyes Católicos sentados bajo su dosel, á los dos costados de ella los oidores del Consejo, y en primer término ó sea en el opuesto lado que los Reyes, el escribano, los maceros y el pueblo. Semejante disposición ofrecía la dificultad de que los Reyes, principales personajes en esta escena, como los más distantes del espectador, tenían necesariamente que aparecer de menor tamaño, y por lo tanto era fácil perdiesen la importancia con que debían aparecer; sin embargo, Manzano superó felizmente este escollo por medio de la luz que entrando por las ventanas de la izquierda é hiriendo con mucha mayor viveza á los reyes y á los que los rodeaban que al pueblo que ocupaba el primer término y que casi aparecía en sombra. La inmovilidad que generalmente acompaña á toda ceremonia, fué hábilmente esquivada con los graciosos movimientos dados á cada una de las figuras y á los grupos en que el cuadro se dividía. El escribano Castañeda aparece leyendo en pie una de las peticiones, los Reyes le escuchan atentamente, los oidores unos atienden, otros discuten entre sí; un individuo del pueblo se acerca á la mesa donde aquellas se entregan y cuyas líneas rompen hábilmente la série de verticales que en el cuadro abundan. En suma, el cuadro resultó muy bello, la época bien sentida y con conocimiento interpretada, los tipos respirando carácter, el dibujo ele-

---

(1) Véase el *Catálogo*.

gante, y el color produciendo con la luz un todo armoniosísimo donde la mirada se espacia con deleite. Todas estas condiciones son tanto más de apreciar cuanto que para lograrlas habia habido que vencer mil inconvenientes, entre otros el no pequeño de la falta de modelos. Manzano era aficionado á individualizar todos sus personajes, ¿mas cómo lograr esto siendo los modelos sólo dos ó tres? Por esto tenía que recurrir á sus amigos y su familia para que le sirvieran de tal, y así es que aparecen en su cuadro, si no retratados, al menos apropiados sus diversos tipos á los que el pintor habia de interpretar (1).

Este cuadro fué expuesto en la Exposicion que se celebró en igual sitio que la anterior el año de 1860, donde mereció medalla de segunda clase y el ser adquirido por S. M. la Reina. Realmente era lo mejor que hasta entonces Manzano habia pintado, en él se presentaba artista ya formado, que, sobre sentir bien un asunto, sabia interpretarle.

Pero á la generalidad de los concurrentes á la exposicion les impresionó más que los Reyes Católicos el *Adios para siempre*. Gústale al público, y sobre todo al de España, que por lo regular no se encuentra en estado de apreciar las bellezas de ejecucion de un cuadro, los asuntos que le interesen, y sobre todo, los que, interesándole, le dejan algo que adivinar, y de aquí que estos sean los asuntos de éxito más seguro. Las impresiones que van al corazon son las que se sienten con mayor viveza y dejan mayor huella, y cuando estas impresiones no se reciben de una manera bien definida, sino que queda al arbitrio de cada uno el comprenderlas, ó mejor dicho, amalgamarlas con su manera especial de sentir, no cabe duda que los asuntos que las produzcan conducen al camino por donde llegar se puede á obtener el sufragio de los más. Manzano en su *Adios para siempre* dejaba al sentimiento individual que dedujera los anteceden-

---

(1) Su Sr. Padre, D. N. Aranguren, D. J. Sierra, D. Gregorio Cruzada Villaamil, D. Fernando Fernandez de Velasco, D. Ricardo Ribera y otros varios amigos y conocidos del pintor, entre los cuales me cuento, le sirvieron de modelos para este cuadro.

tes de la accion que representaba. Aquel jóven, no mostrando al espectador otra cosa que la espalda, y la monja un rostro casi oculto entre los velos y las rejas, interesan mucho más por lo mismo que el espectador tiene que adivinar un poco la expresion de rostros que apenas se ven, y que queda en completa libertad de explicarse la escena á su manera: así que este cuadro, que no era superior en ejecucion á los demás de Manzano, tal vez sea el que mucha parte del público recuerde mejor, y que no solamente aquí, sino en el extranjero, donde fué expuesto, siempre excitó interés; y de ello es una prueba que, sobre haber obtenido medalla de oro en la Exposicion internacional de Bayona, fué caricaturado por Cam en su revista de la Exposicion de Paris, donde tambien figuró, y por último, grabado en Lóndres en la *Ilustracion Inglesa* entre los principales cuadros de la última Exposicion universal que allí se celebró. Dos composiciones fuéron tambien expuestas por Manzano aquel año: Felipe II en sus últimos dias y la Antecámara, y ambas ofrecieron una delicadísima muestra del talento de su autor, y de lo bien que sentía nuestra historia. Y no podia ser otra cosa: Manzano habia cultivado cuidadosamente el claro talento natural que poseia, era de aquellas personas cuya conversacion sobre cualquier punto que verse, es siempre espejo de un alma apasionada y entusiasta, de clara inteligencia y de conocimientos copiosos; de aquí que su trato fuera tan agradable y que tantas simpatías despertase. Una de las composiciones referidas representa á Felipe II ya viejo, achacoso, asistiendo á las festividades de su predilecto monasterio desde su alcoba, cuyas puertas, como es sabido, dan salida al presbiterio, y dejan por lo tanto ver parte del altar y de los celebrantes. El Rey aparece sentado con la pierna extendida sobre aquella banquetilla, que todavía se conserva, agobiado bajo el peso de la edad, los males y los remordimientos, y rodeado de algunas pocas personas de su córte. La composicion de este cuadrillo, que fué adquirido por los Serms. Duques de Montpensier, está perfectamente entendida, la luz repartida con tacto exquisito, y el color rico de tintas vigorosas al par que transparentes. La Antecáma-

ra, que así titulaba el segundo, figura un salón poblado de personajes, muebles y detalles de la mitad del siglo xvii, donde se respira el aire de Felipe IV. También presentó entonces un estudio del natural. Recuerdo que le pintó concluido ya el cuadro de los Reyes Católicos y para satisfacer el deseo que tenía de copiar el natural, tal como es, al pie de la letra, y sin tener que verle á través de este ó el otro personaje, aquel ú otro sentimiento. Era un granuja, un arenero sentado de rodillas en el suelo, hojeando un grueso infolio encuadernado en pergamino, bien y con verdad pintado. Sin embargo, hay que notar que el artista no es una máquina que reproduce, sino que al verificar esta operación imprime á su obra su propio sentimiento, aun cuando sólo haga un estudio ó una copia exacta del natural. Manzano veía la naturaleza siempre de una manera delicada, siempre bajo el aspecto menos vulgar y descartando todo lo innoble y repugnante: así es, que aun cuando el modelo que para el estudio le sirviera fuera uno de tantos pilletes desgarrados que pueblan las afueras de Madrid, sin embargo, en el cuadro de Manzano ofrece un aspecto simpático, y la ausencia de detalles que pudiera servir de eslabón á impresiones más ó menos repugnantes que el original inspiraría desde luego: hasta los guñapos que le vestían están tratados con cierta delicadeza, sin que por todo esto dejaran de tener gran verdad.

La vida del pintor en España, en los tiempos que alcanzamos, se cuenta de Exposición á Exposición ó mejor dicho de campaña á campaña. Cuando una concluye empieza la otra, porque el éxito de la obra futura es tan necesario como el de la que ya se ha ejecutado. Donde se encargan pocos cuadros, donde casi sólo se vende lo que se expone si merece premio, se comprende bien que las Exposiciones y el éxito que en ellas puedan tener las obras, sea la preocupación constante, fija, tenaz, del artista, que sólo en las mismas puede cifrar su porvenir, porque no basta llegar una vez á la meta, sino que es preciso llegar siempre; que el público es olvidadizo, y suelen no compensar las faltas de presente méritos de el pasado.

Y todas estas causas dan por resultado que la generalidad de los artistas, en vez de dedicarse al cultivo del género de pintura más adaptable á su respectivo talento y manera de sentir, sólo procuran encontrar aquel que mejor se amalgame con la inclinacion del público y no el que generalmente por tal se sobreentiende, sino el público oficial, digámoslo así, el que juzga y premia las obras, el que designa las que han de ser adquiridas, el que fija su valor; porque el comprendido en su verdadera acepcion no hace mas que asistir al espectáculo, las más veces impasible, y cuando tiene el criterio ó la vanidad de formular juicios, estos son sin ninguna consecuencia. Los españoles por desgracia no sienten la necesidad del arte, y la consecuencia es que la pintura sea exclusivamente oficial, y el género que mejor se adapta á ella, el histórico; de aquí que la mayoría de los pintores se dediquen al mismo casi exclusivamente, abandonando otros donde tal vez pudieran lucir mucho más sus disposiciones, si hácia ellos tenian mayor vocacion. Decimos esto, porque Manzano, si bien podia dedicarse y se dedicó á la historia con éxito, cuando pintaba género, y sobre todo lo que suele llamarse género histórico, como que entonces la inspiracion podia ser seguida con menos restricciones, producía obras de una seducción y encanto admirables, en que la gracia abundaba, y esta cualidad se aviene mal con la seriedad inherente á las composiciones históricas. ¡Quién sabe adonde hubiera llegado y el camino que hubiera seguido á haber alcanzado su madurez!

Terminada pues la Exposicion de 1860, empezó Manzano á pensar en la de 1862; que la eleccion de asunto es siempre materia que exige ser decidida con madurez y máxime en España donde esto sólo suele decidir el éxito de las obras. Quería un episodio donde el sentimiento campease, y que supliera el vacío que de esta cualidad se notara en los Reyes Católicos donde sólo se veía una ceremonia, y comprendiendo que la mujer se presta por la especialidad de su sexo á despertar emociones tiernas y delicadas, procuraba hallar asunto del que formase parte. Despues de divagaciones, de apasionarse ya de un motivo ya de otro, se decidió por

el que se encerraba en algunos fragmentos de una carta de Antonio Perez; prestaba gran partido, y Manzano le sacó. Concibiólo en un principio de muy distinta manera que la que ejecutó despues y que todos vieron en la Exposicion. El boceto primitivo representaba á Rodrigo Vazquez viejo y achacoso bajando las escaleras de la cárcel apoyado en el brazo del escribano y seguido del carcelero; á la dicha escalera daba la ventana de un calabozo tras de cuyos hierros asomaban la mujer y los hijos de Antonio Perez, que no merecian siquiera una mirada del presidente del Consejo á sus quejas y lamentos. Como color, el boceto era encantador, pero como desarrollo del asunto ofrecia el inconveniente de que la familia de Antonio Perez, que era la que habia de excitar el interés, estaba relegada al fondo y sólo se veian sus cabezas al través de la reja; y así lo comprendió Manzano cuando á pesar del hermoso color y pintoresco aspecto que hemos dicho ostentaba este boceto, pintó un segundo colocando en el umbral de la puerta de la prision, que el carcelero acababa de abrir, á la mujer de Antonio Perez que hincada de rodillas y rodeada de sus hijos pedia clemencia para ellos, y al inexorable Vazquez pasando indiferente por delante de ella á pesar de las insinuaciones del escribano, en cuyo brazo tambien se apoyaba, escoltado de algunos guardias; como se ve la disposicion de las figuras, era completamente distinta, pero los mismos los sentimientos que revelaban. El presidente Rodrigo Vazquez estaba pensado en los dos en la misma manera, débil de físico, apoyado en el escribano y en una muletilla; pero duro de corazon y rencoroso, sin que el peso de los años fuera bastante á endulzar tales pasiones; la mujer, madre antes que esposa, humillándose ante el enemigo de su marido y abdicando toda vanidad y recuerdo de lo pasado, por lograr el bienestar de sus hijos; éstos tímidos agrupados alrededor de ella como el corderillo se arrima á la oveja cuando teme el peligro, mostrando en la distincion de sus semblantes tristes y malsanos, lo elevado de su cuna.

Tal vez fué este el único cuadro para el que Manzano pintara dos bo-

cetos; antes de empezarlos meditaba bien su asunto y seguía su idea con fe y constancia, alterándola sólo en los detalles y en lo que el natural le mostrara razón de ser variado.

Con razón eligió, como de buen partido, el pensamiento dicho, que llevado á término con el buen talento y delicado instinto que poseía, produjo en la Exposición que se verificó en la Casa de la Moneda, el efecto que era de esperar: todo el mundo recordará con gusto, la impresión que le produjera en aquel sitio, que tanto abundaba en buenas obras, esta nutrida de eminentes cualidades y especialmente de rica entonación y en armonía con la escena representada. Mereció por ella premio de segunda clase, que el Sermo. Sr. Infante D. Sebastian adquiriese el cuadro, y que espontáneamente nombrara á Manzano pintor de su cámara, como prueba del aprecio que le merecía, y recompensa á su talento. Igualmente figuró en aquella Exposición un cuadrillo impregnado de un misterio encantador, que representaba una calle en Toledo, en el siglo xvii, en cuya esquina un farolillo alumbraba un Santo Cristo, y al mismo tiempo, el cadáver de un distinguido caballero cuya espada, que aún empuñaba, daba á entender que la luz que la piedad y devoción allí colocaron, había servido para alumbrar el terrible desenlace de algún drama. La idea de este cuadro la formó Manzano viendo el sitio mismo en Toledo, tal como hoy se encuentra, y que su imaginación le representó desde luego, revestido de la poesía con que lo interpretó.

Por aquella época, empezó Manzano á cultivar un género de procedimiento en que había de lograr un lisonjero resultado, el grabado al agua fuerte. El motivo fué la publicación de EL ARTE EN ESPAÑA. Lo primero que Manzano grabó, fué la interesante figura de *la joven que da el pecho á su niño*, que presenta un rayado inteligente y adecuado, aunque algo tímido, y que lo parece aún más por lo débil del mordido. Además no había empleado ninguno de los recursos; el agua fuerte había atacado con igual fuerza y por el mismo espacio de tiempo, cada una de las partes; la aguja empleada había sido una sola, y de ahí la mono-

tonía de la tinta, únicamente cambiada por la mayor ó menor distancia que separaba los trazos unos de otros. A este ensayo siguieron otros y entre ellos merece especial mencion el que representa á la jóven vestida al gusto del siglo xvii que lee la carta, y que ofrece ya una muestra del procedimiento empleado en toda su extension. El grabar al agua fuerte á solo contorno ó reforzado únicamente con las indicaciones de los oscuros principales, no ofrece dificultad alguna para el que sepa dibujar; pero grabar á toda mancha, reproduciendo los variados efectos de la luz, é interpretando el color, es lo verdaderamente difícil, y Manzano, colorista más que otra cosa, lo habia de buscar. Con este objeto dibujó la plancha, en la que descuidando la forma, sólo habia buscado el color. Como el lector puede figurarse, planchas de este género no pueden obtenerse á la primera prueba, es preciso en vista del resultado que ofrezcan, reforzar unas partes, rebajar otras, volver á morder, tirar nuevas pruebas, y repetir estas operaciones hasta que, quitada la dureza de la aguja y desaparecida la acritud de las primeras tintas, se consiga un resultado armonioso, y que por, decirlo así, parezca pintado, como sucede en las obras de Rembrant y los grandes agua-fuertistas. La primera lámina que Manzano grabó para ser publicada en el periódico, fué el Giorgione, asunto hácia el que tenia simpatías, y que habia tratado ya al óleo, aunque bajo otra composicion, en un cuadrito de riquísimo color. Era de la mayor dimension que el tamaño, no pequeño del periódico, permitia. Recuerdo que fuí á su casa á verla morder y que, bien fuera porque la lámina no estuviese perfectamente limpia, ó por cualquiera otra causa, el ácido atacó poco y con desigualdad, y la primera prueba salió, sobre débil, atrozmente desentonada. Manzano sin embargo, no se desanimó, la tomó con amor y consiguió por fin el resultado lisonjero y el éxito que obtuvo cuando fué publicada. Con igual objeto grabó otra de menores dimensiones, pero de más vigor y efecto que la anterior, que fué publicada al año siguiente bajo el título de *La Despedida* y en la que el procedimiento aparece completamente dominado, empleado sin recelo y

produciendo un completo resultado. Aún grabó otra lámina, también para el periódico, copia de un cuadro suyo de que luego se hablará, que representa á D. Quijote engolfado en la lectura de los libros de caballería, y soñando todas aquellas caballerescas quimeras que trastornaran su mente. Quiso en ella sin duda para evitar el improbo trabajo de la reproducción de un cuadro en que dominaba la media tinta, ensayar el sistema llamado á media mancha, y obtuvo por él una delicada y espiritual interpretacion de su obra.

El asunto que eligió para pintar el cuadro que destinaba á la Exposicion de 1864 fué tomado de un pasaje de la vida y hazañas del cardenal Cisneros, escritas por Robles. Pintó su boceto, verdadera joya de color, pero cuya cualidad distraia la atencion de las líneas generales, un poco monótonas, y con arreglo al mismo, empezó su cuadro con aquel amoroso cuidado que Manzano ponía en la ejecucion de sus obras; sin embargo, una vez el cuadro concluido, no ofrecia el progresivo adelanto que se observa en la produccion de sus cuadros anteriores. El color era hermoso, la figura de Cisneros perfectamente comprendida y llena de la energía que animára á aquel hombre superior; los nobles, sin embargo, á pesar de los bellísimos trozos de ejecucion que atesoraban, ofrecian cierta regularidad en su colocacion perjudicial á la accion, y al mismo tiempo, algunos de ellos, algo de vulgar en la fisonomía; cuyos lunares fuéron causa de que el éxito no correspondiera á lo que era de esperar, sin embargo de ser un buen cuadro en el que se miran con deleite porcion de felicísimos detalles; y si con él no entusiasmó al público, sí lo consiguió con el preciosísimo titulado *La Confesion*, que representaba la de una distinguida jóven. Tanto ella, como el sacerdote, como la modesta vieja que espera su turno sentada en el poyo del confesonario, son modelo de carácter. El D. Quijote, cuyo grabado he referido, y que fué encargado á Manzano por la Excm. Sra. condesa de Velle, verdadera Mecenas de nuestros artistas modernos, figuró también en la Exposicion de aquel año y ofreció ocasion de apreciar una vez más la manera que Man-

zano tenia de sentir é interpretar nuestros poetas antiguos y especialmente Cervantes, de cuyo Quijote tomó tambien asunto para un deliciosísimo cuadrilo que representa á Dorotea, bajo el disfraz de labradora, cuando fué hallada por el cura y el barbero. Cuadrilo que Manzano me regaló y que yo conservo, tanto por él en sí como por el recuerdo del que le pintó, como veneranda reliquia. Aquel mismo año fué expuesto por Manzano otro cuadro de muy distinto género de lo que hasta entonces habia expuesto y que sin embargo, era uno de los que más aficionaba, aludo á la Anacreóntica. Efectivamente, siempre que Manzano dibujaba por entretenimiento, ya se sabia que Vénus ó las Ninfas, Eva ó cualquiera otra imagen de las que dan lugar á representar las formas de la mujer, que comprendia de manera tan graciosa y delicada, habia de ser el elegido. Sus *albums*, aparte de las composiciones apenas indicadas de sus cuadros, puede decirse que aparecen consagrados al culto de la forma femenina. Ya es la Fama que vuela soplando la trompa y tremolando el laurel: ya Vénus jugueteando por los aires con el Amor; ya Eva con la fatal manzana. Y esta es la razon de que se hayan entresacado entre tantas otras de la misma índole, para que su reproduccion dé á conocer el género de dibujo que á Manzano le era más familiar. La Anacreóntica, que en el catálogo de la Exposicion se califica como estudio, encierra un delicado pensamiento. El engañoso amor huye por los aires despues de haber entregado á una ninfa una de sus flechas, la que ignorante de la ponzoña que contienen, prueba en el dedo su aguzada punta. Para su ejecucion Manzano empleó distinto procedimiento que en sus demás obras. Pintó las figuras sólo á claro oscuro y despues á veladuras les fué dando las tintas. Desde luego parece que aislando, como de esta manera se consigue, el acto de modelar la forma, del de buscar el color, pudiera alcanzarse mayor perfeccion, que cuando dichas operaciones son simultáneas y la atencion se halla á un tiempo para ambas embargada, á lo que se añade la mayor facilidad con que á veladuras se consiguen las tintas delicadas y transparentes; pero sin embargo, el ensayo



hecho por Manzano produjo ese resultado. La factura resultó tímida y monótona á pesar de los toques que para evitarlo habia dado á cuerpo de color. En la referida Exposicion, Manzano obtuvo consideracion de la medalla de segunda clase que la familia de Antonio Perez le habia valido: recompensa nueva en España que á imitacion del *Rappel de Medaille* francés, el Jurado habia introducido.

Sin embargo de la recompensa obtenida, Manzano no quedó satisfecho del éxito de su obra; le era preciso ganar en la Exposicion siguiente el terreno que en aquella hubiera perdido.

Poseido de esta idea empezó con ardor á elegir asunto, y se decidió por pintar el acto en que Felipe II confiere solemnemente á D. Juan de Austria el mando de la Escuadra que tan alto puso en Lepanto nuestro nombre. Hizo al efecto el boceto con tan buen acierto, que se podia esperar que el cuadro fuera lo mejor de cuanto habia producido, y lo empezó lleno de fe y confianza. El estudio que hasta entonces tenia en la plaza del Progreso, era tal vez pequeño para pintar con desembarazo un cuadro de las grandes dimensiones que tenia el proyectado, mayor con mucho que todos sus anteriores; un amigo suyo (1) le brindó con uno de vastas proporciones, y Manzano se trasladó á él para ejecutar su obra, sin abandonar el antiguo á que tanto amor tenia, y cuya luz y proporcion le eran tan familiares. No bien hechos los dibujos preliminares, y con arreglo á ellos tanteada la composicion en la tela y empezada á cubrir, el cólera, que desde el principio del verano azotaba la costa de Valencia, comenzó á sentirse en Madrid. Todo el mundo creia que al concluirse el verano, la influencia colérica desapareceria y nos veriamos libres de tan cruel calamidad; sin embargo, llegó el otoño y el cólera marchaba en progresion ascendente. Una de aquellas noches encontré á Manzano que habia salido de su casa con objeto de dar un paseo, le acom-

---

(1) D. Camilo Amézaga.

pañé, y como es natural hablamos de la epidemia, á la que él no tenia aprension. Era tan feliz, vivia tan contento en el seno de su familia, que sin duda creia que la desgracia, que á menudo se ceba en los que de antiguo están sujetos á su yugo, no habia de alcanzarle; además, tenia gran confianza en la virtud preservativa del azufre aplicado á las plantas de los piés, que me dijo usaba; despues hablamos de arte, su conversacion favorita; del estado de su cuadro, y de las ideas que acerca de él tenia; al separarnos, despues de haber estado juntos más de una hora, ni uno ni otro nos acordábamos ya del cólera. ¡Cuán ajeno estaba de que aquella era la última vez que le veia y que al despedirle le despedia para la eternidad! A los pocos dias amaneció Madrid nublado y lloviendo á torrentes; y como si aquella nube hubiera sido una colosal imágen de la muerte, que interceptara los rayos del sol, y cada gota destinada á paralizar la vida de un individuo; desde aquel momento se desarrolló la epidemia de una manera espantosa, y las víctimas no tuvieron cuento. Manzano se sintió de repente con algunos ligeros síntomas que sólo parecian de una indigestion; así siguió dos dias, y al tercero la enfermedad le invadió espada en mano; se le empezó á medicinar con energía, pero la máquina no obedeció, la reaccion no pudo lograrse, y á las cinco de la tarde del dia 11 de Octubre de 1865 habia dejado de existir.

Tan súbita desgracia anonadó á su jóven viuda (1), á sus padres, á su familia y á sus amigos, que puede decirse eran tantos, cuantas personas conocia.

Murió Manzano á los treinta y cuatro años, cuando todo le sonreia y delante de sí se dilataba un hermoso porvenir. Hombre aficionado á las delicias de la paz doméstica, las gustaba sin tasa rodeado del cariño de sus padres, que con él vivian, de su esposa y de sus dos tiernos hijos; ar-

---

(1) En 3 de Enero de 1860, Manzano habia contraído matrimonio con D.<sup>a</sup> Adela Pastor, hija del Excmo. Sr. D. Luis María Pastor, Ministro que ha sido de Hacienda.

tista de corazon, podia disfrutar todas las innumerables delicias de los que á esta profesion se dedican cuándo el éxito les acompaña, y él satisfecho debiera estar del que habia conseguido, que era además una promesa para el porvenir, pues que puede decirse que empezaba su carrera; aficionado al comercio de la amistad, contaba con infinitas que le eran bien sinceras; á todo lo que aunaba la inagotable fuente de los que tienen clara inteligencia y corazon sensible para comprender y sentir las bellezas que la naturaleza ofrece y las que para nuestra admiracion y nuestro goce han dejado cuantos han cultivado con provecho los diversos ramos del saber.

Su corta vida fué muy laboriosa, y por esto bastante largo el catálogo de sus obras, entre las que se cuentan, además de las citadas, bocetos de varios géneros, estudios y retratos; entre los primeros merece muy especial mencion el de un friso de gusto pompeyano, cuyo fragmento está á la cabeza de este artículo, y que reúne todas las condiciones del arte decorativo: las líneas son armoniosas y bien dispuestas, las figuras llenas de gracia y elegancia, el color delicado y trasparente perfectamente armonizado con el blanco que le sirve de fondo. Tambien es muy bello el cuadrito en que representó la conversion de San Francisco de Borja, que además de un color delicioso ofrece originalidad en su invencion y exquisito tacto al ocultar de las miradas del público el cadáver descompuesto de la emperatriz, suprimiendo así la parte repugnante del suceso. La Inquisicion y los tormentos que en ella sufrían los acusados dieron asunto á Manzano para un cuadrito abocetado y para otro de mayor tamaño que ha dejado en un ligero bosquejo. Tambien la historia romana, á la que tenia inclinacion, ha sido tratada por él en otro cuadrito que representa á Porcia y Bruto, y que, como los demás, presenta el agradable aspecto que á todas sus obras distingue. Efectivamente, las obras de Manzano tienen un sello especial, que es lo que constituye su originalidad; circunstancia siempre de gran valía, y hoy más aún, en razon á que en nuestra escuela moderna escasean mucho las individualidades. La

mayoría de los artistas, como sus principios han sido los mismos, iguales sus tendencias, y semejantes sus aficiones, no imprimen á sus obras carácter bien determinado que constituya diferencias esenciales que separe las de los unos de las de los otros, y muchas veces sin la firma seria muy difícil, aun para un buen conocedor, clasificar los autores; las de Manzano, no. Sin serlo, cualquiera las conoce, porque su manera de sentir, lo mismo el dibujo que el color, es suya, especialísima, y aunque ninguno de sus cuadros llevára su nombre, no seria necesario para conocer su autor. Tambien contribuye á esto no sólo el gusto y sentimiento característico de la forma y de las tintas que, como digo, le distinguen, sino su manera especial de pintar. La ejecucion de Manzano no era de las que revelan valentía en poner el color, ni gran manejo de pincel, y sin embargo, es una ejecucion muy fácil; con poco cuerpo de color, con frotés, con inteligentes toquecitos tras de los que no asoma timidez, ni fatiga, producía aquellas entonaciones tan delicadas al par que armoniosas, y esto no era resultado de convencion pensada ni de manera aprendida, sino de que buscaba el todo, el conjunto, sin cuidarse de los medios, sin hacer ostentacion de brocha poderosa. Veía el natural y le traducía tal como le sentía, sin buscar los encantos ni la fascinacion de ciertas ejecuciones, que muchas veces sobre conducir al amaneramiento dan por resultado la monotonía. Y aunque pudiera no parecerlo, era sin embargo, pintor bastante espontáneo, como lo demuestra que para producir aquel conjunto en que no hay una sola nota discordante, no necesitaba manchar de antemano todo el lienzo, sino que por instinto colocaba el tono desde luego con el valor justo que debía tener, y recuerdo perfectamente, en corroboracion de lo que digo, que en todos sus cuadros se veían en el curso de la ejecucion partes, á veces de las más interesantes, completamente terminadas, al par que espacios grandes de la tela todavía sin cubrir, y eso que pintaba sobre imprimaciones blancas, y que casi todos están bastante rebajados; circunstancias ambas que dificultan, por lo general, conseguir la armonía del todo, si-

guiendo el método apuntado, pero que á él no debía servirle de inconveniente, puesto que lo empleaba.

En la pintura de retratos, género al que hoy no suele dársele la importancia que realmente tiene, en términos que uno solo bueno podría bastar para acreditar un pintor, Manzano logró ponerse en un distinguido lugar. Los suyos no carecen de la cualidad más interesante, el carácter, realzado por la finura del color. En las Exposiciones sólo presentó los de los Marqueses de Remisa, ya mencionados, y uno de la Reina en la de 1862 que no figuró en el *Catálogo* y que le había sido encargado para la Direccion de Telégrafos donde actualmente se encuentra; en cambio, el *Catálogo* de la Exposicion de 1864, coloca entre sus obras un retrato que no llegó á exponerse por no haberlo concluido á tiempo, y que era el de su señora, de cuerpo entero y tamaño natural, con el menor de sus hijos sentado sobre la falda, y á su lado el otro jugando con un cochecillo, cuyo conjunto es muy agradable y está perfectamente salvado el escollo del prosaismo inherente á lo que generalmente se llama retratos de familia.

Manzano ha muerto sin haber alcanzado su completo desenvolvimiento. Las cuatro Exposiciones en que sucesivamente ha expuesto, han ofrecido un adelanto constante y una esperanza, mejor dicho, una promesa de que la progresion había de continuar en las posteriores. Hasta ahora no se veía en él asomar indicios de manera que diera lugar á pensar que alcanzado ya su apojeo caminaba á su decadencia: por el contrario, el boceto del cuadro que á su muerte estaba pintando, hacia concebir mayores esperanzas de mejor éxito que cuanto hasta entonces había producido. ¡Qué son ocho años de pintar cuadros para alcanzar la perfeccion! La mayoría de los grandes artistas vemos que casi en su vejez, ó por lo menos cuando han llegado á su edad madura, es cuando la han conseguido. ¿No podía esperarse lo mismo de Manzano con sobrado motivo? La larga práctica hace que la ejecucion rebelde ceda completamente y se convierta en sumisa esclava, que no solamente obedece, sino que

hasta adivina, los pensamientos de su dueño, y Manzano, que nunca dejó, ni de seguro hubiera dejado la guía fiel que la naturaleza ofrece, con tan constante comercio, hubiera llegado á poseer todos sus secretos. Sin embargo, cuando ha muerto ocupaba ya un alto puesto en nuestra escuela moderna, que la posteridad, y no nosotros, es la encargada de fijar.

ENRIQUE MÉLIDA.



# CATÁLOGO

## DE LAS OBRAS DE VÍCTOR MANZANO.

### PRIMERA SÉRIE.

#### CUADROS DE COMPOSICION.

##### 1. *Un piferraro.*

Lienzo.—Al. 1,000.—An. 0,630.—Fig. 0,900.

Pintado en Roma en 1854. Pertenece á la familia.

##### 2. *Idilio.*

Lienzo.—Al. 1,160.—An. 0,900.—Fig. 0,800.

Pintado en Paris, año de 1855. Pertenece á la familia de Manzano.

Un mancebo y una hermosa jóven en traje romano pasean por un bosque en dulce plática amorosa. La jóven arranca una á una las hojas de una flor, inquiriendo la fidelidad de su amante.

##### 3. *Santa Matilde.*

Lienzo.—Al. 1,445.—An. 0,862.—Fig. men. nat.

Termina en medio punto.

Pintado en Madrid en 1855. Pertenece á D. Luis Lopez Donato.

La Santa con manto y corona, ampara á un niño en sus brazos.

##### 4. *San Lorenzo delante del Emperador Valeriano.*

Lienzo.—Al. 1,750.—An. 1,960.—Fig. 0,750.

Pintado en Madrid, año 1856. Pertenece á el Excmo. Marqués de Remisa.

El Santo conduce de la mano á un pobre desvalido, que presenta al Emperador, el cual aparece á la izquierda sentado en el trono y rodeado de su córte. A la derecha muchos pobres que siguen al Santo Diácono. Fondo, un edificio romano.

##### 5. *Ultimos momentos de Cervantes.*

Lienzo.—Al. 0,940.—An. 1,120.

Pintado en Madrid, año de 1856. Pertenece al Museo Nacional, que despues de la Exposicion de 1858 en que figuró, lo adquirió por Real órden de 10 de Febrero de 1859 en 5.000 rs.

Despues de recibir la Extremauncion, escribe al conde de Lemus la dedicatoria de su novela *Persiles y Segismunda*. La hija de Cervantes, sentada junto al lecho de su moribundo padre, contempla llena de dolor la agonía del que la dió el sér y á quien ha de perder tan pronto.

##### 6. *Odalisca dormida.*

Lienzo.—Al. 0,140.—An. 0,850.

Pintado en Madrid, año 1856. Pertenece á la familia.

En un lecho colgado de ricas cortinas, se destaca sobre un lienzo blanco, la hermosa figura de una jóven completamente desnuda que duerme ocultando su rostro entre los brazos y rubia cabellera.

##### 7. *Otelo.*

Lienzo —Al. 0,380.—An. 0,470.—Fig. 0,253.

Pertenece al padre de Manzano. Pintado en Madrid, 1857.

Otelo levantando con la mano izquierda

la cortina del lecho, contempla á Desdémona dormida.

8. *Santa Teresa en el Palacio de los duques de Pastrana.*

Lienzo.—Al. 1,750.—An. 1,950.—Fig. 0,920.

Pintado en Madrid, año 1858. Pertenece al Excmo. Marqués de Remisa. Figuró en la Exposición de 1858 en la que alcanzó un premio de tercera clase.

Los Príncipes de Evoli reciben afectuosamente en un salon de su Palacio á la Santa, que acude á su llamamiento para la fundación del convento de Carmelitas de aquella villa.

9. *Sancho Panza revela á la Duquesa el secreto del encanto de Dulcinea.*

Lienzo.—Al. 0,564.—An. 0,760.—Fig. 0,193.

Pintado en Madrid, año de 1858. Figuró en aquella Exposición. Pertenece al Excelentísimo señor Marqués de Remisa.

.....la cual con el gusto que tenía de oírle le hizo sentar junto á sí en una silla baja, aunque Sancho de puro bien criado no quería sentarse..... Encogió Sancho los hombros, obedeció y sentóse, y todas las doncellas y dueñas de la Duquesa le rodearon atentas con grandísimo silencio á escuchar lo que diría. (*D. Quijote*, 2.<sup>a</sup> parte, cap. 33.)

10. *Escena de la Inquisición.*

Lienzo.—Al. 1,120.—An. 1,490.—Fig. 0,450.

Cuadro, solamente bosquejado, en Madrid, año de 1859. Pertenece á la familia.

A la derecha, bajo un dosel que cobija á un Cristo, se ven sentados alrededor de una mesa tres inquisidores formando tribunal: enfrente de ellos, á la izquierda, una joven sentada sobre el instrumento del tormento rodeada de dos verdugos, levanta las manos cruzadas implorando la misericordia de sus jueces; entre ella y estos un escribano sentado escribiendo las declaraciones que el tormento arranca á la rea.

11. *Los Reyes Católicos administrando justicia.*

Lienzo.

Pintado en Madrid, año 1860. Pertenece á S. M. la Reina que lo adquirió en 40.000 reales vellón. Figuró en la Exposición de 1860, y obtuvo en ella un premio de segunda clase en la pintura de historia.

«Acuérdome verla en aquel alcázar de Madrid con el Católico Rey D. Fernando V, de tal nombre, su marido, sentados públicamente por tribunal todos los viernes, dando audiencia á chicos é grandes,

cuantos querían pedir justicia; et á los lados, en el mismo estrado alto (al cual subían por cinco ó seis gradas), en aquel espacio fuera del cielo del dosel, estaba un banco de cada parte, en que estaban sentados doce oidores del Consejo de Justicia, é el presidente del dicho Consejo Real, é de pie estaba un escribano de los del Consejo, llamado Castañeda, que leía públicamente las peticiones; é al pié de las dichas gradas estaba otro escribano del Consejo, que en cada petición asentaba lo que se proveía. E á los costados de aquella mesa, donde estas peticiones pasaban, estaban de pié seis ballesteros de maza; é á la puerta de la sala de esta Audiencia Real estaban los porteros, que libremente dejaban entrar (é así lo tenían mandado) á todos los que querían dar peticiones. Et los alcaldes de Corte estaban allí para lo que convenia é se había de remitir ó consultar con ellos.—(*Gonzalo Fernandez de Oviedo*: Quincuagena III, estancia II.)

En este cuadro retrató el autor á muchos de sus amigos.

12. *Un chiquillo sentado.*

Lienzo antiguo.—Al. 1,060.—An. 0,830.

Pintado en Madrid, año de 1859. Pertenece á su familia. Firmado, V. Manzano.

Un pilluelo con chaqueton pardo y pantalón azul, sentado en el suelo recostado en la pared; tiene sobre las piernas un libro abierto, sobre el cual pone una mano.

13. *La reja.*

Lienzo.—Al. 0,330.—An. 0,257.—Fig. 0,160.

Pertenece á la Excm.a Sra. Condesa de Velle. Figuró en la Exposición de 1860. Firmado, V. M.

Apoyado en la reja de una casa del renacimiento, un caballero en traje del siglo XVII, conversa amorosamente con una joven oculta detrás de los hierros.

★ *Adios para siempre.*

Lienzo.

Pintado en Madrid, año 1860. Pertenece á un particular residente en Méjico, para quien lo adquirió el Sr. Escandon en la Exposición de Bayona en 1864 en la cantidad de 10.000 rs.; figuró en la Exposición de 1860 con el núm. 153.

Un caballero de la época de Felipe IV vestido de negro se abalanza á la reja de un locutorio de monjas impulsado por su dolorosa pasión, despidiéndose para siempre de una hermosa joven novicia que se ve al través de la verja.

Este cuadro se publicó grabado en la *Illustrated London News* y en *El Museo Universal*, y su caricatura por Cham en el *Journal Amusant*.

14. *La familia de Antonio Perez.*

Lienzo.

Pintado en Madrid el año 1862. Pertenece á S. A. R. el Infante D. Sebastian, que lo adquirió en el precio de 40.000 rs., y además le dió el nombramiento de su pintor de cámara. En la Exposición del año 1862 figuró con el núm. 166; alcanzó una medalla de segunda clase en la pintura de historia. Firmado, V. Manzano, 1862.

El presidente del Consejo de Castilla, Rodrigo Vazquez, visitando la cárcel donde estaba encerrada la familia de Antonio Perez.

«Por amor de Dios que no se enfade vuestra señoría que aquí le pida que considere un poco de justicia de Rodrigo Vazquez. Los prisioneros... eran una madre y siete hijos, niños que prendió el enojo y el corrimiento de haberse escapado el padre en aquel Jueves Santo tan espantable... á estos tales tenía desnudos, y los sustentaba por onzas por no usar de la piedad que les quedaba que esperar de su mano que los matase de una vez de hambre... lo peor es que cuando acudían á él á pedir pan y paño para cubrir aquellas carnes... respondía que él no se atrevería; que lo consultaría á S. M.; que S. M. estaba muy mal enojado; que S. M. era el que lo había de mandar; y todo era S. M.... ¡Malaventurado de presidente de justicia!... ¿Por qué no le decías que no era justicia aquello? ¿Por qué no le templabas si estaba enojado?... ¿Por qué? Porque tú eras el enojado; tú eras el que alimentabas el enojo del príncipe; tú eras el rey en aquello.» (*Epistolario español, fragmentos de una carta de Antonio Perez.*)

★ *Alegoría de la Sociedad de crédito La Beneficiosa.*

Lienzo.

Pintado en Madrid, año 1864. Se ignora su tamaño, y no ha sido posible exponerlo. Pertenece á dicha Sociedad.

Por el arco de una galería de estilo plateresco se ven los dos fundadores de la Sociedad: uno á la derecha sentado junto á una mesa; el otro á la izquierda, de pié, apoyado en la misma. Sirve de fondo un gran estante lleno de libros.

En primer término y delante de tres escalones por donde se desciende del arco, á la derecha, una matrona sentada y apoyado el brazo derecho sobre una máquina, simbolizando la Industria, teniendo á sus piés el cuerno de la abundancia y detrás un angelillo que sostiene un tarjetón en el cual se ve escrito *La Beneficiosa* 1850; á la derecha corriendo pareja, otra matrona que simboliza el Comercio, teniendo en sus manos el Caduceo; á sus piés un ancla, un calabrote y un tonel, y detrás un angelito

con un medallón, en el que se lee: Manantial de crédito.

Este cuadro lo adquirió la antedicha Sociedad en la cantidad de 18.000 rs.

15. *El confesonario.*

Cartón.—Al. 0,570.—An. 0,540.—Fig. 0,250.

Firmado, con su monograma de color rojo. Pintado en Madrid en 1864, y figuró en la Exposición del mismo año. Pertenece á la familia. Firmado, V. M.

Una joven de rodillas junto á un confesonario y dentro de él un sacerdote confesándola: á la izquierda una mujer del pueblo sentada esperando su vez. Fondo copiado del interior de la parroquia de San José.

16. *Anacreóntica.*

Lienzo.—Al. 1,000.—An. 1,200.—Fig. 1,000.

Pintado en Madrid en 1864, donde figuró en la Exposición de aquel año. Pertenece á la familia. Firmado, V. M.

Una hermosa joven medio desnuda, reclinada sobre unos paños blancos y rojos, coronada de flores y recostada á la márgen de un arroyo, juega inocente é incauta con la punta de una flecha que el dios Cupido dejó en sus manos, y al cual se le ve huir volando presuroso por la espesura. Fondo paisaje. Este cuadro es el único que pintó Manzano usando de veladuras sobre claro oscuro de blanco y negro.

17. *Don Quijote.*

Lienzo.—Al. 1,020.—An. 0,770.—Fig. 0,590.

Pintado en Madrid en 1864, en cuya Exposición figuró Pertenece á la Excm. señora condesa de Velle. Firmado, V. M.

El hidalgo manchego, sentado en un gran sillón de cuero, se entusiasma con la lectura de un libro de caballería, y empuña ancha espada que se dispone á blandir cual si interviniera él mismo en los acontecimientos que está leyendo.

Fondo: á la izquierda una ventana, á la derecha una mesa, un estante, libros y un casco.

18. *Cisneros y los Grandes.*

Lienzo.—Al. 2,280.—An. 3,600.

Pintado en Madrid, año 1864. Pertenece al Museo Nacional, para donde se adquirió por real orden de 22 de Febrero de 1865 en la cantidad de 20.000 rs., en cuyo *Catálogo* figura con el núm. 137.

«.....Otros muchos émulos tenía el venerable prelado, y en especial algunos señores principales de España, que le preguntaron un día con gran arrogancia que cómo la gobernaba, que exhibiese y enseñase los

poderes que tenía para tan gran oficio. Él entonces, señalando unas escuadras de soldados que traía de ordinario consigo, les respondió: «Los poderes con que yo gobierno á Castilla, mediante la voluntad del rey mi señor, son aquellos.» (E. de Robles, *Vida y hazañas del cardenal Cisneros*.)

Mereció premio de segunda clase de historia.

#### 19. *El Sagrado Corazon de Jesus.*

Lienzo.—Al. 0,658.—An. 0,540.

Pertenece á D. Luis Gonzaga Jimenez-Palacios. Pintado en Madrid en 1862. Firmado, V. Manzano, 1862.

Nuestro Señor Jesucristo de medio cuerpo, con túnica carmesí y manto azul; pintado sobre fondo de oro, con nimbo byzantino.

#### 20. *Santa Adelaida.*

Lienzo.—Al. 0,280.—An. 0,230.—Fig. 0,190.

Pintado en Madrid, año de 1864. Pertenece á la familia.

La Santa está de rodillas sobre un almohadon, delante de un reclinatorio, con traje real y corona.

#### 21. *Felipe II y D. Juan de Austria.*

Lienzo.—Al. 2,700.—An. 4,510.

Empezado á pintar en Madrid, año 1865. Pertenece á la familia.

Estado del cuadro. La corte que rodea á los reyes, compuesta de damas, caballeros y prelados, está bosquejada, así como el D. Juan y los príncipes. En la extrema izquierda un paje tiene el casco de D. Juan: esta figura no está en el boceto. Los soldados y guardas, indicados con rayas de carbon. La galería manchada de una sola tinta. No hay nada en el fondo.

## SEGUNDA SÉRIE.

### BOCETOS DE COMPOSICION.

#### 22. *Idilio.*

Lienzo.—Al. 0,320.—An. 0,242.—Fig. 0,230.

Boceto del cuadro núm. 2. Pintado en Paris, año 1855. Pertenece á la familia.

#### 23. *Santa Matilde.*

Lienzo.—Al. 0,323.—An. 0,170.—Media figura.

Boceto del cuadro descrito con el número 3; termina en medio punto. Fué pintado en Madrid, año de 1855. Pertenece á la familia.

#### 24. *San Lorenzo delante del Emperador Valeriano.*

Lienzo.—Al. 0,325.—An. 0,405.—Figs. 0,150.

Boceto sin variante del cuadro núm. 4. Pintado en Madrid, año 1856. Pertenece á la familia.

#### 25. *Santa Teresa en el palacio de los duques de Pastrana.*

Lienzo.—Al. 0,330.—An. 0,410.—Fig. 0,200.

Boceto sin variante del cuadro descrito con el núm. 8. Pintado en Madrid, año 1858. Pertenece á la familia.

#### 26. *Felipe II en sus últimos dias.*

Lienzo.—Al. 0,405.—An. 0,328.—Fig. 0,220.

Boceto de que no hay cuadro. Pintado en Madrid, año 1859. Pertenece al duque de Montpensier. Figuró en la Exposicion de 1860 con el núm. 155. Lo compró S. A. en 1.000 rs. Firmado, V. Manzano.

El Rey D. Felipe, sentado en un sillón con la pierna derecha apoyada en el tradicional banquillo, que todavía se enseña en el Escorial, rodeado de frailes y caballeros de su corte, oye con ferviente devocion desde el cuarto en que murió, el Santo Sacrificio de la Misa. Por el hueco de la puerta á la izquierda se ve el altar mayor y los sacerdotes celebrantes.

#### 27. *Los Reyes Católicos administrando justicia.*

Papel.—Al. 0,410.—An. 0,555.—Figs. 0,152.

Boceto del cuadro descrito con el núm. 11. Pintado en Madrid, año 1860. Pertenece á la familia.

#### 28. *Alegoria de la Sociedad de crédito La Beneficiosa.*

Carton.—Al. 0,355.—An. 0,275.—Figs. 0,120.

Boceto del cuadro \*. Pintado en Madrid, año de 1861. Pertenece á la familia.

#### 29. *La familia de Antonio Perez.*

Carton.—Al. 0,225.—An. 0,215.—Figs. 0,160.

Boceto primera idea del cuadro núm. 14.

Pintado en Madrid, año 1861. Pertenece al Sr. D. Ceferino Araujo Sanchez.

Rodrigo Vazquez apoyando la mano derecha en un baston y la izquierda en el brazo de un curial, y seguido de un carcelero, pasa delante de la puerta y reja de la prision donde está encerrada la mujer é hijos del perseguido favorito de Felipe II, á la cual se agrupan D.<sup>a</sup> Juana y sus hijos que oyen leer al togado un pliego mientras baja las escaleras que conducen al calabozo.

### 30. Familia de Antonio Perez.

Carton.—Al. 0,220.—An. 0,274.—Fig. 0,150.

Pertenece al Sr. D. Ignacio Suarez Llanos, á quien se lo regaló la viuda.

Pintado en Madrid, año de 1861. Segunda idea del cuadro núm. 14, que pertenece á S. A. R. el Infante D. Sebastian.

### 31. Cisneros y los Grandes.

Tabla.—Al. 0,205.—An. 0,295.—Figs. 0,120.

Boceto del cuadro núm. 18. Pintado en Madrid, año de 1863. Pertenece á la familia.

No hay más variante entre el cuadro que pertenece al Museo Nacional y el boceto, que en aquel es una tabla colgada en la pared del fondo lo que en este es el escudo de armas del Cardenal.

### 32. Anacreóntica.

Carton.—Al. 0,180.—An. 0,150.—Figs. 0,140.

Pintado en Madrid, año 1864. Boceto del cuadro núm. 16. Pertenece á la familia.

### 33. Santa Casilda.

Lienzo.—Al. 0,240.—An. 0,153.—Fig. 0,151.

Boceto de que no hay cuadro. Pintado en Madrid, año de 1858. Pertenece á la familia.

La Santa, bajo un arco de estilo árabe, rica y elegantemente vestida, sostiene en el cendal rosas y otras flores.

### 34. Felipe II y D. Juan de Austria.

Lienzo.—Al. 0,405.—An. 0,670.—Fig. 0,240.

Pintado en Madrid, año de 1865. Pertenece á la familia.

Boceto del último cuadro, que dejó por concluir, n.º 21. En una galería del alcázar de Madrid el rey Felipe II y su esposa la reina D.<sup>a</sup> Ana de Austria, sentados y rodeados de su corte. Distingue al cardenal Alejandrino; colocada en primer término á la izquierda del rey, en el centro se ve la figura de D. Juan de Austria, que vestido de media armadura y banda

roja, con la rodilla derecha hincada en tierra recibe respetuosamente de mano de su hermano el rey la bengala que contiene su nombramiento de capitán general de la escuadra aliada que venció en Lepanto. Detrás de D. Juan y á la izquierda del cuadro, de pie y con los collares del Toison al cuello, se ven los principes de Bohemia; detrás de estos, en el lado izquierdo del cuadro, soldados y capitanes del acompañamiento de Juan.

El fondo figura, la parte superior, á la derecha, un dosel de terciopelo rojo con las armas de España, y del centro á la izquierda dos arcos de arquitectura greco-romana cuyo rompimiento deja ver el cielo y un trozo de edificio de aquel género de arquitectura; cierra estos arcos por la parte inferior una balaustrada.

### 35. Velazquez retratando á D.<sup>a</sup> Mariana de Austria.

Papel.—Al. 0,325.—An. 0,405.—Figs. 0,150.

Boceto de un cuadro que no pintó. Pintado en Paris año de 1856. Pertenece á la familia.

Velazquez de espaldas al espectador aparece pintando en un gran lienzo el retrato de la reina, la cual sentada á la izquierda con un abanico en la mano, está hablando con un caballero del hábito de Calatrava. El fondo es el estudio del pintor.

### 36. Bacanal romana.

Lienzo.—Al. 0,326.—An. 0,405.—Fig. 0,17.

Boceto de un cuadro que no llegó á pintar. Hecho en Paris, año de 1856. Pertenece á la familia.

Bajo un pórtico greco-romano varias figuras bebiendo; en el centro una joven desnuda medio cubierta por un paño morado levanta con la mano derecha una copa dorada; á la derecha se ve un templo romano y á la izquierda la estatua de Baco; en el fondo y por entre las columnas del pórtico un paisaje con montañas.

### 37. Cristina de Suecia en el estudio del Guercino.

Lienzo.—Al. 0,327.—An. 0,408.—Fig. 0,137.

Boceto de un cuadro que no llegó á hacer. Pintado en Paris, año 1856. Pertenece á la familia.

La reina, seguida de sus damas, entra en el estudio de Guercino, á quien estrecha afectuosamente la mano. El pintor se inclina respetuosamente al recibir esta honrosa muestra de aprecio. A la derecha un caballero con ferreruelo azul, apoyada la mano izquierda en la empuñadura de la espada; á la izquierda un muchacho sentado dibujando; el fondo es el estudio don-

de se ve un gran lienzo, una estatua, armas y cuadros.

### 38. *Laura y Petrarca.*

Lienzo.—Al. 0,405.—An. 0,325.—Fig. 0,150.

Pintado en Paris, año 1856. Pertenece al Excmo. Sr. Marqués de Remisa.

En una iglesia aparece Petrarca sentado y vestido de un traje talar carmesí contemplando á la hermosa Laura, que rodeada de un mancebo y dos caballeros, ora de rodillas con recogimiento. El fondo un sepulcro de arquitectura del renacimiento italiano.

### 39. *Los hijos de Bruto.*

Lienzo.—Al. 0,415.—An. 0,326.—Fig. 0,148.

Boceto de un cuadro que no pintó. Pintado en Paris, año 1856. Perteneciente á la familia.

Bruto preside impasible el tribunal ante el cual comparecen sus hijos cargados de cadenas y presencia el acto en que los verdugos se aprestan á inmolarlos. En el fondo se ve el foro romano.

### 40. *Prision de Quevedo.*

Papel.—Al. 0,292.—An. 0,196.—Fig. 0,150.

Boceto de que no hay cuadro. Pintado en Madrid en 1856. Pertenece á su Sr. Padre.

Quevedo sentado delante de una mesa en su cuarto de estudio, recibe de dos alguaciles la orden de prision. A la izquierda, dos soldados en el dintel de una puerta. A la derecha un estante de libros.

### 41. *El Convidado de Piedra.*

Lienzo.—Al. 0,322.—An. 0,400.—Fig. 0,155.

Boceto de un cuadro que no llegó á pintar. Pintado en Madrid, año de 1858. Perteneciente á la familia. Firmado, Manzano.

La estatua del Comendador aparece en la estancia en que D. Juan cena con sus amigos, y al ver este á su lado la figura de piedra, extiende el brazo izquierdo presentándole una copa.

### 42. *La Antecámara.*

Lienzo.—Al. 0,270.—An. 0,320.—Fig. 0,120.

Pintado en Madrid en 1858, en cuya Exposicion estuvo. Pertenece á la familia. Firmado, V. Manzano.

Varios grupos de caballeros en una elegante y rica antecámara de un palacio del siglo xvii conferencian amistosamente. Se distinguen de los demás un caballero de hábito blanco y otro con colete amarillo y banda roja.

En el fondo una Concepcion de Murillo y un reloj de péndola.

EL ARTE EN ESPAÑA.—TOMO V.

### 43. *Escena de la Inquisicion.*

Lienzo.—Al. 0,530.—An. 0,430.—Figs. 0,152.

Boceto bastante acabado. Lo pintó en Madrid, año de 1859. Pertenece á la familia.

La escena pasa en un salon gótico, en cuyo fondo y bajo un dosel se ve un crucifijo de talla; delante de él una mesa sobre la que arden dos luces, y á cuyo rededor están sentados los señores del Tribunal. En el primer término á la izquierda una hermosa jóven desnuda, á la que un sacerdote con un crucifijo en la mano izquierda exhorta, mientras que tres sayones ejercen su ministerio con brutal indiferencia; uno despoja á la jóven, que oculta la cabeza entre sus brazos, de su último velo; otro prepara el instrumento de tormento y el tercero se dispone á atarla á él: á los pies de la jóven, martillos, tenazas, y un brasero en el cual se ven hierros candentes; la parte derecha la ocupa otro grupo compuesto de dos frailes y dos soldados, conduciendo á un hombre cuyos vestidos están desgarrados, quien presencia el martirio de la jóven.

### 44. *Dorotea.*

Tabla.—Al. 0,300.—An. 0,233.—Fig. 0,210.

Pertenece á D. Enrique Mélida; pintado en Madrid, 1859.

La hermosa y desdenada Dorotea sentada al pié de un árbol junto á un arroyo exhala sus quejas al viento.

«Detrás de un peñasco vieron sentado al pié de un fresno á un mozo vestido como labrador, al cual, por tener inclinado el rostro á causa de que se lavaba los pies en el arroyo que por allí corria, no se le pudieron ver por entonces...» (*Don Quijote*, primera parte, cap. XXVIII.)

### 45. *Felipe II recibe en embajada al conde de Montigny.*

Lienzo.—Al. 0,375.—An. 0,468.—Figs. 0,165.

No pintó Manzano el cuadro. El boceto fué pintado en Madrid, año de 1860. Pertenece á la familia.

El Rey sentado y rodeado de su corte recibe de mano del Embajador los pliegos que le entrega éste arrodillándose; á la derecha apoyando en una mesa la mano izquierda y la derecha cerrada sobre el pecho, el Principe D. Carlos dirige una penetrante mirada á la Reina D.<sup>a</sup> Isabel, que colocada á la izquierda de la silla del Rey y de pié responde al Principe con otra no menos significativa. En el fondo se ve fijo en la pared bajo un dosel un crucifijo grande y una pila de agua bendita; á la derecha una galeria; acompañan al Rey varios personajes de la corte y un cardenal.

46. *Cisneros presentado á la Reina Católica por el Cardenal Mendoza.*

Lienzo.—Al. 0,338.—An. 0,410.—Figs. 0,210.

Boceto de que no hay cuadro. Pintado en Madrid, año de 1860. Pertenece á la familia.

En una estancia gótica, á la izquierda, la Reina Católica, sentada junto á una mesa mira atentamente á Cisneros que penetra en la habitación con hábito de fraile francisco y á quien el gran Cardenal de España, colocado en el centro entre ambos personajes, presenta á la Reina. A la izquierda del cuadro cae recogida una cortina, detrás de la mesa se ven en el fondo una dama y un caballero.

47. *El Triunfo de Baco.*

Tela.—Al. 0,225.—An. 0,790.—Figs. 0,140.

Boceto de un friso. Pintado en Madrid, año de 1860. Pertenece á la familia.

Baco rodeado de dos niños y una fama, marcha triunfal sobre su carro, tirado por dos caballos blancos, conducidos del diestro por un jóven colocado entre ellos. Detrás de estos una hermosa jóven medio desnuda danza alegremente y levanta en la mano derecha una *pandereta*. Precede al carro una bacante sobre un caballo castaño, llevando un tirso sobre el hombro derecho y á los piés del caballo se ve un perro. Detrás del carro varias bacantes, una de ellas con su tirso, otra con un cesto de flores sobre la cabeza, otra tañendo la lira y la última corre tocando unos *platillos* seguida de un niño.

Manzano creyó pintar este friso en el Palacio del Excmo. Sr. Marqués de Salamanca.

48. *Una calle de Toledo en el siglo XVII.*

Lienzo.—Al. 0,470.—An. 0,372.—Figs. 0,120.

Boceto de que no hay cuadro. Pintado en Madrid, año de 1860. Pertenece á la Excm. señora marquesa de Molins.

Al pié de la torre de la iglesia de santo Tomé, en la calle del mismo nombre en Toledo, y bajo la gran cruz pintada de verde que sustenta un pequeño Crucificado, se ve á la luz del farol que alumbra aquella imagen, un caballero del siglo XVII, tendido en el suelo, muerto de una estocada. En uno de los viajes que hicimos con Manzano á Toledo, recorrimos la ciudad á las altas horas de la noche y al desembocar en la calle de santo Tomé frente á su iglesia por una de las callejuelas vecinas, vió Manzano el lúgubre y poético aspecto que ofrecía y nos prometió hacer un cuadro cuya escena aconteciera allí. No hizo más que este boceto.

49. *La prision de Cervantes en Argamasilla de Alba.*

Carton.—Al. 0,270.—An. 0,354.

Boceto de que no hay cuadro. Cuando S. A. el Infante D. Sebastian en el año de 1860, visitó la casa llamada de los Medranos en Argamasilla, en la cual es fama estuvo preso e ideó y aún escribió Cervantes parte de su *Ingenioso Hidalgo*, llevó consigo á su pintor de cámara y este copió del natural este boceto que representa la bóveda que sirvió de prision á Cervantes. Verificó S. A. esta visita con el objeto de tirar por su propia mano, el primer pliego de la edición del *Quijote* que en aquella misma casa imprimió el conocido editor Sr. Rivadeneyra y que se publicó en cuatro tomos, dedicada á la Excm. Sra. condesa de Velle.

50. *Origen de la muerte de Giorgione.*

Lienzo.—Al. 0,248.—An. 0,200.—Figs. 0,175.

Boceto pintado en Madrid, año 1861. Pertenece al pintor D. Ceferino Araujo Sanchez.

Representa al enamorado pintor veneciano escondido detrás de un corpulento árbol en el que apoya la mano derecha, en el momento que sorprende los amores de su discípulo y amigo Pietro Luzzo da Feltré con la mujer que Giorgione adoraba frenéticamente, descubrimiento que segun Ridolfi, fué la causa de su muerte. En el fondo á la izquierda una ancha escalera hacía la cual se dirigen la infiel querida y el falso amigo.

De este mismo asunto aunque representado de otro modo, hizo Manzano una agua fuerte. (Véase aguas fuertes.)

51. *Un soldado (recuerdos de la guerra de Africa).*

Lienzo.—Al. 0,240.—An. 0,200.—Fig. 0,190.

Pintado en Madrid en 1862. Pertenece á la familia.

Un soldado de infantería, de pié, con la mano derecha apoyada en el fusil y la izquierda en la cintura. Fondo, paisaje.

52. *San Francisco de Borja.*

Lienzo.—Al. 0,330.—An. 0,410.—Fig. 0,200.

Pintado en Madrid, año de 1863. Pertenece á la familia. Boceto de que no hay cuadro.

El marqués de Lombay contempla estático el cadáver de la emperatriz D.<sup>a</sup> Isabel, al hacer su entrega en Granada.

53. *Bruto y Porcia.*

Carton.—Al. 0,270.—An. 0,350.—Fig. 0,180.

Pintado en Madrid en 1864. Boceto de

que no hay cuadro. Pertenece á la familia.

Porcia muestra á Bruto la herida que ha sabido ocultar.

#### 54. *Silvia.*

Lienzo.—Al. 0,250.—An. 0,200.—Fig. 0,160.

Pintado en Madrid para D. Manuel Remon Zarco del Valle, año 1864. Pertenece al Sr. D. Manuel Cañete. Firmado, V. Manzano.

Asunto tomado de la *Amintha* del Tasso.

#### 55. *La sonata.*

Lienzo.—Al. 0,280.—An. 0,231.—Fig. 0,170.

Pintado en Madrid, en 1864, para D. Guillermo Morphy, á quien pertenece.

Un caballero en traje del siglo xvii escucha atento la sonata que toca una hermosa jóven.

### RETRATOS.

#### 56. *Retrato de una modelo.*

Lienzo óvalo.—Al. 0,805.—An. 0,610.

Pintado en Madrid, año 1858. Pertenece á la familia.

Envuelta en un gran pañuelo blanco que cae en pliegues desde la cabeza sobre los hombros y sujeto por las dos manos que tiene colocadas, la derecha sobre el pecho y la izquierda á la altura de la cintura.

#### 57. *Retrato de D. Ricardo Rivera.*

Lienzo.—Al. 0,465.—An. 0,363.

Pintado en Madrid, año 1860. Pertenece á la familia.

Retrato en busto, sin concluir, del artista citado.

#### 58. *Retrato del hijo de Manzano.*

Cartón.—Al. 0,260.—An. 0,228.

Pintado en Madrid, año de 1861. Pertenece á la familia.

Representa á su hijo Fernando de edad de pocos meses, escorzado á la derecha.

#### 59. *Retrato del artista D. Ceferino Araujo y Sanchez.*

Cartón.—Al. 0,210.—An. 0,150.

Pintado en Madrid, año 1859. Pertenece al artista retratado.

Representado en busto vuelto á la derecha.

#### 60. *Retrato de su hijo Fernando.*

Lienzo.—Al. 0,460.—An. 0,380.

Pintado en Madrid, año 1863.

El niño, de edad de dos años, está vestido de blanco con cinturón azul. Medio cuerpo, con manos y tamaño natural.

#### 61. *Retratos de la esposa é hijos de Manzano.*

Lienzo.—Al. 1,600.—An. 1,220.

Pintado en Madrid, en 1864. Pertenece á la familia.

Doña Adela Pastor está sentada con traje de seda de color de lila, teniendo en los brazos á su hijo pequeño, mientras el mayor, Fernando, apoyada la mano derecha en la rodilla de su madre, tira del cordón de un cochecillo que rueda sobre la alfombra. Fondo, un gabinete: á la derecha se ve una chimenea de mármol blanco con un busto encima, el cual se refleja en un espejo.

#### 62. *Retrato de S. M. la Reina.*

Lienzo.—Al. 1,383.—An. 1,060.

Pintado para la Direccion general de Telégrafos en 1862, á quien pertenece.

#### 63. *D. Manuel Perez Seoane.*

Lienzo.—Al. 0,460.—An. 0,380.

Busto tamaño natural. Pintado en Madrid en 1865. Firmado, V. M., 1865. Pertenece á la Excm. Sra. Condesa de Velle, madre del retratado.

#### 64. *Retrato de S. M. la Reina.*

Lienzo óvalo.—Al. 0,898.—An. 0,726.

Pintado en Madrid, 1863. Pertenece á la Direccion de Telégrafos.

#### 65. *Retrato del Excmo. Sr. D. José María Maté.*

Lienzo.—Al. 1,120.—An. 0,890.

Pintado en Madrid en 1862. Pertenece á la Direccion general de Telégrafos.

#### 66. *La Excm. Sra. Marquesa de Remisa.*

Lienzo.—Al. 1,630.—An. 1,093.—Fig. tam. nat.

Pintado en Madrid 1860; figuró en la Exposicion de aquel año.

La Marquesa de pié en traje de caza.

67. *El Excmo. Sr. Marqués de Remisa.*

Lienzo.—Al. 1,630.—An. 1,093.—Fig. tam. nat.

Pintado en Madrid 1860; figuró en la Exposición de aquel año.

El Marqués de pié en traje de caza.

68. *Mr. Leon Bonat.*

Tabla.—Al. 0,250.—An. 0,184.—Busto.

Pintado en Madrid en 1864; pertenece á D. Enrique Mélida.

69. *Retrato de la Excm. Señora Condesa de Villaleal.*

Lienzo, óvalo.—Al. 0,680.—An. 0,550.—Busto

Pintado en Madrid, año de 1863. Pertenece al Excmo. Sr. Marqués de Molins.

## TERCERA SÉRIE.

## ESTUDIOS.

70. *Cabeza del natural.*

Lienzo.—Al. 0,410.—An. 0,330.

Pintado en Madrid, año 1861. Pertenece á la familia.

Retrato de D. Guillermo Morphi. Estudio que hizo para el cuadro el Corazon de Jesus, núm. 19.

71. *Locutorio.*

Lienzo.—Al. 0,375.—An. 0,467.

Estudio tomado del natural del locutorio del convento de monjas Teresas de esta corte, hecho para el cuadro *Adios para siempre*. Pintado en el año de 1862. Pertenece á la familia.72. *Un arenero. (Busto.)*

Lienzo.—Al. 0,460.—An. 0,380.

Pintado en Madrid, año 1862. Pertenece á la Excm. Sra. Condesa de Velle.

Estudio del natural que le sirvió para la cabeza del muchacho del cuadro núm. 12.

73. *Una ventana.*

Lienzo.—Al. 0,340.—An. 0,255.

Pintado en Madrid. Copia de una vidriera del convento de las Comendadoras de

Santiago, año de 1863. Pertenece á la familia.

Este estudio fué hecho para el cuadro de *Cisneros y los Grandes*, núm. 18; y es la ventana por donde el Cardenal les enseña sus poderes.74. *Paisaje.*

Lienzo.—Al. 0,170.—An. 0,335.

Pintado del natural en Arganda, año de 1863. Pertenece á la familia.

Estudio de país y cielo que hizo Manzano para servirle de fondo de la ventana del cuadro de *Cisneros y los Grandes*, número 18.75. *Paisaje.*

Lienzo.—Al. 0,455.—An. 335.

Estudio del natural en la Casa de Campo, año de 1865. Pertenece á la familia.

Representa la calle azul de la Casa de Campo.

76. *Paisaje.*

Lienzo.—Al. 0,245.—An. 0,150.

Impresion de viaje que representa un pinar en Navacerrada. Pintado en Madrid, año 1864. Pertenece á la familia.

77. *La calle de los Reyes del Buen Retiro.*

Lienzo.—Al. 0,305.—An. 0,370.—Figs. 0,010.

Boceto hecho del natural en Madrid, año 1858. Pertenece á la familia.

Un trozo del paseo conocido con este nombre: véanse en el fondo árboles despojados de sus hojas, y á la izquierda una estatua, á la derecha en un banco de piedra se ven sentadas tres figuras, una de las cuales es una nodriza; delante de ellas una niña corre tras de un aro y un perrito. Efecto de anochecer.

78. *Un caballo.*

Lienzo.—Al. 0,268.—An. 0,410.—Marca 0,150.

Pintado en Arganda, año 1865. Pertenece á la familia. Estudio de un caballo español bayo oscuro, que pertenecía á D. Francisco Cubells, propietario de Arganda; está ensillado y embreadado.

79. *Cabeza del natural.*

Lienzo.—Al. 0,505.—An. 0,395.

Pintado en Madrid, año 1858. Pertenece á la familia.

Retrato de una modelo de perfil vuelta á la derecha coronada de hojas de jazmin, con una túnica blanca.

80. *Cabeza del natural.*

Carton.—Al. 0,280.—An. 0,295.

Pintado en Madrid, año 1857. Pertenece á la familia.

Retrato del artista D. Eduardo Rosales, de perfil vuelto á la izquierda, que sirvió de modelo para la cabeza de San Lorenzo de su cuadro, núm. 4.

81. *Cabeza del natural.*

Carton.—Al. 0,340.—An. 0,215

Pintado en Madrid, año 1857. Pertenece á la familia.

Retrato desconocido de perfil vuelto á la izquierda, que sirvió de modelo para el pobre de la muleta del cuadro, núm. 4.

82. *Figura del natural.*

Lienzo.—Al. 0,750.—An. 0,605.

Pintado en Madrid, año 1856. Pertenece á la familia.

Estudio que sirvió para el niño que presenta San Lorenzo al emperador, número 4. En este mismo lienzo en la parte superior izquierda estudio de la cabeza de la mujer que con un niño en los brazos, se ve en el mismo cuadro detrás del Santo; además hay cinco estudios de extremos, hechos para el mismo cuadro.

83. *Cabezas del natural.*

Carton.—Al. 0,413.—An. 0,555.

Pintado en Madrid, en los años 1856 á 60. Pertenece á la familia.

Estudios que sirvieron para la cabeza del tamaño natural de la figura que acompaña al emperador en el cuadro de San Lorenzo, núm. 4; las cabezas pequeñas son retratos, la primera y segunda de un desconocido, la tercera retrato del padre de Manzano, la cuarta de D. N. Sierra, la quinta de D. Tomás Aranguren, la sexta de la modelo Carmen, y la séptima y última que tiene toda la barba, de D. Gregorio Cruzada Villamil, las cuales sirvieron para varios personajes del cuadro de los Reyes Católicos, núm. 11.

84. *Extremos y cabezas del natural.*

Lienzo.—Al. 0,574.—An. 0,468.

Pintado en Madrid, años 1856 á 60. Pertenece á la familia.

Estudios del brazo y piernas del pobre de la muleta del cuadro de San Lorenzo número 4. Las cabezas retratos de D. Tomás de Aranguren y de un desconocido, así como los estudios de manos, sirvieron para el cuadro de los Reyes Católicos, número 11.

85. *Extremos del natural.*

Lienzo.—Al. 0,396.—An. 0,325.

Pintado en Madrid, año 1858. Pertenece á la familia.

Estudios de la mano de Cervantes y de las dos de su hija para el cuadro núm. 5.

86. *Un perro.*

Carton.—Al. 0,550.—An. 0,400.

Pintado en Madrid, año 1858. Pertenece á la familia.

Estudio de un podenco del Excmo. señor marqués de Remisa que sirvió para el perro que hay junto al príncipe de Évoli en el cuadro de Santa Teresa, núm. 8.

## CUARTA SÉRIE.

## DIBUJOS.

87. *Prision del Principe D. Carlos, hijo de Felipe II.*

Papel gris.—Al. 0,328.—An. 0,324.—Figs. 0,165.

Dibujado en Madrid, año 186. Pertenece á la familia.

Pensamiento de un cuadro que pretendió hacer Manzano. El Príncipe á quien dos caballeros que se ven á la izquierda, enseñan, excusándose, la orden de prision, echa mano á la espada mientras que un servidor se arrodilla delante de él, y un cardenal y un caballero tratan de calmar su ira: el fondo, la habitacion en cuya pared se ve colgado un retrato, á la izquierda una galeria del palacio, á la derecha puerta colgada, en la que se ven dos figuras.

88. *El duque de Alba y la Infanta D.<sup>a</sup> Margarita.*

Papel gris.—Al. 0,290.—An. 0,295.—Figs. 0,185.

Dibujado en Madrid, año 1860. Pertenece á la familia.

Pensamiento de un cuadro que no llegó á pintar, que representa el acto de entregar el duque de Alba en Flándes á la Infanta, la orden que le confirma el mando de los Países Bajos; á la izquierda una mesa sobre la que la princesa lee el pliego, á la derecha el duque de pie, con media armadura y apoyada la mano izquierda en el puño de la espada, mira fijamente á la princesa. En el fondo, la habitacion, á la derecha una puerta colgada delante de

la que hay dos figuras, la de la derecha con el sombrero puesto, que parece tiene en las manos una arma.

★ *San Francisco de Borja.*

Papel gris.—Al. 0,270.—An. 0,330.—Figs. 0,150.

Dibujada en Madrid, año 1863. Pertenece á la familia.

Primera idea que tuvo para hacer el cuadro de la conversion de San Francisco de Borja. Representa el momento en que el duque de Gandia hace la entrega en Granada del cadáver de la Emperatriz Isabel: en este dibujo el ataúd se ve á la izquierda y detrás de pié los frailes que lo reciben; á la derecha tambien de pié está el duque seguido de los demás caballeros que le acompañaban.

★ *San Francisco de Borja.*

Papel gris.—An. superior 0,293. } Al. 0,266.  
An. superior 0,351. } Figs. 0,163.

Papel gris. Dibujado en Madrid, año 1863. Pertenece á la familia.

Segunda idea de la conversion de San Francisco de Borja, descrita anteriormente.

89. *Muerte del conde de Villamediana.*

Papel gris.—Al. 0,294.—An. 0,318.—Figs. 0,140.

Dibujado en Madrid, año 1859. Pertenece á la familia.

Primera idea que tuvo para pintar este asunto; representa al conde herido en brazos de sus amigos tendido á la derecha en la acera de la calle; á la izquierda se ve el coche cuya portezuela está abierta; en el fondo la calle y algunas figuras que parecen asomarse á las puertas de las casas.

90. *Muerte del conde de Villamediana.*

Papel gris.—Al. 0,347.—An. 0,544.—Figs. 0,120.

Dibujado en Madrid, año de 1859. Pertenece á la familia.

Segunda idea de este asunto; el coche parado en el centro y el conductor montado en el caballo de la izquierda mira al asesino que agarrado á la portezuela, hiere al conde; detrás de él un perro que parece ladrar al asesino, y á lo lejos dos figuras; el sombrero del asesino está caído en el suelo á sus piés.

91. *La familia de Antonio Perez.*

Papel inglés mahon.—Al. 0,478.—An. 0,310.—Figs. 0,580.

Dibujado en Madrid, año 1861. Pertenece á la familia.

El grupo que en el cuadro núm. 14, forma la familia de Antonio Perez.

92. *Un niño mamando.*

Papel gris.—Al. 0,535.—An. 0,340.

Dibujado en Madrid, año de 1860. Pertenece á la familia.

Estudio del natural hecho para el cuadro de los Reyes Católicos, núm. 11.

★ *Exorcismo de Carlos II.*

Papel ingres rosado.—Al. 0,280.—An. 0,380.—Fig. 0,140.

Dibujado en Madrid, año 1864. Pertenece á la familia.

Primera idea de la composicion del cuadro. En el centro, de rodillas sobre un almohadon, con un cirio en la mano derecha, el rey hace esfuerzos para expeler los malos, merced á la violenta manera con que un fraile con el hisopo levantado, un libro en las manos y la faz iracunda le exorciza. Alrededor del rey varios frailes, á la derecha un sillón real y detrás dos caballeros.

93. *Exorcismo de Carlos II.*

Papel ingres rosado.—Al. 0,365.—An. 0,550.—Fig. 0,190.

Dibujado en Madrid, año 1864. Pertenece á la familia.

Segunda idea, más concluida é indicada con algunas variantes, para el asunto anterior.

La accion del fraile es más dulce, y carece por completo de la ira y violencia del anterior; detrás de él y de los dos diáconos que le acompañan se ve un altar; la actitud del rey es de postracion y desfallecimiento; en la mano derecha, en vez del cirio tiene un santo Cristo que un fraile gerónimo, que no hay en el otro, le ayuda á sostener; delante del sillón se ven de rodillas y apoyadas sobre un reclinatorio dos damas, y detrás de estas un personaje que por su traje y tocado pudiera creerse que el artista ha querido significar en él al embajador de Francia.

94. *Educacion de D. Juan de Austria.*

Papel ingres rosado.—Al. 0,310.—An. 0,370.—Fig. 0,190.

Dibujado en Madrid, año de 1865. Pertenece á la familia.

Ultimo dibujo que hizo Manzano. Representa á D. Juan de Austria niño, estudiando con su maestro delante del Emperador su padre, el que á la derecha sentado en un sillón contempla con ansiedad los adelantos de su hijo; á la izquierda una mesa junto á la cual está sentado el maestro; detrás del principe un fraile gerónimo.

★ *Doña Blanca de Navarra.*

Papel blanco. Lápiz rojo.—Al. 0,310.—An. 0,460.—Fig. 0,186.

Dibujado en Madrid, año 1864. Pertenece á la familia.

Idea para un cuadro que no pintó, repre-

sentando á D.<sup>a</sup> Blanca de rodillas delante de un reclinatorio, á la izquierda, rezando, en los momentos en que un caballero se apresta á darla á beber la copa envenenada.

★ *La aurora.*

Papel gris.—Al. 0,290.—An. 0,210.—Fig. 0,215.

Dibujado en Madrid, año de 1856. Pertenece á la familia.

Figura desnuda representando la diosa de la mañana, rodeada de un velo.

★ *Felipe II en el Escorial.*

Papel blanco.—Al. 0,280.—An. 0,240.—Fig. 0,160.

Dibujada en Madrid, año de 1859. Pertenece á la familia.

Rasguño del boceto descrito con el número 26.

★ *D Juan de Austria y Felipe II.*

Papel blanco. Lápiz rojo.—Al. 0,320.—An. 0,490.—Fig. 0,180.

Dibujado en Madrid, año 1864. Pertenece á la familia.

Apunte del boceto descrito con el número 21, última obra de Manzano.

★ *Felipe II recibe al embajador Montigny.*

Papel gris.—Al. 0,320.—An. 0,445.—Fig. 0,140.

Dibujado en Madrid, año de 1864. Pertenece á la familia.

Rasguño del boceto descrito con el número 45, sin variante.

★ *La familia de Antonio Perez.*

Papel rosa.—Al. 0,240.—An. 0,260.—Fig. 0,150.

Dibujado en Madrid, año de 1862. Pertenece á la familia.

Apunte sin variante del cuadro descrito con el núm. 14.

★ *Últimos momentos de Cervantes.*

Papel ingres blanco.—Al. 0,300.—An. 355.—Figs. 0,200.

Dibujado en Madrid, año de 1858. Pertenece á la familia.

Rasguño sin variante en las figuras, del cuadro descrito con el núm. 5, que pertenece al Museo Nacional.

★ *Felipe IV recibiendo al Principe de Gales.*

Papel gris.—Al. 0,340.—An. 0,540.—Fig. 0,150.

Dibujado en Madrid, año de 1863. Pertenece á la familia.

Apunte para un cuadro que no llegó á pintar.

Al pié de una escalera que conduce á la puerta del alcázar guardada por dos soldados, está el rey Felipe IV rodeado de caballeros de su corte, estrechando la mano del Principe de Gales, que á la derecha se inclina respetuosamente delante del Rey; más á la derecha el acompañamiento del Principe y los caballos en que han cabalgado él y los suyos. A la izquierda del dibujo un grupo de soldados, entre los que se distingue un capitán y un tambor. En el fondo en la parte superior de la derecha un balcon, en el que se ven asomadas la prometida del Principe y sus damas.

★ *Otelo.*

Papel ingres rosado.—Al. 0,225.—An. 0,295.

Dibujado en Madrid, año de 1857. Pertenece á la familia.

Estudio para la figura de Otelo en el boceto núm. 7, propiedad del padre de Manzano, ya descrito.

★ *Las Marias al pié de la cruz.*

Papel blanco.—Al. 0,290.—An. 0,248.—Figs. 0,150.

Dibujado en Paris, año 1854. Pertenece á la familia.

Dibujo de un boceto que hizo para su maestro Mr. Picot.

★ *Origen de la muerte del Giorgione.*

Papel blanco.—Al. 0,272.—An. 200.—Figs. 0,150.

Dibujado en Madrid, año 1862. Pertenece á la familia.

Apunte firmado V. Manzano, hecho para el agua fuerte que se describe en su lugar correspondiente, núm. 102.

95. *San Miguel.*

Papel ingres gris.—Al. 0,300.—An. 0,235.—Figs. 0,150.

Dibujado en Madrid, año de 1865. Pertenece á la familia.

Rasguño proyecto de un cuadro que no pintó, representando á San Miguel con la espada levantada y las alas extendidas de pié sobre Luzbel, que cae precipitado á los abismos.

96. *La Anunciacion.*

Papel blanco. Lápiz rojo.—Al. 0,385.—An. 0,300.—Figs. 0,190.

A la derecha la Santísima Virgen de rodillas delante de un reclinatorio con las

manos cruzadas sobre el pecho, escucha con religioso arrobamiento las palabras del Ángel, que suspendido sobre una nube á la izquierda, las pronuncia señalando con la mano derecha al cielo y teniendo en la izquierda una palma.

97 <sup>1</sup>. *Retrato de la Señora de Manzano.*

Papel blanco.

Firmado.—Valencia, Julio, 1859.  
Busto vuelto á la izquierda.

97 <sup>2</sup>. *Retrato de D.<sup>a</sup> Adela Navarro de Bona.*

Papel blanco.

Busto de frente.

97 <sup>3</sup>. *Retrato de D. Manuel Pastor.*

Papel blanco.—Al. 0,210.—An. 0,130.

Busto vuelto á la izquierda.

97 <sup>4</sup>. *Retrato de D.<sup>a</sup> Urbana Ballesteros de Herraiz.*

Busto.

97 <sup>5</sup>. *Retrato de la cuñada de Manzano.*

Papel blanco.—Al. 0,210.—An. 0,130.

Busto de frente.

97 <sup>6</sup>. *Retrato de la niña Adela Bedoya.*

Papel blanco.—Al. 0,185.—An. 0,115.

Firmado.—Brihuega, Agosto, 1860.  
Busto escorzado á la derecha.

98. *Retrato de D. Matías Bedoya.*

Firmado, V. M. 1850.

## QUINTA SÉRIE.

### AGUAS FUERTES.

99. *Una señora dando el pecho á un niño.*

Al. de la plancha 0,125.—An. 0,063.

Sentada en una silla, cuyo respaldo se ve por la derecha de la figura, una joven

en traje de casa y adornada la cabeza con una cofia elegante, da de mamar á un niño que sostiene con la mano izquierda sobre la falda, mirándole cariñosamente.

Sirvió á Manzano de modelo para este gracioso grupo su esposa é hijo, y aunque esta agua fuerte no puede llamarse otra cosa que un ensayo, en la naturalidad y elegancia de la actitud de la figura principal, se ve que fué hecha del natural, lo que constituye su principal mérito.

No se conocen de esta estampa más que cuatro ó cinco pruebas; no estimando la plancha, Manzano la utilizó para hacer otros ensayos: hay varias pruebas en el que se ve indicado, volviendo la plancha del revés, el busto de un caballero, con armadura y un sombrero chambergó sobre la cabeza.

100. *Busto de un paje.*

Al. de la plancha 0,143.—An. 0,094.

Otro ensayo á el agua fuerte hecho por Manzano, que representa el busto de un paje del siglo xvi, visto de perfil, á la derecha y cubierta la cabeza con un birrete que adornan dos plumas, una de las cuales cae con gracia por detrás.

No se conocen más que tres ó cuatro pruebas de esta estampa. Existen dos estados:

1.º Sin la firma y menos trabajada que el segundo.

2.º Que tiene en la parte inferior de la izquierda el monograma que usaba, sin terminar, y se ven añadidos algunos trabajos más á los que se notan en el primer estado.

101. *Una dama leyendo.*

Al. 0,141.—An. 0,075.

Una señora vestida á la usanza de la corte de Felipe III, vista casi por la espalda y dirigida á la derecha, tiene con las dos manos un papel, que mira con atención; delante de ella y á la derecha una mesa cubierta con un tapete, en el que se ve un escudo de armas, y sobre aquella un reloj. El fondo es la sala, en cuya pared se ve á la derecha colgado en su marco un retrato de un caballero en busto, y á la izquierda una puerta abierta, por donde se ve otra de la habitación contigua; delante de la primera puerta un taburete.

Hay tres estados de esta estampa:

1.º El marco del retrato así como el traje de la dama tienen muy poco trabajo, y se ve casi todo claro.

2.º El marco está más oscuro á causa de las rayas horizontales que tiene añadidas; en el traje se han indicado ya algo más los pliegues.

3.º Algo más trabajada la plancha, y

como la dejó Manzano, á este estado pertenecen las pruebas que ha dado *EL ARTE EN ESPAÑA* en su núm. 79 con la biografía de Manzano; anteriormente no se habían tirado más que media docena de pruebas: no está firmada.

#### 102. *Origen de la muerte de il Giorgione.*

Al. 0,260.—An. 0,202.

En un jardín cuyo fondo lo ocupa una pared de la casa de Giorgione, se ven dos ventanas que caen sobre una terraza desde donde se baja al jardín por una ancha escalera con balaustres de piedra; al pié de ella y dirigiéndose á la derecha, en primer término están el discípulo y amigo de Giorgione y la querida de este; aquel con la mano izquierda sobre el pecho, y cogiendo con la otra la derecha de la jóven, parece manifestarla la pasión que le inspira, y esta, con dudoso ademán, vuelve á la izquierda la cabeza y extiende la mano del mismo lado, en que lleva una flor. Giorgione desde la ventana de la izquierda contempla con tristeza la traición de los dos seres á quienes amaba. A la derecha, en la parte inferior y fuera de la estampa: V. Manzano. Debajo de ella: Origen de la muerte de IL GIORGIONE.

Por una nota puesta de letra de Manzano sabemos que hay cuatro estados de esta estampa.

El primero que conocemos se distingue en que la celosía de la ventana que se ve á la derecha, no tiene aún las rayas verticales que concluyen de dibujarla, y la figura de Giorgione se ve por claro sobre el fondo oscuro de la habitación.

En el segundo estado, la plancha ha recibido ya las sombras que las figuras arrojan sobre la escalera.

El tercer estado no lo conocemos.

El cuarto es el que hemos descrito, y en él se publicó esta estampa en *EL ARTE EN ESPAÑA*, t. I, año 1862.

#### 103. *La despedida.*

Al. 0,184.—An. 0,151.

La derecha representa una casa en cuya puerta se ven las figuras de una mujer y un hombre que da la mano á un caballero que, visto por la espalda y sobre un robusto caballo dirigido á la izquierda, parece despedirse. Lleva el jinete ancho chambergó con pluma, colete y espada de taza al cinto; las otras figuras, de quien sólo se ve el medio cuerpo superior, por estar cerrada la media puerta inferior, están destocadas: á la izquierda por encima de las bardas del corral, se distingue una

montaña, y sobre la puerta una ventanilla con enrejado en cruz; en la parte izquierda inferior dentro de la estampa el monograma de Manzano.

Tres estados se conocen en esta estampa.

En el primero los cascos del caballo y la cabeza de la figura de quien se despide el caballero están en blanco sin trabajo alguno, y no está firmada.

En el segundo la cabeza tiene ya dibujadas las facciones, pero no las sombras; tampoco está firmada.

En el tercero es como quedó la plancha y se ha descrito, habiéndose publicado en *EL ARTE EN ESPAÑA*, t. I, año de 1862, teniendo en la parte inferior en el margen la inscripción: LA DESPEDIDA.

#### 104. *D. Quijote.*

Al. 0,453.—An. 0,445

Sentado en uno de esos sillones de cuero de relucientes y dorados clavos, que tan buscados son de nuestros artistas, se ve la escuálida figura del héroe manchego con las piernas cruzadas sosteniendo sobre ellas con la mano izquierda un voluminoso libro de caballería, mientras que la derecha empuña con fuerza la espada, viéndose en su actitud, así como en la expresión del rostro, el entusiasmo que la lectura le inspira.

Está la figura dirigida á la derecha, y detrás á la izquierda se ve una ventana por donde entra la luz que ilumina la escena; en el mismo lado y en la parte inferior varias piezas de una armadura, y debajo de ellas el monograma de Manzano ya descrito; á la derecha en el fondo un estante con libros, sobre el que se ve un casco, delante de él una mesa de piés torneados, y debajo de ella y de la figura un enorme *in-folio* sobre el suelo.

No sabemos que haya de esta estampa otro estado que el descrito.

Fué publicada en *EL ARTE EN ESPAÑA*, tomo III, año 1864.

El cuadro original es propiedad de la excelentísima señora Condesa de Velle.

### SEXTA SÉRIE.

#### LITOGRAFÍAS.

#### 105. *Retrato del Sr. Elío.*

Única litografía que hizo Manzano. La prueba que de ella conocemos no tiene firma.

## ADICIONES.

106. *Retrato de la Madre de Manzano.*

Papel garbanzo.—Al. 0,300.—An. 0,210.

Firmado, V. Manzano, 186 .

107. *Frutero.*

Lienzo.—Al. 0,210.—An. 0,250.

Pintado en Madrid en 1860. Pertenece á la familia.

Un plato con dos melocotones y un racimo de uvas.

108. Fotografía del cuadro *Adios para siempre.*109. *Miguel Ángel y Vitoria Colona.*

Dibujo al carbon.

# BIBLIOGRAFÍA.

---

DISCURSOS PRACTICABLES DEL NOBILISIMO ARTE DE LA PINTURA,  
SUS RUDIMENTOS, MEDIOS Y FINES QUE ENSEÑA LA EXPERIENCIA,  
CON LOS EJEMPLARES DE OBRAS INSIGNES DE ARTÍFICES ILUSTRES,

POR JUSEPE MARTINEZ,

*Pintor de S. M. D. Felipe IV, y del Sermo. Sr. D. Juan de Austria, á quien dedica esta obra. Publicala la Real Academia de San Fernando, con notas, la vida del autor y una reseña histórica de la pintura en la corona de Aragon, por su individuo de número*

D. VALENTIN CARDERERA Y SOLANO.

---

EL ARTE EN ESPAÑA ha ofrecido ocuparse detenidamente de este notable libro de Jusepe Martinez, ilustrado por el académico D. Valentin Carderera, y viene hoy á cumplir religiosamente su oferta.

Tarea muy grata es para nosotros esta que vamos á emprender, pues que nos proporciona la satisfaccion de colmar de alabanzas á la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, porque esta vez ha contribuido, como es de su deber (1), á propagar y extender los escritos que sobre la historia del arte patrio dejaron nuestros mayores. EL ARTE EN ESPAÑA tiene un verdadero placer en aplaudir á aquella corporacion, y bate pal-

---

(1) Desde el año de 1863 hasta este de 1866, la Real Academia de San Fernando ha percibido, segun consta en los presupuestos de gastos generales del Estado, para gastos de impresiones, encuadernaciones, etc., la cantidad de ciento veinte y dos mil reales vellon.

mas y la felicita por el servicio que ha prestado al arte nacional acordando la reimpression de los *Discursos practicables*. Tampoco puede menos de encontrar acertada la eleccion del distinguido académico D. Valentin Carderera, pintor honorario de S. M., para ilustrar la obra de Martinez, tanto por ser ambos artistas de una misma patria, cuanto por la fama que goza este último de sabedor de la historia del arte español. Pero sin embargo, no hubieramos nosotros exclusivamente encomendado á la pluma de este académico la redaccion y arreglo del nuevo libro, porque el Sr. Carderera, hábil y antiguo pintor, maneja con mucha mayor perfeccion el pincel que la pluma, cosa muy natural en un artista, y por lo tanto ha sucedido desgraciadamente que las anotaciones, prólogo y reseña histórica que acompañan á los *Discursos de Jusepe*, carecen de la claridad de diction, pureza de estilo, orden y método con que se deben y es preciso escribir y ordenar esta clase de publicaciones, y que tan sencillo hubiera sido realizar á otros muchos académicos, no artistas, pero sí reputados escritores.

Componese el libro: del *Prólogo*, del *Retrato de Martinez*, de la *Noticia de Jusepe Martinez y reseña histórica de la pintura en la corona de Aragon*, de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, y de *Cuatro apéndices*. El *Prólogo* y la *Noticia* están escritos por el Sr. Carderera, los *Discursos* son el libro de Jusepe Martinez, los dos primeros apéndices los escribió, al parecer, el P. Maestro Fray D. José Lalana y de los demás no se dice el autor.

Desde el año de 1832, confiesa en el prólogo el Sr. Carderera, que anduvo buscando en Zaragoza y en Madrid el manuscrito de Jusepe, y que en 1852 y casualmente se descubrió una copia que mandó sacar en 1796 el Ilmo. Sr. Larrea, dean de la santa iglesia catedral de Zaragoza, y más tarde obispo de Valladolid. Esta copia se publicó inmediatamente en el *Diario de Zaragoza*, contribuyendo á ello el editor del periódico D. Mariano Nougues, con la aprobacion y buen deseo del propietario del manuscrito D. Lorenzo Viscasillas. El Sr. Carderera que esto declara, pudo

muy bien consignar en la portada de su libro, que el tal es la segunda edicion que de la obra de Martinez se hace, con lo que, además, daria gran prueba y más solemne testimonio del agradecimiento que se debe á los señores que hicieron la primera edicion, por su propia cuenta, catorce años antes que el Sr. Carderera hiciese la segunda *por encargo* de la Real Academia de San Fernando.

El artista académico logró tener á su disposicion la copia del Sr. Viscasillas para continuar sus estudios sobre la obra del pintor aragonés y en vista de ella, dice que por *la circunstancia de ser él mismo aragonés y la de conocer y adivinar varias obras y personas (1) que menciona el autor, que ya no existen, y la de haber vivido en Roma largos años, le han puesto, tal vez, en el caso de dar muchas soluciones á las discretas reservas del autor.*

Ciertamente no se puede ofrecer más, ni tampoco exigir mayores garantías para asegurar completo acierto y excitar mayor interés, aún cuando bastaba sólo el afamado nombre del Sr. Carderera y los catorce años que ha empleado en continuos estudios sobre los *Discursos practicales*, para que el libro se presentara al público bajo los mejores auspicios. Haciéndose cargo de la insaciable curiosidad de los aficionados á las Bellas Artes, reseña ligeramente los libros y manuscritos que sobre la historia del arte español se escribieron y publicaron tiempos atrás, y, caso raro y extraordinario, el Sr. Carderera, primero entre los primeros bibliófilos de la Corte, á quien hemos tenido el honor de enviar *EL ARTE EN ESPAÑA*, dice, al hablar de los libros de Carducho y Pácheo que, *los ejemplares de ellos son una rareza excesiva*, ignorando el ilustre y sábio académico que hace ya un año que se publicó en la *BIBLIOTECA DE EL ARTE EN ESPAÑA*, la segunda edicion de aquel y poco menos que se

---

(1) Milagroso debe de ser, si no es error de estilo, que el sábio académico haya podido *conocer varias personas de las que menciona* Jusepe Martinez, que segun el mismo Sr. Carderera, murió en 1682, hace 185 años.

comenzó á dar á luz, en la misma BIBLIOTECA, el de Pacheco. Es tanto más de lamentar esta ignorancia en el inteligente Sr. Carderera, cuanto que por ella comete el error de asegurar, con toda la autoridad que le dan sus grandísimos conocimientos bibliográficos, que hoy dia *es inútil buscarlo*, cuando LA BIBLIOTECA DE EL ARTE EN ESPAÑA, le ofrece desde luego, algunos centenares de ambos libros, no *al precio fabuloso que pagan los extranjeros sin reparo alguno*, sino al que naturalmente tienen estas publicaciones.

Laméntase de la pérdida del manuscrito de D. Lázaro Diaz del Valle y de la Puerta, grande amigo de D. Diego Velazquez, y nosotros, como el Sr. Carderera, hacemos votos porque la casualidad ó el trabajo haga que se descubra algun dia y se publique en seguida, tanto más cuanto que no puede asegurarse ahora la exactitud de la copia que mandó sacar don Gaspar Melchor de Jovellanos, y que hoy posee, segun se dice, la Academia de San Fernando. Sin embargo de todo, esperamos que el tiempo ha de encargarse de demostrar al Sr. Carderera, que se equivoca al suponer que el manuscrito de Diaz del Valle tiene la fecha de 1659, pues, segun nuestras noticias, el tal manuscrito, en la primera hoja del primer cuaderno, decia: *Por D. Lázaro diaz del Valle y de la Puerta natural de la ciudad de Leon de españa este año del nacimiento de Xpto 1656*, aun cuando el *Epilogo y nomenclatura* llevaba la fecha de 1659. Pero valga esto como noticia, de cuya exactitud no respondemos, mientras no parezca el manuscrito original y sea de dominio del público.

Sigue registrando otras obras que han desaparecido, y de tanta pérdida y escasez de libros de arte, deduce lógica y acertadamente la necesidad de publicar los *Discursos practicables*.

Mucha importancia atribuye el Sr. Carderera á los preceptos estéticos que Jusepe Martinez ofrece en sus tratados, rayando la admiracion que le anima por su paisano, hasta suponerlas quizá más eficaces que *las abstractas teorías y estudios estéticos de Hegel, Kant, Hopfer, Burke, Lessing, Mayer y otros muchos*. Algun arranque de entusiasmo debe permitirse al

hombre que por espacio de catorce años estudia un autor, y natural parece que alguna vez ciegue el cariño que ha de engendrar el paisanaje; pero suponer en Jusepe Martinez, habiendo vivido en Italia, originalidad en sus llamados preceptos es no recordar cuánto se ha escrito en Italia antes que á ella fuese Jusepe, y olvidar lo que dijeron en España cuantos antecedieron á Martinez, desde Francisco de Holanda, en 1548, hasta Carducho y Pacheco y Diaz del Valle, que como el Aragonés, ofrecen por modelos á Rafael, Leonardo, Miguel Angel y Durero, Ticiano y todos los grandes maestros. Justo es el señor académico al tildar de *desaliñado, faltar de orden y oscuro el estilo* y libro de Martinez, y quizá, porque no hiciese demasiado contraste el orden, método y buen estilo con que ahora se escriben y ordenan los libros de este linaje, no sólo por académicos famosísimos sino por cualquier particular, haya creído conveniente el señor Carderera asimilarse á Martinez y que la nueva edicion del libro de su querido paisano aparezca con el mismo desorden y oscuridad que él lo escribió, sin catálogos razonados y cronológicos de las obras y autores en él contenidos, y hasta sin el de las mismas obras de Martinez. Si esto es así, respetamos lo hecho, pero nos lamentamos con Jusepe Martinez de que en una edicion oficial de sus *Discursos* no halle el aficionado clara y fácilmente presentados á la vista hasta la historia de las escarpas de donde se colgaron sus cuadros.

Sigue á continuacion del prólogo el retrato de Jusepe Martinez grabado con más maña que arte, *sacado del cuadro que pintó su hijo Fr. Antonio*. Más adelante, en la página 44 de la *Reseña* da el Sr. Carderera mayores detalles sobre el lienzo original, diciendo, que del cuadro de su propiedad, que representa al hijo de Martinez, llamado Antonio, *de menos de medio cuerpo, en ademan de retratar á su padre, que aparece como bosquejado en otro lienzo, sobre el caballete, está sacado del retrato del autor*. Este hijo de Jusepe fué pintor y discípulo de su padre y profesó en la Cartuja de Aula Dei, próxima á Zaragoza, donde murió. Segun el señor Carderera, *á este monasterio se llevaron los objetos de estudio de su padre,*



*de los cuales la mayor parte debió perderse en la primera exclaustracion, despues de los famosos sitios de aquella ciudad.* Congratulémonos de que entre los objetos perdidos no lo hayan sido para el Sr. Carderera, ni para la historia del arte, ni para el gozo y solaz de los aficionados, los retratos del padre y del hijo, y aplaudamos de todas veras la feliz idea que ha tenido de legar al Museo de Zaragoza este precioso cuadro.

Cuando el Sr. Carderera dice que tal cabeza ó tal figura, ora sea grabada, dibujada ó pintada al óleo, es retrato de este ó el otro personaje, todo Madrid, y con todo Madrid nosotros los primeros, creemos positivamente que es así. Pero la crítica moderna, por desgracia ó por fortuna, no es como nosotros, que creemos casi como de fe lo que el Sr. Carderera dice en esta materia de retratos, sino tan sumamente exigente que lleva su incredulidad hasta el extremo, y no basta ya afirmar las cosas, ni es suficiente garantía que las asegure un afamado nombre, sino que es preciso, indispensable y forzoso probar, y con irrecusables datos, la verdad de lo que se afirma. A tales exigencias hubiera podido muy bien y con facilidad suma satisfacer el Sr. Carderera sin más que dar alguna ligera noticia sobre la historia y detalles del cuadro, indicando las personas á quienes se sepa haya podido pertenecer, pues siendo cosa natural suponer que el hijo guardara el retrato de su querido padre, más por el natural cariño de hijo que por ser obra de sus manos, lógico es creer que se conservara este cuadro en la Cartuja, y no son tantos los años que han trascurrido desde que se debieron perder en la primera exclaustracion los objetos de arte que poseyó fray Antonio. No serémos nosotros los que prestemos nuestra conformidad á tantas exigencias como tiene la crítica moderna, porque ni remotamente creemos justo exigir tales datos al Sr. Carderera, aunque quizá con ellos pudiera haberse sabido alguna noticia que interesara á la historia del arte en Aragon.

Luce generalmente el Sr. Carderera en la *Noticia de Jusepe Martinez y Reseña histórica de la pintura en Aragon*, su vasta erudicion en la historia de la llamada Coronilla de Aragon, y hace prodigiosos esfuerzos por

trazar un cuadro del desarrollo de la pintura en aquel antiguo reino. Los materiales que para reseñar la historia de la pintura en Aragon pueden desearse, diéronselos al Sr. Carderera, los *Apuntes históricos-biográficos acerca de la escuela aragonesa*, de D. Francisco Zapater y Gomez; la *Coleccion de pintores, escultores y arquitectos desconocidos, sacada de instrumentos antiguos y auténticos por el R. P. M. Fr. Agustin de Arquez Jover* (manuscrito que nuestro querido amigo y colaborador, el estudioso D. Manuel Remon Zarco del Valle le facilitó); el *Catálogo ó descripcion de la casa y museo de D. Vicente Juan de Lastañosa, por su hijo D. Vicencio Antonio y por A. Uztarroz*, de cuyo manuscrito tuvo á la vista una copia hecha por el Sr. Latasa; las obras de Cean, Palomino, Pacheco y Diaz del Valle; y la grande experiencia que en el conocimiento de los cuadros antiguos atesora el Sr. Carderera, —merced á su inteligencia y larga práctica de ver lienzos y tablas en España, ya en el trascurso de sus estudios particulares, ya por las mil comisiones que á su pericia se han confiado desde que comenzó á recoger cuadros de algunos conventos despues de la exclaustracion, para que en su día fuesen al Museo Nacional. —Hallaba datos en fin, en el mismo libro de Martinez, en sus epílogos, y en la rica biblioteca que posee. Con tanto material á la mano y tan larga experiencia, bosqueja una historia del arte en Aragon, que, no por culpa del Sr. Carderera, sino por culpa de la historia, resulta de no mucho interés, sin que logre ofrecer un pintor de la talla de los de segundo órden de las escuelas del resto de la Península, pues el mismo Sr. Carderera se contenta con el dicho de Palomino, de que Velazquez habia asegurado á Felipe IV que *la habilidad de Martinez era la mejor que visto habia en aquella tierra*. Ni tampoco se demuestra en su reseña que la llamada escuela aragonesa, presente distinto carácter que las del resto de España, ni aun siquiera prioridad en el que les es comun á todas en general, como es el sentimiento religioso.

En la vida de Jusepe Martinez es donde el Sr. Carderera da nuevos datos y presenta conjeturas acertadas que ilustran el período más flore-

ciente del arte de la pintura en Aragon, mientras lo ejercieron aragoneses, y son verdaderamente curiosas tambien las noticias de los extranjeros que en Aragon pintaron en épocas en que se comprende que no abundaran mucho los artistas naturales del país.

Lástima grande es, en verdad, que haya hecho punto el Sr. Carderera á la reseña histórica de los pintores aragoneses antes de aparecer el mayor pintor que, á nuestro humilde juicio, ha producido el suelo de Aragon, porque este gran artista á quien aludimos, no es otro que D. Francisco Goya y Lucientes, y pocos críticos podrán hallarse con más autoridad y motivos para ilustrar la vida, explicar el carácter, hacer el catálogo razonado de las obras pintadas, dibujadas y grabadas por Goya, que el Sr. D. Valentin Carderera. Hoy dia en que puede decirse que Goya es uno de los pintores cuyas obras *están de moda* en el mayor centro del comercio de las artes, en la capital del vecino imperio; hoy dia que tantos extranjeros han publicado y se preparan á publicar libros y catálogos de las obras de este pintor; ahora que la Real Academia de San Fernando tiene publicado gran número de planchas de Goya; y en fin, cuando por desdicha nuestra los extranjeros hablan de nuestro artista y nosotros callamos y aprendemos en aquellos libros, hoy dia, repetimos, era la gran ocasion para que completando el cuadro de los pintores naturales de Aragon, y comprendiendo en él al celeberrimo Goya, hubiera hecho el Sr. Carderera el sacrificio de entregar á la stampa los datos que seguramente deberá tener de su paisano. Quizá el Sr. Carderera se reservará para mejor ocasion, si como ofrece ha de publicar en su dia la *adicion al Diccionario de Cean*, pero es tal la necesidad de aquel trabajo y tal nuestra impaciencia por ver libros del Sr. Carderera, que siempre nos asalta el temor de que á sus ofertas ha de acontecer algun contratiempo que las retarde ó desvanezca.

Tratemos ya del libro de Martinez. Tiempo hace que los lectores de EL ARTE EN ESPAÑA habrán tenido noticia de él, pero la amistad que nos une al Sr. Carderera, hízonos, hace cerca de dos años, que accediendo

á sus indicaciones , no le publicáramos antes ó simultáneamente que el Pacheco, en vista de que dicho señor se aprestaba á poner en limpio sus apuntes para darlos en su día á la estampa. Nuestro ferviente deseo es que no quede un solo libro ó manuscrito de algun valor que de las artes españolas trate, sin que sea publicado, y al ver que la Academia preparaba, *de verdad*, la segunda edicion de los *Discursos practicables*, creimos útil para el arte reimprimir otro libro, puesto que aquella corporacion compartia con nosotros el trabajo de dar á la prensa algun libro raro de Bellas Artes. Ojalá que la Real Academia nos ayudara más en esta obra, y muy pronto conseguiríamos ver realizado nuestro anhelo, pues por nuestra parte la prometemos asiduidad y constancia, y aspiramos á emularla en esta empresa.

Los *Discursos* tienen suma importancia, porque son muchos los datos nuevos que ofrecen sobre artistas españoles y extranjeros que en España pintaron; pero tocante á la parte teórica del arte, así como á la práctica, es de muy escaso interés, y muy inferior á los libros de Carducho, Pacheco y Palomino. No hay una idea nueva que no veamos consignada en los libros que desde Giberti se han escrito, y esto es muy natural. Durante la estancia de Martinez en Roma, y merced á su pasion por el estudio del arte, y á causa de asimilarse tanto á los italianos — que hasta tuvo la ridiculez de italianizarse, él, aragonés rancio, su propio nombre de José, llamándose Jusepe—llegó á reflejarse en él tanto el espíritu de la Italia de su tiempo, que sus *Discursos* son un recuerdo de los escritos italianos, así como las obras que de él hemos visto en Zaragoza, no son más que imitaciones de los maestros italianos y flamencos, que tanto admiraba, y por lo tanto faltas por completo de originalidad, así como tambien de groseros defectos. Tal es el maestro Jusepe Martinez y tales sus obras.

La promesa que el Sr. Carderera hace en su prólogo, de dar *nuevas soluciones á las discretas reservas* de Martinez, no se realiza tal y como era de esperar, pues entre otros pasajes que el autor no presenta clara-

mente, recordamos uno en la pág. 25 y otro en la 113 que queda sin explicacion alguna, además de otras que paladinamente confiese el señor Carderera que no puede descubrir. Nada tendria esto de extraño, si no existiera aquella promesa, y no fuese el Sr. Carderera quien ilustra el libro, porque en la escasez que todos, menos este señor, tenemos de datos biográficos de muchos artistas, forzosamente habria de resultar de nuestra escasísima erudicion, que no supieramos decir á qué pintores alude en sus anécdotas el artista aragonés.

Los apéndices tambien ofrecen bastante interés, pues registran noticias curiosas y listas de obras y autores que deben tenerse presentes.

El libro en suma es importante, y debe figurar en la librería de todo amante de las artes, por más que la falta de índices y catálogos de cuanto cita ó contiene, sobre todo de autores españoles, cause enojo y trabajosa fatiga al buscar en él los datos que se apetezcan. EL ARTE EN ESPAÑA, si no creyera descortesía y falta de respeto á la Academia y al sábio anciano que ha dirigido la reimpresion de los *Discursos practicables*, haria de él en pocas páginas una especie de *busca pié*, que conteniendo los catálogos de todas las obras que cita de Martínez y de los pintores aragoneses, así como de los artistas todos que en él se contienen, hiciese claro, fácil y pronto el encuentro de lo que se deseara.

Si nuestra voz llegara hasta la Academia y el académico que ha ilustrado la obra de Martínez, pediríamos este indispensable apéndice, despues de hacerlos saber las felicitaciones que á ambos mandamos por la reimpresion de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura*.

G. C. V.

EL ARTE EN ESPAÑA



RECUERDOS DE ITALIA

TRASE DEL REINO DE NAPOLES. (PROCIDA.)





# ÍNDICE

## DE LAS MATERIAS CONTENIDAS EN ESTE TOMO V.

|                                                                                                                                                                           | Págs.   |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| EL RETABLO DE LA IGLESIA DE LA GRANGILLA, ó sea Capilla de la Fresneda próxima al Escorial de abajo, por D. G. Cruzada Villaamil. . . . .                                 | 1       |
| REPARACION HECHA EN LA GALERÍA DEL PATIO DE LA ALBERCA DEL PALACIO ÁRABE DE LA ALHAMBRA, por el Administrador Comandante D. Ramon Soriano, Coronel de Ingenieros. . . . . | 16      |
| CRUZ DE SAN ONOFRE EN VALENCIA, por D. G. Cruzada Villaamil. . . . .                                                                                                      | 22      |
| ARQUITECTURA MILITAR DE LA EDAD MEDIA. Ávila de los Caballeros, por D. E. de Mariátegui. 25 y 54                                                                          |         |
| EL CARDENAL TAVERA, su hospital y su sepulcro en Toledo, por D. G. C. V. . . . .                                                                                          | 41 y 65 |
| OTRO VELAZQUEZ APÓCRIFO, por D. R. Sanjuanena. . . . .                                                                                                                    | 49      |
| INSCRIPCIONES CRISTIANAS Y ANTIGUOS MONUMENTOS DEL ARTE CRISTIANO ESPAÑOL, por el Illmo. Sr. D. Aureliano Fernandez Guerra y Orbe. . . . .                                | 73      |
| LA CENA DE LEONARDO DE VINCI, por D. Ramon Sanjuanena y Nadal. . . . .                                                                                                    | 88      |
| UNA RECOMENDACION DE MIGUEL ANGEL Á FAVOR DE BERRUGUETE, po D. G. C. V. . . . .                                                                                           | 103     |
| HISTORIA DE UN DÍPTICO, por H. . . . .                                                                                                                                    | 106     |
| LAS BELLAS ARTES Y LA HISTORIA EN SUS RELACIONES CON LA ADMINISTRACION PÚBLICA, por D. J. Manjarrés. . . . .                                                              | 110     |
| VIDA Y OBRAS DE VÍCTOR MANZANO, por D. E. Mélida. . . . .                                                                                                                 | 113     |
| CATÁLOGO DE LAS OBRAS DE VÍCTOR MANZANO, por D. G. C. V. y D. R. S. N. . . . .                                                                                            | 140     |
| BIBLIOGRAFÍA: Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura, etc., por D. Gregorio Cruzada Villaamil. . . . .                                                  | 155     |

NOTA. Se ha publicado con este tomo V, el segundo volúmen de la *Biblioteca de EL ARTE EN ESPAÑA*, que es el primer tomo del *Arte de la Pintura por Francisco Pacheco*; y los pliegos 1.º al 8.º del tercer volúmen de la *Biblioteca de EL ARTE EN ESPAÑA*, que es el segundo tomo del *Arte de la Pintura, de Pacheco*.

OTRA. El primer volúmen de la *Biblioteca de EL ARTE EN ESPAÑA* es los *Diálogos de la Pintura, por Vicente Carducho*, que se publicó en el tomo IV correspondiente al año 1865.



## PLANTILLA

### PARA LA COLOCACION DE LAS LÁMINAS.

---

- ✓ TABLA DEL RETABLO DE LA GRANGILLA.—Agua fuerte, por *D. E. Gimeno*.—Pág. 14.
  - ✓ RESTAURACION DE LA GALERIA DEL NORTE DEL PATIO DE LOS ARRAYANES EN LA ALHAMBRA.—Pág. 18.
  - ✓ CRUZ DE SAN ONOFRE: VALENCIA.—Agua fuerte de *D. R. Monleon*.—Pág. 22.
  - ✓ PUERTA DE SAN VICENTE EN ÁVILA.—Agua fuerte de *D. C. Pizarro*.—Pág. 32.
  - ✓ ÁBSIDE DE LA CATEDRAL DE ÁVILA.—Pág. 38.
  - ✓ ARQUITECTURA MILITAR DE LA EDAD MEDIA EN ESPAÑA: ÁVILA.—Pág. 54.
  - ✓ SEPULCRO DE TAVERA.—Agua fuerte de *D. E. Gimeno*.—Pág. 72.
  - ✓ SARCÓFAGO DE HUSILLOS.—Agua fuerte de *D. E. Cuevas*.—Pág. 73.
  - ✓ SARCÓFAGO DEL SIGLO III, descubierto en Hellin hacia el año 290.—Agua fuerte, por *D. E. Gimeno*.—Pág. 73.
  - ✓ SARCÓFAGO CRISTIANO DEL SIGLO IV, descubierto en Layos año de 1627. — Grabado por *D. J. Severini*.—Pág. 73.
  - ✓ DISEÑO Ó PLANO IGNOGRÁFICO DE LA BASÍLICA DE CABEZA DE GRIEGO.—Pág. 73.
  - ✓ SEPULCROS EN CABEZA DE GRIEGO.—Pág. 73.
  - ✓ RECUERDOS DE ITALIA, TRAJE DEL REINO DE NÁPOLES, PRÓCIDA.—Agua fuerte por *D. D. T. Puebla*, ad libitum.
  - ✓ RETRATO DE VÍCTOR MANZANO.—Agua fuerte por *D. Ignacio Suarez Llanos*.—Pág. 113.
  - ✓ EVA. FAC-SIMILE DE UN DIBUJO ORIGINAL DE MANZANO.—Litografía de *D. Ceferino Araujo*.—Pág. 113.
  - ✓ UNA SEÑORA DEL SIGLO XVI LEYENDO UNA CARTA.—Agua fuerte de *Manzano*.—Pág. 113.
- 

### DIBUJOS INTERCALADOS EN EL TEXTO.

---

- INSCRIPCIONES DEL RETABLO DE LA GRANGILLA.—Págs. 11 y 12.
  - TRIUNFO DE BACO, de *Manzano*.—Pág. 114.
  - LA FAMA, de *Manzano*.—Pág. 113.
  - VÉNUS Y CÚPIDO.—Pág. 139.
-

