

EL ARTE EN ESPAÑA.



Estevan Boix la grabó.

Santa Maria Magdalena.

EL ARTE EN ESPAÑA.

REVISTA MENSUAL

del ARTE y de su HISTORIA.

TOMO VI.



MADRID.

Imprenta de M. Galiano.

1867.

NUEVAS NOTICIAS

DE LA

VIDA Y OBRAS DE MURILLO.

Nada es indiferente de cuanto pueda tener relacion con las obras ó la vida de nuestros grandes artistas. EL ARTE EN ESPAÑA, que ha tenido la ventura de dar á luz algunos curiosos datos é interesantes noticias de la vida y obras de artistas españoles de suma importancia, puede una vez más contribuir á ilustrar la vida del rey de los pintores sevillanos, y revelar el origen de un hermoso cuadro que de su mano guarda el Real Museo de Pinturas. Debemos estos datos á la perseverancia con que el Sr. Poleró, con la inteligencia que le distingue, y ahora nos complacemos en reconocer y confesar, se ocupa desde hace mucho tiempo en recoger y registrar noticias sobre las vidas y obras de nuestros pintores. La amistad con que nos honra, nos permite escribir las líneas que siguen, cuyo contenido verán con gusto todos los que las leyeren, y nosotros agradecemos al Sr. Poleró que nos haya ocasionado poderlas escribir.

Hace algunos años que llegó á esta córte un caballero de la Puente de D. Gonzalo con un cuadro que representaba la *Porciúncula* de San Francisco y un documento auténtico y fehaciente fechado en aquella villa en 1681, por el cual se demostraba que el lienzo habia sido pintado por

Bartolomé Estéban Murillo. El cuadro era á todas luces una copia hecha en el siglo pasado de aquel á quien el documento se refiere, y no por una mano muy diestra en copiar al pintor sevillano. Por el relato del documento y por aquella copia que le acompañaba, se puede colegir que el cuadro de Murillo á que se alude sea el que está expuesto en el Museo Real de Madrid con el núm. 54, que en el Catálogo actual se describe así: *Jesus y la Virgen rodeados de ángeles se aparecen á San Francisco de Asís, arrodillado en las gradas del altar, quien les ofrece las rosas blancas y encarnadas salidas de las espinas que habian servido para flagelarse durante el invierno, y le conceden el jubileo de la Porciúncula. Alto 7 piés 5 pulgadas, ancho 5 piés 3 pulgadas.* Y aún cuando estos datos no demostrasen de una manera determinada que la *Porciúncula* á que se refiere es la del Museo Real, bastaba conocer los dos cuadros que de este asunto pintó Murillo para comprender que no podia referirse á otro más que al número 54 del Real Museo. La magnífica *Porciúncula* de grandes dimensiones, que perteneció á los Capuchinos de Sevilla, forma hoy parte de la selecta galería de S. A. R. el Sermo. Sr. Infante D. Sebastian. La historia de este precioso lienzo es muy conocida, y muy público que lo adquirió S. A. despues de la exclaustracion de las comunidades religiosas. La magnitud del cuadro, su composicion y valentía de pincel, están diciendo que se pintó para un gran retablo, y que es una de las obras maestras de Murillo. El lienzo del Museo Real, de menores proporciones y con figuras más pequeñas que el natural, patentizan que es un cuadro para un altar aislado ó para un salon. Sin embargo, es hermoso y digno de la fama de Murillo. Así lo comprendió tambien el difunto D. José de Madrazo cuando justipreció los cuadros del Museo Real hácia el año 1834—como consta en un Catálogo antiguo, que tengo á la vista, anotado de mano de aquel pintor de cámara, en cuyo libro pone al lado de cada cuadro su tasacion—y avalora este en la cantidad de 70.000 reales.

Indudablemente esta *Porciúncula* sería vendida á principios del pasado siglo por alguno de sus poseedores, el cual se reservó el documento rela-

tivo á la autenticidad del cuadro, y quizá exigiera al comprador una copia, que es la que vino á Madrid con el documento siguiente:

SSepan quantos sta carta vieren firmada de mi mano, que ste cuadro de la Gloria lo pintó para mi en Sevilla Bartolomé Murillo lo qual pasó en sta manera.

En el año de mill seiscientos y sesenta y siete me encontré un Tesoro de monedas de Plata y de oro romanas las quales dhas. monedas, yeve á Sevilla para las trocar á moneda usual, y por quanto en casa del Platero Salvador de Baeza vide y traté al famoso pintor el dho. Bartolomé Murillo, fizimonos buenos amigos é Yo, sabividor de la grande afizion que tiene á todas las cosas de la Antigüedad, fizile merced de algunas de las dhas. monedas romanas, por lo qual tuvo gran contentamiento y ofreció de mandar una pintura de sus manos porque es el dho. buen amigo y agradecido azas y otro sí de mucho saver en todo y de la Pintura no tiene igual y en viendo como vido la devocion que yo tengo á nuestro Padre San Francisco y á su Jubileo á luego me pintó y me regaló este quadro de la Porsíncula donde se ve al Redentor del mundo y á la Sacratissima Virgen Maria y SSra nuestra con coro de Angeles en la Gloria que es una Gloria el verle y á dho. nuestro Padre San Francisco de rrodillas en las gradas del Altar pidiendo el dho. Jubileo con tanta hermosura todo perfeccion y verdad, que no hay cosa mayor que ver, el qual dho. quadro Yo le tengo en mucha stima y aprecio y quiero y es mi boluntad que en todo tiempo conste y se sepa que me lo pintó y rregaló el dho. Bartolomé Murillo, y para que así se cumpla, firmo la presente que es ffha. en la Villa de la Puente de Dong.º en ocho dias del mes de

Abril de mil seicientos y ochenta y un años. D. Juan Ygnacio de Alfaro y Aguilar.

Vemos además consignado en este documento lo que hasta ahora ignorábamos y es que Murillo era coleccionista de antigüedades y grande aficionado á ellas, pues que por algunas monedas romanas de oro pintó para su amigo D. Juan Ignacio de Alfaro y Aguilar el cuadro de que tratamos. Y nótese que el documento arriba copiado se escribió en vida de Murillo, y que á todas luces es fehaciente. Hemos oído asegurar que el tal documento fué ofrecido á S. A. R. el Sermo. Sr. Infante D. Sebastian.

Nosotros ni hemos visto el cuadro ni hemos leído el documento. Fundamos todas nuestras conjeturas en la copia que nos ha hecho el placer de proporcionarnos el Sr. Poleró, copiada de la original por sí mismo. Sea, pues, para este señor toda la gloria que haya en dar á conocer estas NUEVAS NOTICIAS DE LA VIDA Y OBRAS DE MURILLO.

G. CRUZADA VILLAAMIL.





E. Gimeno, litog.

EXPOSICION

NACIONAL

DE BELLAS ARTES

DE 1866.

Por fin las Exposiciones de Bellas Artes pueden ya ofrecerse al público en un edificio sobradamente capaz y construido á propósito. Este, si no brilla por la suntuosidad que seria de desear, innecesaria en un edificio de carácter provisional, tiene buenas condiciones de luz y desahogo para la colocacion de las obras que puedan exponerse hasta que esté terminado el palacio que ha de contener la Biblioteca y Museos Nacionales, donde habrá digna mansion exclusivamente para que se verifiquen estos acontecimientos artísticos. Trastornos políticos retrasaron la construccion del edificio del Paseo del Cisne, y así es que la Exposicion de 1866, que debió verificarse en Octubre del mismo año, no se ha podido inaugurar hasta este mes de Febrero.

Abiertos están todavía los salones de la Exposicion, inmenso es el número de curiosos que lo visitan, y grandes la animacion y vida que reina entre artistas, aficionados y público con motivo de los juicios contrarios con que se aprecian las obras de los expositores, ya con la palabra, ya con la pluma. EL ARTE EN ESPAÑA no pretende ser infalible ni poseer tan

exquisito gusto, tan acertado conocimiento de la verdad del arte y de la materialidad de su práctica, que suponga sus juicios los únicos, los mejores y los más acertados de cuantos se formulan; pero se creen sus redactores noblemente obligados, por razon de su oficio, á emitir su parecer sobre cada una de las tres nobles artes que toman parte en este certámen; pues que si bien es cierto que la principal mision de EL ARTE EN ESPAÑA es el estudio del arte español en su manifestacion en la historia— terreno en el cual no hay motivo para que influya la pasion — no es menos importante estudio el de apreciar y juzgar la marcha del arte en nuestros dias. Sube de punto el interés de este trabajo por la circunstancia de hallarse en España en estos momentos la pintura y la escultura en un período de renacimiento tal, que aquella promete llegar á un grado que recuerde los siglos de oro que pasaron. Interesada inmensamente *nuestra revista* en el adelantamiento y prosperidad del arte español, siendo su principal y más grato deber contribuir, dentro de su esfera, á que aquella prosperidad y adelantamientos sean hechos reales y efectivos y adquieran el mayor desarrollo posible, EL ARTE EN ESPAÑA no puede permanecer extraño á un acontecimiento tan importante de la vida del arte, y creyendo cumplir su mision, ofrece detallados y desapasionados juicios críticos de las obras de cada una de las artes que contienden en el noble palenque abierto en el Paseo del Cisne. Y así, aún á trueque de parecer prolijos en demasía, emitirémos nuestros pareceres, y creyendo más propio y conveniente distribuir el trabajo, nos hemos impuesto tareas distintas en consonancia con la especialidad de nuestras afecciones á cada una de las Bellas Artes.

PINTURA.

I.

El espectáculo de una sola Exposicion no es la verdadera manifestacion del estado del arte en un país. Hay mil causas ajenas al arte que pueden contribuir á presentarla en discordancia con su progreso ó adelantamiento. En la que hoy visitamos, por ejemplo, faltan artistas y obras de la mayor importancia, mientras que muy pocos ó ninguno de los noveles ó no muy recomendables artistas, han dejado de llevar sus obras á que en ella figuren. De aquí resulta que unido esto al equivocado parecer del Jurado, de permitir la entrada á toda obra presentada por inmensa que sea la herejía artística que cometa, en los salones de la Exposicion, no falta ninguno de los malos cuadros, y sí algunos de los muy buenos.



Recorramos las páginas del *Catálogo* de la Exposicion, y despues de que hayamos hecho el índice de autores y de salas, hallarémos que no hay en aquellos salones obras de Haes, Sans, Llanos, Rosales y Ruiperez, y que tampoco han expuesto Caba, Ramon Rodriguez, Maureta, Esquivel, Lozano y otros.

Haes manda á sus dueños los cuadros que pinta, sin que apenas los conozcan sus amigos. Sans acaba de pintar *La muerte de Churruca*, y este lienzo, que es la obra más perfecta, más bella y más hermosa en composicion, color, dibujo y sentimiento artístico que ha salido de sus manos, está camino de Paris, para la Exposicion Universal, sin haber honrado antes la nuestra, en la que seguramente hubiera sido el primer cuadro de historia de los expuestos.

Llanos no ha querido terminar ni para nuestra Exposicion ni para la Universal *El último viaje de Felipe II al Escorial*, obra que ha de conquistarle un puesto de honor entre nuestros mejores pintores de historia, así como ya le ocupa hace años entre los primeros de género.

Rosales, el autor de *El testamento de Isabel la Católica*, cuadro que bastó para

crearle una grande y merecida reputacion de artista, no ha pretendido luchar por esta vez.

Ruiperez, establecido en Paris, no puede, por más constante y asídúo que sea su trabajo, dar abasto á los encargos que continuamente le hacen, y tampoco se ha creído obligado á concurrir á la Exposicion por este año.

Figurémonos un salon más en esta Exposicion con las obras de estos cinco expositores, todos ellos de los más inspirados que honran el arte de la pintura, y habrémos de convenir que los diez ó veinte cuadros que hubiesen expuesto seria poderoso refuerzo de obras dignas de los primeros premios, que cambiarían por completo el aspecto general de la Exposicion. Y si á esto se añadiera que se relegaran á un salon especial los cuadros detestables que tanto abundan, que no debieron haberse admitido por respeto al arte, la actual Exposicion no solamente seria la más grata de cuantas ya hemos conocido, sino que tambien se podría juzgar por ella el estado de la pintura en los presentes momentos.

II.

CUADROS RELIGIOSOS Y DE HISTORIA SAGRADA.

De inmensa dificultad, y mejor dicho, de verdadera imposibilidad es hacer una clasificacion exacta y adecuada de los diversos géneros en que puede dividirse la pintura. No es, por lo tanto, nuestro ánimo acometer la empresa árdua de intentar el estudio de una clasificacion. Sigamos la establecida, aún á riesgo de cometer injustificables calificaciones, y demos la preferencia, como es costumbre, á los cuadros de género *religioso ó de historia sagrada*.

El cuadro del Sr. VERA, *Santa Cecilia y San Valeriano* (núm. 420), pintado en Roma, no es un buen cuadro. Representar santos cristianos, con el pudor cristiano, envueltos en ambiente pagano, vaciados en una turquesa completamente pagana, copiando las figuras y hasta los detalles y accidentes de las pinturas de Pompeya ó de los templos de los falsos dioses, no produce, no puede producir la unidad necesaria á toda obra de arte. No consiste el misticismo religioso en copiar de la muerta Grecia; no imitó el beato Angélico, ni pensó Juanes, ni siguió Murillo la senda del mundo artístico que adoró á Júpiter; no está en la arqueología, ni en la simplicidad de pliegues, ni en la inmovilidad

de las figuras, ni en el agraciado perfil de los rostros el sentimiento eminentemente cristiano de los frailes de Zurbarán, de las Dolorosas de Morales, de las Concepciones de Murillo, de los santos de Navarrete el Mudo. No basta sentir como buen cristiano el sagrado amor de la religion para pintar un cuadro místico; es preciso que aquel amor se sienta además con el sentimiento de lo bello que el arte exige; es necesario que en un cuadro religioso esté todo subordinado á la expresion divina que debe reproducirse, y para esto es indispensable una riqueza de imaginacion que no se halla en los cuadros del Sr. Vera. A este pintor hay que exigirle mucho, hay que exigirle todo, porque el género de pintura á que parece darse es el más culminante y á nuestro juicio no admite términos medios; ó es bueno ó es malo: ó son santos ó no son santos las figuras pintadas. Y no han de resultar santos Valeriano y Cecilia porque un ángel los corone, ni se concibe que se pinte un ángel, que es espíritu puro, menos místico, menos glorificado que los futuros mártires á quienes Dios le envia. Esto en cuanto á la esencia del cuadro. Tocante á la forma, la composicion es pobre y pudiéramos llamarla *remedada*, pues la postura de ambos esposos es la misma, sin más variacion que tener Valeriano los brazos abiertos hacia arriba y Cecilia los brazos abiertos hacia abajo. El ángel más parece que está brincando que cerniéndose en los aires, y el conjunto que las tres figuras forman es susceptible de fácil y marcadísima caricatura. Por lo demás, hay en el cuadro esmero grande en la ejecucion, verdad en los accidentes, sencillez en el plegado y dibujo, pero el color es frio, como el de la generalidad de los cuadros que vienen de Roma.

Más artista hallamos al Sr. Vera en *El coro de monjas* (núm. 420). Para pintarle no ha ido su autor á inspirarse en extraños y contrarios elementos, sino que habrá visto el natural (fuente purísima que jamás se enturbia ni emponzoña), y la misma escena ú otra análoga, pero del mismo sentimiento, le habrá guiado y hecho sentir la santa calma de aquellas monjas, la dulce expresion cristiana de aquellos rostros, el religioso aroma que se respira en aquel coro.

Los Sres. GALVAN y MÉLIDA, han llamado por vez primera á las puertas de una Exposicion, y como el que entra en una casa desconocida á implorar mercedes, sin saber cómo le han de recibir, se presentan temerosos y más débiles de lo que son realmente.

Mélida en su *Santa Casilda* (núm. 261), luce un color brioso y elegante, una



entonacion agradable y bien entendida, y es lástima que la expresion y dibujo de Almenon y su hija no tenga tantos quilates de bondad, porque el cuadro es muy grato y revela una alma de artista.

Galvan, conocido por las aguas fuertes, con que ha interpretado á Velazquez y Zurbarán como no se han sabido interpretar desde los tiempos de Goya, y relegado por la fuerza de la necesidad á reproducir en el acero contornos que nada tienen de comun con el arte, deja esta vez agujas y buriles, y presenta un cuadro religioso (núm. 165), lleno de inspiracion y fantasía, bien pensado y mejor entonado. *Segun una piadosa creencia, todas las ignominias y dolores de la Pasion se representaron á Maria cuando Simeon le dijo: Y aun tu misma alma será atravesada de un cuchillo*; esta idea ha inspirado á Galvan su cuadro y ciertamente está bien representada en las líneas. No le hubiéramos aconsejado tanta vaguedad en la figura de la Virgen, porque desvirtúa la que necesariamente necesita para representar entre sombras las dolorosas escenas de la pasion de Jesucristo; ni tampoco hubiéramos aprobado que siguiera tanto las huellas de una escuela en sus momentos de menos esplendor.

Digno de respeto es que el Sr. Galvan comience á figurar en las Exposiciones, pintando un asunto místico, y hasta se la aplaudimos, pero para lo sucesivo es de creer que tratando otros de menor elevacion de ideas, de pensamientos más mundanos, conseguirá triunfos mayores, porque como el Sr. Mélida, siente el arte y con el constante estudio del natural, brotarán de sus pinceles obras de gran valía.

Ningun artista se presenta en esta Exposicion más inspirado que el Sr. don Benito Mercadé. Sus anteriores lienzos, agradables todos, son ligeros pasatiempos comparados con *La traslacion de San Francisco de Asís* (núm. 268) que justamente ha conquistado en la última Exposicion de Paris una medalla de primera clase.

Crítico francés ha habido, y de los más célebres y mejor reputados, que ha visto en el *entierro de San Francisco* las tintas de Zurbarán. Esto no es exacto. Si algun pintor de España viene á la memoria contemplando las cabezas de aquellas monjas y algunos otros accidentes, es el Greco. Pero no el Greco en sus desvaríos, sino en sus más lucidos momentos; y es bien sabido que Dominico rayó muy alto. Sin embargo, la apreciacion de Mr. Ch. Blanc, se comprende perfectamente. Vió frailes franciscos y monjas pintados con buena entonacion, y ya es sabido que para los que conocen poco nuestros autores anti-

guos, no hay más frailes que los de Zurbarán. La diferencia entre Zurbarán y la obra del Sr. Mercadé, consiste entre otras cosas, en que el pintor antiguo es mucho más luminoso, enérgico y austero, y la entonación por lo tanto más viva, los contrastes más opuestos, la luz mucho mayor.

Agrupado con sencillez, sentido con verdadera devoción, realizado con mucho estudio, presentado con sumo gusto artístico, el lienzo de Mercadé es de los primeros de la Exposición, y la medalla de primera clase que debe darle el Jurado la ha ganado noblemente el pintor.

Descuidos hay en este cuadro, muy baja está la escala de la luz, pero no deben sacarse á plaza los pequeños lunares de la obra de un artista que después de *La iglesia de Cervara* (cuadro que presentó en la última Exposición) pinta el lienzo de este año. Plácemes y alabanzas merece, y espérese la crítica razonada y ajustada á la verdad, para la próxima obra del Sr. Mercadé, á quien de hoy en adelante exigiremos mucho, tanto como al que más: y sepa que nos condolemos, por lo que pierde el arte nacional, si ha decidido pintar siempre fuera de España, pues no porque un cuadro esté firmado con un apellido español, si está pintado é inspirado en Roma debe considerarse de escuela nacional.

D. Francisco Torras sigue en el género de asuntos religiosos al Sr. Mercadé, y continúa cultivándolos como hace tres años, pero con notabilísimo adelantamiento. *La Sacra familia* (núm. 400) está presentada con acierto, y es cuadro de buena pasta de color, pero con bastantes incorrecciones de dibujo y no mucho espíritu místico. Hay alguna originalidad en la escena, pero no despierta el sentimiento que tantas y tantas *Sacras familias* que todos conocemos. Verdad es que estos asuntos están ya hechos por manos que no admiten competencia.

El único cuadro de historia sagrada que merece que de él se ocupe la crítica y que sin embargo es de poca importancia, comparados con los últimos que ha pintado, es el que expone este año el Sr. Hernandez Amores. *Susana* (número 213) es un cuadro muy concluido, hecho con amor, pero escaso de originalidad, y con las mismas bellezas y defectos de todos los cuadros de su autor. No hay adelanto ni retroceso. El Sr. Hernandez continúa su camino, sin que se vea el más mínimo deseo de buscar otro más seguro. *La Magdalena* (núm. 214) es más bello que el anterior, hay en él poesía, pero el amaneramiento de los pliegues es tan marcado en este como en el otro cuadro, y el

color y el dibujo algo más atinados, aunque siempre faltos de verdad y corrección. El retrato (núm. 215) es una de las cabezas que mejor ha pintado este artista, y digna de alabanza en todos conceptos.

Llamaremos *cuadros romanos* para distinguirlos con algun nombre á los lienzos que desde Roma han venido á la Exposicion. Comprendemos en esta clase no al bellissimo cuadro del Sr. Mercadé que, como obra de un artista de talento tiene condiciones de originalidad y de génio; no al del Sr. Vallés, hermoso cuadro en el que la pintura ha interpretado tan acertadamente como pudiera haberlo hecho la poesía, una figura de nuestra historia; no al cuadro del señor Palmaroli, obra preciosísima que tanto revela el buen gusto de su autor; no es á ninguno de estos á quienes comprendemos bajo la denominacion de *cuadros romanos*. Llamamos tales á los inmensos telones que tienen la pretension de reproducir martirios, apariciones, tránsitos ó calamidades acontecidas á los santos ó santas cristianas de los siglos anteriores á la paz de la Iglesia. A todos aquellos que con un heroismo titánico perseveran todavía en el género neo-clásico, que mejor pudiéramos llamar neo-insípido.

Estos pintores, plantados en el año de gracia de 1840, conservan aún la poca inspiracion y pequeñez de miras de aquellos, para el arte, tristísimos tiempos.

Es verdaderamente lamentable que pierdan su tiempo en pintar sin inspiracion asuntos que no saben sentir, asuntos de inmensa dificultad que exigen para ser reproducidos, que broten espontáneos de la mente y el pincel del artista; asuntos que ellos tratan *de manera*, que conciben de reflejo, que pintan con mezquinas miras, y con los cuales agostan y marchitan las buenas disposiciones que ofrecían antes de abandonar el suelo de España. ¿Puede perdonarse al Sr. Agrasot, que tan artista se muestra en *Las dos amigas y la fontana en el palacio de Julio III* (núms. 2 y 3), que tan buen gusto y color revela en estos cuadros, las locuras de su *Josué*? ¿Dónde están el talento y la gracia con que el Sr. Hispaleta seguía las huellas de su inolvidable y malogrado hermano, en el cuadro que expuso en 1862, que representa *El entierro del pastor Grisóstomo*? ¿Dónde la fuerza y energía que se entreveían en *La defensa de Zaragoza*, del Sr. Navarro y Cañizares?

¡Malhadadas pensiones las que el Gobierno concede si han de producir tales desvaríos en los que las adquieren: malhadadas pensiones las que han de servir para amañerar ó secar la sávia que de aquí llevan los que dan indicios seguros de poder ser artistas!

III.

CUADROS DE HISTORIA PROFANA.

La *Entrevista de Francisco I con su prometida esposa Doña Leonor de Austria* (núm. 204), es un cuadro digno del pincel del Sr. Gisbert.

A un artista como el Sr. Gisbert, el primero, el mejor, quizá el único gran pintor que hoy cuenta España, la crítica del arte debe ser con él muy severa, y exigirle mucho, porque sus cuadros no son ya único patrimonio de su paleta, sino cuadros nacionales, honra de su patria, en los cuales se ha de ver determinada la altura que raya hoy día el mejor de los pintores españoles. No es en la forma, ni en la ejecución donde han de buscarse los lunares de los lienzos de Gisbert. Artista que ha pasado ya de los límites del aprendizaje, que ha pintado uno después de otro, lienzos de grande importancia, ofreciendo siempre progresivo y seguro adelantamiento; que á la magia del color auna la corrección del dibujo, la grandeza de la composición, el vigor del claro oscuro, la verdad de expresión y cuanto contribuye á formar un buen cuadro, debe ser juzgado en el terreno de las más elevadas regiones del arte, en la esencia, en el espíritu de las obras que presente, no en la *hechura*, que siempre ha de ser buena.

Gisbert, como pintor de gran talento, como hombre de génio, tiene personalidad propia, y en sus cuadros la *Muerte del Principe D. Carlos*, *Los Comuneros* y *Los Puritanos*, obedece siempre á una idea grande, á una convicción profunda, á un sentimiento arraigado en su alma de poeta, en su entendimiento de filósofo. Como todo grande artista, es hijo de su época, porque respirando su atmósfera, no pudiendo ser ajeno á la lucha de las ideas, á la vida de la inteligencia, al choque de las pasiones, á las debilidades mundanas, á la grandeza de las aspiraciones de la esfera en que se desenvuelve, toma parte en esta lucha, en este movimiento, y examinando las grandes ideas que chocan y batallan sin tregua y sin descanso, Gisbert ha sentado plaza en uno de estos ejércitos, y por un movimiento espontáneo, hijo de sus convicciones, cuyo *por qué* él mismo quizá no podrá explicarse, brota de su paleta cada vez que es

dueño de la obra que pinta, un anatema contra la tiranía, un lamento doloroso por las víctimas inmoladas en la conquista de la civilización humana.

Desarrollándose Gisbert en el vasto círculo del arte por medio de la belleza de la forma y la poesía de la expresión, cada vez que sus creaciones son espontáneas y no impuestas, Gisbert aparece un artista que representa toda una época; sus lienzos son un poema pintado, no con el ritmo preceptista y escolástico, sino en el metro tan enérgico como sencillo y majestuoso de nuestro vulgar romance; y sin calzar el coturno, ni vestir la toga, trages de un mundo muerto ya, lanza su protesta, escribe una página de nuestra historia moderna, é imprime en ella, con la magia del arte, su modo de sentirla, de apreciarla, de juzgarla, lo mismo que el historiador, el filósofo y el poeta.

Por eso Gisbert en esta Exposición, igualmente que cuando pintó el cuadro que le mandó hacer el Congreso de los Diputados, no es el gran artista de los *Puritanos* y de los *Comuneros*. Y así es que en la *Entrevista de Francisco I* abundan las bellezas de forma y de color, la gracia y la expresión en las figuras, la luz, la entonación, pero falta lo esencial, que es la grandeza de la idea, el espíritu sublime del arte. Y de aquí nace que viéndose en un mismo cuadro al César Carlos V y al Rey Caballero, ni este sea una gran figura, ni aquel una ligera sombra de lo que fué. Así pues, y considerando el talento del Sr. Gisbert, no conceptuamos este cuadro como cuadro de historia, sino como la representación de una escena tierna de familia: pues el cuadro histórico, en su acepción altamente filosófica, no consiste en que en él figuren estos ó los otros personajes que registra la crónica de los pueblos, sino que en él se desarrolle un hecho que haya influido poderosamente para cambiar, modificar ó imprimir nueva marcha á la vida de un pueblo.

Y reconocidas las altas dotes de artista del Sr. Gisbert, y complaciéndonos en consignar una vez más que es el pintor que después de Goya registra el catálogo cronológico de nuestros artistas, no ha de extrañarse que le exijamos más que á cualquiera otro de sus compañeros. Por esto le decimos que su cuadro de este año no tiene más bellezas que las de color, entonación y dibujo, pero que como composición y expresión filosófica del hecho, deja muchísimo que desear. Francisco I y Doña Leonor son figuras triviales como expresión, y siendo los protagonistas de la escena, no son los que inspiran el mayor interés como debieran. La vida, la expresión, el alma del cuadro está en el grupo que forman aquellas preciosísimas jóvenes entre las cuales destaca la hermosa ru-

bia de ojos azules, que con comprimida ansiedad é inmenso gozo se siente fascinada por la palabra amorosa que la dirige el galante y enamorado caballero. Este grupo precioso y bello entre los bellos, si bien es cierto que pone muy alta la fama del artista, contribuye á desvirtuar el mérito del cuadro considerado en conjunto, pues el espectador ni mira ni se acuerda del vencedor de Pavía, ni del vencido Rey, ni de su prometida esposa, sino que sólo le importa y siente delante del lienzo la escena de galanteos que pasa entre las damas y caballeros de la corte.

Pero como tambien es una verdad que no sólo de la idea vive el hombre, y el pan es necesario para la vida, no merece el Sr. Gisbert censura ninguna, porque entre los ricos diamantes de su corona de artista entreteja ópalos y amatistas de hermoso brillo y resplandecientes colores.

El autor del cuadro de *Colon*, cierra este año el paréntesis que abrió en la pasada Exposicion, y ofrece *El compromiso de Caspe* (núm. 338), como irrecusable prueba de que sigue siendo más aún de lo que era en la Exposicion de 1864; pues si bien es cierto que, la excesiva escrupulosidad con que el señor Puebla ha seguido la letra de las *Actas del compromiso de Caspe*, le ha obligado á idear la composicion con piés forzados, comprendiéndola dentro, no de un círculo de hierro, como figuradamente podria decirse, sino de un cuadrado de madera, real y verdaderamente, se presenta con mucha más perfeccion en el dibujo y más riqueza en el color.

El afan de seguir hasta en los más insignificantes detalles, la exactitud histórica, ha mortificado al Sr. Puebla, y sobre este particular queremos decir algunas palabras. Debe seguirse la verdad histórica en todo aquello cuya representacion por la pintura no contribuya á destruir la belleza de la obra, y en lo que sea indispensable para la verdadera exposicion del objeto representado. Sirva de caso práctico para demostrar esta aseveracion el cuadro del Sr. Puebla, *El compromiso de Caspe*. Las actas mencionadas dan la distribucion y rigurosa colocacion de los personajes que asistieron al acto de la proclamacion, y hasta señala el sitio que ocupaban, el altar, los bancos y el tablado, todo lo cual ha seguido el Sr. Puebla fidelísimamente. Y yo pregunto, ¿de que los bancos estén formando un cuadrado ó un polígono, de que haya en cada uno de ellos dos ó tres personajes más ó menos, de que estén poco ó mucho elevados del suelo, de que sean cuatro ó sean seis, de que estén muy unidos ó muy separados, depende la verdad del hecho del compromiso de Caspe? ¿Contribuye

esto algo á esclarecerlo? ¿Presta mayor carácter al momento? ¿Sirve acaso para que con mayor expresion se represente el hecho? No por cierto. Y además, ¿á qué seguir literalmente la colocacion de los bancos y tablado, cuando es imposible indicar las fisonomías, colores de los trages, actitudes, temperamentos y estaturas de los que realmente en ellos estuvieron? No es asunto este que dependa su desarrollo ó existencia de un accidente material, sino de la expresion del conjunto, de la colocacion de los grupos y figuras, tales y como pudieron haber estado, siempre que de la distribucion que las dé el artista resulte más expresivo el hecho á los ojos de todos los espectadores. Porque no faltando groseramente al carácter de los trages y tocado de los personajes, y á la verdad de los detalles que sirvan eficazmente para caracterizar la época y el lugar, y el momento del hecho, debe el artista tomarse toda la libertad que necesite y conduzca á la mejor y más bella representacion de la escena. Y así es que con haber representado la portada de la iglesia y el altar, y agrupado los principales personajes y pueblo que hubiesen convenido al artista para sacar mejor partido, se hubiera evitado el Sr. Puebla tener que llenar un ancho espacio con el guerrero que de rodillas empuña la bandera; y con muchísimo menos trabajo y estudio del que ha empleado habria conseguido más.

Sin embargo de todo, dada la esclavitud con que el Sr. Puebla ha seguido el dato escrito, no es posible sacar mayor partido en la composicion y distribucion general de las figuras. Brilla este artista en su obra por un colorido hermoso y brillante, de buena casta, y tan bien armonizado, que hay figuras de tanta verdad, que se salen del cuadro, que gritan, se mueven y alborotan, pues esto parece verse y oirse al grupo de almogávares de la izquierda. La más débil, pero la de mayor dificultad tambien, es la figura de San Vicente, cuya expresion no define, si es en aquel momento el Santo ó el hombre político. No hallamos en toda la Exposicion cuadro que tenga trozos de más rico color, ni de asunto más importante de nuestra historia. *El compromiso de Caspe* debe figurar, tanto por la importancia histórica del hecho, como por la belleza de su ejecucion, en alguno de los Cuerpos colegisladores, por ser una de las glorias más grandes de los Congresos españoles.

En los otros cuadros que el Sr. Puebla ha expuesto juega materialmente con el color y la entonacion; produce efectos bellísimos, y tanto los frailes de *El Ave María* (núm. 340) como la hermosa jóven de la *Devocion de la Virgen* (número 341), tienen tal unción religiosa que la participan al espectador. *Marga-*

rita y Mefistófeles (núm. 339) no es menos bello, y en cuanto al ambiente de la catedral y á la total entonacion, nada más puede exigírsele.

La más hermosa figura que pintada hemos hallado en la Exposicion es la que representa á *Doña Juana la Loca, reina de Castilla, guardando el sueño de su muerto esposo D. Felipe* (cuadro núm. 415). Su autor, D. Lorenzo Valles, natural de Madrid, ganó en buena lid en la última Exposicion una medalla de segunda clase, que eso y más merecia su precioso cuadro el *Cadáver de Beatriz de Cenci*. Rápidos son los progresos de este artista; en el cuadro de Doña Juana hay en todo él un aspecto triste y melancólico que sirve de justo medio para que sobre él destaque la elegante figura de Doña Juana. ¡Qué buen gusto, qué delicadeza artística hay en la manera de presentar la locura de amor de la desgraciada hija de los Reyes Católicos! «*Callad y esperad, que presto despertará vuestro señor,*» dice la majestuosa loca, llena de amor por su bien perdido y de respeto hácia aquellos que desean mitigar su dolor. A lo verdadero de la expresion, á lo acertado de la concepcion de la idea reune esta figura gran belleza en el dibujo, colorido, y entonación general. Poco importa que haya en el cuadro algunas incorrecciones si es una figura preciosa la protagonista de la escena que representa. Es lo cierto que no hay en la Exposicion más figura histórica reproducida por el arte que la Doña Juana del señor Valles.

En el cuadro del Sr. Casado, *Los dos caudillos*, nada hay que haga deducir que los desaciertos en que abunda sean desaciertos de artista. Aquel Gran Capitan no tiene de tal más que lo grande del tamaño y aquella facha gigantesca, y aquella cabeza tan enorme no pudo sentir los nobles sentimientos del vencedor honrando el cadáver del vencido. Los caballeros que acompañan al vencedor del Garillano son tipos innobles, con expresion altamente ridícula. El duque de Nemours, tan mal dibujado como colorido, no consigue inspirar interés, por más que el paje que lo sostiene, que es la única figura regular del cuadro, alargue la mano izquierda implorando una limosna del Gran Capitan. Del fondo y los caballos no queremos hablar. El pintor se ha olvidado en este cuadro de sí mismo y hasta de la manera fácil de poner el color que otras veces ha demostrado. Grande ha sido su caida, é inmenso necesita ser el esfuerzo que haga para borrar tan triste y lamentable página de su historia.

Otra lamentable decadencia es la que vemos en el cuadro de los *Reyes Católicos*, del Sr. Cano (núm. 68). Su lienzo es frio, falto de color, compuesto con

demasiada bulla de figuras, agrupadas de tal modo, coloridas con tal falta de perspectiva aérea que aparecen todas casi en un solo plano, y es imposible que existan como las presenta sin que se penetren unas en otras. Conserva el señor Cano todavía en algunas cabezas la fuerza de expresion que en otros lienzos hemos admirado, pero algun tanto desvirtuada por la falsedad del color. Nueve años han corrido desde que con justicia fué premiado con primera medalla el *Don Alvaro de Luna*, y en este tiempo, retirado el Sr. Cano en Sevilla, dedicándose á la enseñanza en aquella Academia, apartado de la vida activa del arte, sin participar de la animacion y vida que reina en la córte durante el período de las Exposiciones, desconociendo por completo el diferente aspecto que ahora presentan de cuando él exponia, ignorando el gran empuje dado á la pintura por sus compañeros, vejetando en una ciudad muerta hoy para el arte, ó, peor aún, qué lo sigue por una senda extraviada, el Sr. Cano forzosamente habia de empobrecer sus grandes cualidades de pintor y exagerar sus defectos. El color vidrioso, á manera de esmalte, y la redondez y vaguedad de las formas del paje de D. Alvaro, campean en todo el cuadro de este año, y la expresion de dignidad y grandeza que supo dar á los frailes y villanos que contemplaban el cadáver del favorito de D. Juan II, falta por completo en las figuras de los Reyes Católicos. La escuela sevillana actual, si es lícito dar este nombre á lo que ahora se pinta en Sevilla, ha inficionado al Sr. Cano y obligado á presentar contornos vagos y espesos, tintas pesadas y falsas, que distan tanto de Murillo como de la verdad artística. Si Cano dejara aquella atmósfera, hoy insalubre para el arte militante, y viniese á Madrid á ver por sí mismo cómo se pinta ahora, lo que en las Exposiciones se presenta y lo distintas que estas son de las de los tiempos de su Colon y su D. Alvaro, nos atrevemos á asegurar sin vacilacion alguna que lograria hacer un cuadro mejor que todos los que de sus pinceles han salido.

Otro artista madrileño, D. Alejandro Ferrant y Fischemans, gana de dia en dia terreno en el camino del arte que profesa. La *Toma de una galeota de moros por el pueblo de Cádiz* (núm. 148), es un lienzo que augura que su autor ha de llegar á hacer, cuando adquiera mayor madurez, obras de mucha consideracion. Realista en el buen sentido de la palabra y de rica imaginacion, el señor Ferrant necesita determinar la gradacion de términos, conseguir mayor perspectiva aérea y tener en cuenta que cuando en un cuadro hay muchos episodios, iluminados todos con la misma intensidad de luz, que los hace aparecer

en un mismo plano, cuanto más belleza de expresion atesoren, mayormente contribuirán á desvirtuar el efecto general del conjunto. Lo que al Sr. Ferrant falta fácil es de adquirir, y no es otra cosa que producto de inexperiencias, que desaparecen con la práctica del arte.

Abandona el Sr. Fierros su género de costumbres gallegas, que tan agradablemente ha sabido representar, y este año, elevándose á mayor categoría, expone de tamaño natural un *Episodio del reinado de Enrique III* (núm. 153). Considerando la distancia que separa la representacion de tipos y costumbres del campo, de la de un hecho histórico ó tradicional importante, el Sr. Fierros ha conseguido un verdadero triunfo pintando un cuadro de historia que si bien ofrece desigualdad en la expresion y ejecucion de las figuras y algunos descuidos de dibujo, el aspecto general y la entonacion son muy aceptables.

No conocemos detalladamente todos los pormenores y circunstancias que pudieron mediar en la prision de Valenzuela en el Escorial, y por esta razon no nos explicamos por qué el Sr. Castellanos en el cuadro que aquella escena representa (núm. 88), haya pintado á D. Fernando con la pierna y pié izquierdo completamente desnuda. Pero lo que sí se ve en esta composicion de figuras pusinescas es que el Sr. Castellanos está en ella más inspirado que nunca, y que nada mejor ha presentado al público. Hay en este lienzo mucho carácter de época, se manifiesta bien la bulla y el trastorno que produjo en aquella tranquila casa la sorpresa y prision del desgraciado favorito, y el color y agrupacion de los personajes no admite comparacion, por ser infinitamente mejor, con los cuadros que en otras Exposiciones ha presentado este artista.

Más figuras y mayores dimensiones que el cuadro de *La duda de San Pedro* tiene el que esta vez expone D. Marcelo Contreras. *La madrugada del 3 de Mayo de 1808*, no excede ciertamente á la anterior obra de este artista, que con tan buen pié pisó por vez primera, el año de 1854, los salones de la Exposicion. Los fusilamientos de aquellos aciagos dias están ya pintados con toda la horrible verdad y terrible aspecto que supo darlos el mágico pincel de Goya. Repetir este asunto, aunque variando el momento ó el sitio, pero no la idea, es una temeridad. Todo espectador puede hacer la comparacion de la nueva escena con la antigua, que ya le es conocida, y no es fácil oscurecer á Goya de buenas á primeras en este género, pues aunque el momento sea otro, la esencia del asunto es la misma. Creemos que ni remotamente habrá pensado el Sr. Contreras, artista modesto y estudioso, en competir con Goya en la ex-



presion de escenas de horror y desesperacion, en manifestar la bárbara ferocidad del enemigo invasor y la valerosa resignacion del vencido; pero aunque así sea, la comparacion puede hacerse, y esta imprevision cuesta cara al señor Contreras. Pasando de la idea del cuadro á la forma, hallamos la composicion llena de episodios igualmente interesantes, y esto si bien da motivo á buenos detalles, desvirtúa el efecto general del conjunto, pues distrae al espectador que no halla un foco principal de accion donde fijar la vista. Defecto es este comun á todos los cuadros donde no hay unidad de accion, ó un personaje protagonista. Pero estos defectos en el Sr. Contreras no merecen tal nombre; debe llamarse inexperiencias; así como lo son muy grandes la falta de dibujo y proporcion que campean en casi todas las figuras. El soldado de á caballo de la izquierda cruzado de brazos, los tiene sumamente cortos; el chiquillo del primer término tiene rotas ambas piernas; los escorzos no están bien presentados; el fraile es una figura mal interpretada, y falta en la parte derecha del cuadro perspectiva aérea. Hay, sin embargo de estos lunares, algunas bellezas que admirar en la expresion de los rostros, en muchos de los cuales ha estado el Sr. Contreras muy inspirado. El color por lo general es rico, sobre todo en los paños y telas, y es grande la facilidad y soltura que manifiesta en el hacer. Estas buenas cualidades del Sr. Contreras darán mejores frutos si otra vez piensa y reflexiona con más madurez la eleccion de asunto, la distribucion de la composicion, y si castiga y corrige más el dibujo. Es pues muy de presumir que el Sr. Contreras, que pinta sus cuadros en España, haya de ir progresivamente ganando terreno, y haya de llegar á ser uno de los artistas que más honre la pintura nacional.

Hay en el cuadro de *Los Carvajales* (núm. 256), del valenciano D. Salvador Martinez y Cubeles, momentos de expresion que revelan inspiracion y condiciones de artista, por más que el dibujo y la composicion dejen mucho que desear. Su lienzo es más lo que promete que lo que manifiesta, pero permite concebir lisonjeras esperanzas.

Lo mismo puede decirse del Sr. Casanova, autor del cuadro núm. 87, que representa á *D. Alonso VIII en la batalla de las Navas*.

IV.

CUADROS DE COSTUMBRES.

La pintura de género, ó mejor dicho de costumbres, traducidas en figuras pequeñas y lienzos de poco tamaño, es en esta Exposicion, y tendrá que ser en lo sucesivo, la que ofrezca más bello conjunto, más verdad, más espíritu artístico. Muchas son las razones que hay para que esto suceda. El cuadro de grandes dimensiones no responde hoy dia más que á las exigencias oficiales, porque nada más que en los establecimientos del Estado es donde pueden hallar colocacion y compra. Pasó la época de que la pintura religiosa hallase la demanda continua que de ella habia para tanto y tanto convento; y desapareciendo han ido un cúmulo de costumbres religiosas que distinguieron y caracterizaron á los últimos siglos.

Y como el arte es reflejo de la sociedad en que se desarrolla; como los artistas no pueden aislarse y prescindir de la atmósfera que les rodea; como les es forzoso responder á las necesidades de su tiempo; y como por circunstancias hijas de la marcha progresiva de los pueblos, el arte es ahora patrimonio de los más, y su manifestacion abraza más dilatadas, si no más sublimes esferas, que en los momentos de su último renacimiento; y como tambien las clases más civilizadas de la sociedad no son generalmente hablando las que pueden disponer de los medios necesarios para ofrecer al arte ancho campo donde cultivar sus más grandiosas concepciones, y finalmente, como es hoy mayor el círculo de ideas que ha conquistado la civilizacion desde el siglo xv, hay que confesar que el carácter de la pintura en el presente siglo, es la representacion en pequeño tamaño de mil escenas tomadas de las costumbres sociales antiguas ó modernas presentadas con sujecion á la crítica, y con condiciones en la forma y en la esencia de agrado y belleza.

Así es que ora representando costumbres cristianas (como el Sr. Palmaroli en su perfecto cuadro la *Capilla Sistina*, el Sr. Puebla en los tres mencionados y el Sr. Alvarez en la mayor parte de los suyos) ora costumbres mundanas, nuestros mejores artistas recurren á pintar lo que el gusto de la época exige,

y lo que ellos mismos sienten, comprenden y desempeñan con mayor acierto y verdadera espontaneidad.

El cuadro que en la Exposicion más se admira, el que cada vez que se contempla más encanta, el que presenta más dificultades vencidas, más dulce entonacion, mayor agrado, es el cuadro (núm. 316), *Sermon en la capilla Sistina*. ¡Qué color, qué entonacion, qué perspectiva aérea la del cuadro del Sr. Palmaroli! ¡Qué verdad, qué variedad, qué exquisito gusto en las reposadas actitudes de tantas y tan preciosas figuras! ¡Qué ambiente, qué distancias las de aquella capilla, qué perspectiva... tan digna de ser copiada y estudiada por los que hasta ahora han brillado en el género de interiores! Este cuadro es una obra maestra que no queremos, que no podemos analizar porque el placer y grato sentimiento que contemplándole nos domina, no nos permite mas que admirarle. Si el Jurado mira la obra como nosotros la miramos, debe honrarse premiándola con una medalla de primera clase, pues, no tiene compañero este lienzo, y su autor está en él á la misma altura que los más altos expositores de cuadros de historia.

El autor de *El sueño de Calpurnia*, presenta en esta Exposicion cuatro cuadros. Por su tamaño, asuntos y colocacion en el *Catálogo*, parece que el señor Alvarez da la preferencia al núm. 13, que representa, *D.^a Isabel la Católica en la Cartuja de Miraflores*. No nos parece á nosotros lo mismo. El núm. 14, *El cardenal penitenciario*, es el lienzo más bello y más inspirado de este artista.

Ninguno de ellos, sin embargo, es de la importancia del *Sueño de Calpurnia*, y por lo mismo, el Sr. Alvarez de hoy no excede al Sr. Alvarez de 1862, pero conserva todo su buen gusto, la misma correccion, y aún mejor y más caliente colorido. Cinco años que han trascurrido desde que expuso en la Casa de la Moneda, no han bastado sin embargo para dar al Sr. Alvarez más facilidad en el manejo del color y más soltura en el toque, pues tanto el precioso cuadro *La pila del agua bendita* (núm. 15), y la graciosa *Danza en el monasterio de Hermo* (núm. 16) como los otros dos, ofrecen á la vista una ejecucion fatigosa. Este artista así por su colorido, como por la elegancia con que sabe presentar escenas de costumbres, promete seguros y exquisitos frutos en este género, pero no debe olvidar que Calpurnia y César necesitan una pareja, y á los pintores de condiciones de artista como el Sr. Alvarez, hay que exigirles algo más que *Isabel la Católica en Miraflores*.

D. Domingo Domingo y Marqués y D. Ricardo Navarrete y Fos, honra del reino de Valencia, puede decirse que en esta Exposicion es en la que inauguran, bajo felicísimos auspicios, su carrera de artistas. El *Lance del siglo xvii*, (núm. 113) y el *Concierto* (núm. 117), cuadros de Domingo Domingo, tienen á no dudarlo lunares fáciles de encontrar, pero la vida, la expresion, la valentía, la intencion, el buen gusto y la inteligencia que en ellos se halla, está diciendo á quien tenga ojos para ver, que su autor es de raza de artistas, y que si sigue por la misma senda, dibujando mucho y consultando siempre el natural, ha de llegar muy pronto á pedir plaza entre los agraciados con primeros premios.

Su compañero el Sr. Navarrete y Fos, es más dulce, menos intencionado, ama la calma, y tiene la misma inteligencia, el mismo buen gusto, la misma médula de artista.

Los Capuchinos en el coro cantando vísperas (núm. 297) es escena de mucha, quizá de demasiada verdad; hay en ella tal variedad, tan acorde entonacion y reina por do quiera un ambiente de realidad, que se cree oir el rezo acompañado de muchos, el murmullo de algunos, los suspiros de otros, el sueño de pocos. Hay desigualdad en el hacer, falta de correccion y... pero ¿qué importa? el cuadro es bello y su autor será un artista como su paisano.

No es menos grato, aunque no tan importante, el otro cuadro (núm. 298) *Interior de la iglesia de la Paz en Roma*. No sorprende que Navarrete consiga rayar en el género de interiores, considerado bajo el punto de vista artístico, donde no han rayado todavía los que nada más que en este pobre género se dedican, y así es que este cuadro no es ni puede considerarse como perteneciente á aquel género, porque al salir de sus manos, que saben pintar figura y componer un grupo, el interior se convierte en cuadro de género.

De otro muy propio para desarrollar ciertas cualidades de pintor, pasó el Sr. Valdivieso hace tres años, al religioso purísimo, y en verdad que no se inauguró mal en él. Esta vez descende al género que pudiéramos llamar de costumbres religiosas, y en elevacion de pensamiento, en dimensiones y en importancia real del cuadro, el Sr. Valdivieso está inferior á sí mismo en esta Exposicion. Pero *La primera Comunión* (núm. 412) no es un cuadro adocenado ni mucho menos, y seria de gran belleza si el artista, con mejor gusto y más provechoso consejo, hubiese escaseado el número de niñas, que colocadas todas de igual manera, producen gran monotonía y falta de gracia; uniformes

en trajes, postura y color forman una mancha blanca en el cuadro que desagrade, difícil de entonar, pesada, de poco gusto, y que ciertamente no era necesaria. ¿A qué tantas manchas blancas? ¿No bastaba con el primer grupo de niñas? ¿No hubiera hecho mejor poner en la parte de la derecha hacia el centro otras figuras de más agradecido desempeño? Para llenar el objeto del asunto bastaba con el primer grupo, y aunque el Sr. Valdivieso haya visto más colegialas en el natural, no necesitaba ser esclavo de él, como tampoco creemos que pintaría once mil y un figuras, si le encargasen un cuadro de Santa Ursula y sus once mil compañeras. El altar, el sacerdote, y el fondo del lienzo son de buen color y ajustados tonos, y la expresion tampoco falta en algunas cabezas. Debe el Sr. Valdivieso perseverar en la pintura de género, pues sin otra cosa que cuidar más el dibujo y la eleccion de asuntos, conseguirá con su buen color, hacer cuadros de mucho mérito.

Pidiendo inspiracion á la literatura, repasando las páginas de los grandes poemas de Italia y Alemania, algunos artistas presentan en esta Exposicion escenas de Dante y de Goethe.

El Sr. Diaz Carreño ha pintado en grandes dimensiones *El beso de Paolo y Francesca*. Precioso es el momento, y con dificultad podrá hallarse escena que más se preste á hacer un bellissimo grupo. Paolo está bien sentido, elegantemente dispuesto; hay en él pasion, y se comprende el beso *tutto tremante*. Francesca no acompaña á Paolo en amor ni expresion; figura sin expresion, falta de color y dibujo, enfria y desvirtúa la pasion que devora á su amante. El cuadro es incompleto; pero su autor ha progresado, pues comparado con este su lienzo anterior de la *Presentacion de Fernando V á Isabel la Católica* hay tal adelantamiento, que no parecen obras de un mismo autor. Si el Sr. Diaz Carreño hubiera tratado el asunto que ha elegido para su último cuadro en menores dimensiones, que son las que convienen á los cuadros de género (pues como tal consideramos el *Paolo y Francesca*, al ser inspirado por el poema de Dante, y no por el relato tradicional é histórico) indudablemente habria alcanzado mayor éxito. Debe este artista tener muy en cuenta que el tamaño es una de las condiciones externas más importantes para desarrollar un asunto de género.

El Sr. Leon y Escosura, á juzgar por sus dos cuadros, *Un retrato* (núm. 238), y *La narracion de las campañas* (núm. 240), ha dado un gran paso en su carrera de artista; así como apreciado por su tercer cuadro (núm. 239), *El último vaso*,

aparece lo mismo que antes. Sécuaz este pintor de la escuela de Messonier, sigue los pasos del Sr. Rui Perez, á quien consigue imitar, y con notable acierto ; pues figuras hay que parecen salidas del pincel de aquel artista.

El mejor cuadro del Sr. Diaz Valera es el núm. 108, *La convaleciente*. Buena entonacion, gracia en la apostura, verdad en la expresion, y buen color y armonía en el conjunto reina en todo el cuadro, pero el dibujo deja mucho que desear.

De uno de los cuadros del Sr. Zamacois no queremos acordarnos, por razon de su infeliz idea y de su desgraciada ejecucion. *La primera espada* es un cuadro frio de expresion, muy cuidado en los detalles, y aunque inspirado en la antigua escuela flamenca, carece de la verdad y energía de intencion que á aquella caracteriza, y tiene errores graves en las proporciones graduales de los términos en las figuras.

Debe cuidar el Sr. Zamacois de la correccion de dibujo, pues cualquiera defecto de esta clase en las pequeñas figuras de sus lienzos, es falta tan grosera como imperdonable.

Demuestra grandes disposiciones D. José Joaquin Flores en el cuadro número 154, *El solteron y su criada*; y si con más estudio y menos brusca manera, consiguiera ciertos efectos que produce con tintas hechas y puestas en el cuadro con el cuchillo, y perseverara en el dibujo, y sobre todo en copiar del natural, llegaria á hacer lindos cuadros de género.

Miguel Angel velando á su criado Urbino (núm. 285), es una obra que si tuviera menos pretensiones de efectista habria presentado á su autor, D. Tomás Moragas, de más airoso modo. Pero á pesar de las inexperiencias que en la obra se hallan, puede presagiarse que este jóven llegará á ser un pintor.

Casi no merece el cuadro del Sr. Laguna, *Una visita inesperada* (núm. 227), que de él se haga especial mencion. Es una figurita agradable, y es todo lo más que se puede decir.

Un género insulso, que nada dice, que nada expresa, y por lo tanto que no debiera ser tratado por el arte, sobre todo con las pretensiones que le vemos, es el que cultiva el Sr. Herrero. No sabemos qué idea ha guiado sus pinceles en sus dos obras (núms. 216 y 217), *El agua bendita*, *Comendadoras de Santiago* y *El chocolate*. Si la intencion del Sr. Herrero ha sido sólo presentar dos cuadritos de buen color y grata entonacion, ha conseguido por completo su deseo, principalmente en el de las *Comendadoras de Santiago*. Como este jóven pintor ofre-

ce en esta Exposicion notable adelantamiento, más del que podíamos sospechar de sus anteriores lienzos, hay que exigirle que sea artista, que al enamorarse de un efecto que vea en el natural, le traslade al lienzo como parte ó accidente de una idea que encierre algun pensamiento, que enseñe algo, que diga algo al alma, y que no sólo agrade á los ojos. En una palabra, que recuerde que si el arte no expresa algun pensamiento grande, alguna idea noble y generosa, algun carácter determinado, no realiza su principal mision: que pintar por pintar sin expresar nada, más se asemeja al producto de una máquina que al de un sér inteligente. Y todo esto le hacemos recordar al Sr. Herrer, porque en sus cuadros hallamos condiciones de pintor, y deseáramos verlas empleadas, no en asuntos triviales, que no debieran pintarse por insulsos, sino en escenas de alguna importancia, de cualquier orden de ideas, que legítimamente deba el arte reproducir.

Ancho es el campo que la representacion de escenas populares ofrece á los pintores de género, y así es que es mayor el número de estos cuadros que los de ningun otro. Pero por razon de su variedad, por la grande escala que recorre, por las mil clases de sentimientos que desarrolla, por la altura á que puede elevarse, por la sencillez desde que puede arrancar, y, en fin, porque en él cabe desde la expresion de toda una época hasta la indicacion del carácter de un solo personaje, es tan fácil pintar un cuadro sencillo y agradable como difícil producir una obra que ofrezca el sentimiento determinado de un pueblo ó de una sociedad, por medio de la representacion de una de sus costumbres. Nuestros pintores de este género no le tratan en sus elevadas esferas sino en la más sencilla de sus manifestaciones; y el que más, consigue ó pretende pintar algunas figuras de expresion más ó menos picarescas, más ó menos vulgares, más ó menos intencionadas.

El Sr. Ferrandiz, muy conocido por sus cuadros de escenas valencianas, ha presentado una repeticion del cuadro *El Tribunal de las aguas* (núm. 143) cuyo original se halla en el Museo de Burdeos. Como expresion continúa tan intencionado y acertado como siempre, demasiado picaresco y más frio en el color que de ordinario. *El charlatan político* (núm. 140) y *La tumba de los secretos* (núm. 144), son cuadros muy lindos en los que el Sr. Ferrandiz como de ordinario, da grande intencion á sus figuras, y si á esta buena cualidad pudiera añadir el pintor valenciano, más correcto dibujo, más caliente color y más abrigo en la agrupacion y composicion de las figuras, el Sr. Ferrandiz no ten-

dria igual y seria un pintor de escenas populares como aún no hemos tenido en España. Llegar á este alto puesto le es muy fácil al Sr. Ferrandiz, porque lo que para ello necesita no es más que estudio, pues Dios le ha dado grandes facultades.

Mejores condiciones de color ostenta el Sr. Rincon en *El reparto de la sopa en un convento de Capuchinos* (núm. 352). Con mayor insistencia, porque más lo ha de menester, hay que encarecer al Sr. Rincon la necesidad de continuo estudio, de continuo dibujo, de constante imitacion del natural. Hay vida, movimiento y bulla en los sopistas de su cuadro; reina buena casta de color, pero desvirtúan tan buenas condiciones las faltas de dibujo. Es tan comun y frecuente entre nosotros el poco amor al trabajo; está tan arraigado en la esencia de todo español el deseo de no hacer nada, de no fatigar el cuerpo y el espíritu con la mortificacion que necesariamente engendra el estudio, que en el terreno de las artes está siempre patente el producto de las condiciones que acabamos de achacar á nuestro carácter. Por causas que no debemos ahora investigar, la gran mayoría de los pintores españoles presenta mucha disposicion para el color. Con pocos meses de práctica no fatigosa, porque emprenden con entusiasmo su carrera, consigue un jóven algun manejo en el color y cierta agradable entonacion; créese ya un pintor, y el lápiz y el carbon no vuelven á sus manos, y el dibujo, cuyo estudio es tarea árida que exige mayor observacion y más sudor que la del color, queda olvidado para siempre. ¡Cuánto más bellos serian los cuadros de nuestros pintores, en general, de estos y de otros tiempos, si hubieran perseverado más en el estudio del dibujo! Y volviendo ahora al Sr. Rincon, ¿quién dudaria, en vista de su rica imaginacion y buen sentimiento de color, que si dibujara y dibujara siempre, y constantemente consultara al natural, no habria de producir hermosos lienzos?

Si el Sr. Perez Rubio no hubiera salido de su género y cuidara de dominarle estudiando y concluyendo más los asuntos que tratara, estaria más acertado en esta Exposicion. *Los remordimientos de Judas* (núm. 328), es cuadro de un género que no sabe sentir y no puede brotar espontáneo de su pincel, y que hará muy bien en abandonarlo para volver otra vez á pintar con el hermoso color, gracia y buen carácter que el público le admira, sus cuadros abocetados de escenas españolas, en el fondo y en la forma. El Sr. Perez Rubio es un pintor que remeda los buenos tiempos de la escuela madrileña, en su género de lienzos de caballete, y seria quizás el más español de todos si, separándose del

boceto, se aproximara más al cuadro y tuviera más transparencia en las tintas.

Firmado con la misma fecha que *Un bodegon en Astúrias*, cuadro que pintó el señor Worms en 1864 y fué premiado con medalla de primera clase en aquella Exposicion, está *La despedida del contrabandista* (núm. 422), que ha expuesto este año. No hay comparacion entre ambos cuadros. Falta la verdad, el color, el encanto de aquel precioso lienzo. En este hay dureza, frialdad en la expresion y hielo en el color comparado con el inolvidable *bodegon*. La mucha luz ofusca al Sr. Worms, que esta vez no ha estado muy feliz y se presenta en bastante decadencia. Hace dos años nadie podia disputarle el primer premio de género, pero este hay bastantes que le merecen mejor que el Sr. Worms.

No exceden de ciento setenta los cuadros de composicion que vemos en el edificio del Paseo del Cisne, y de ellos el catorce por ciento representan asuntos del *Quijote* ó de la vida de Cervantes. Este furor quijotesco demuestra ciertamente un fondo de amor y de respeto hácia el primer libro español, pero tambien manifiesta suma falta de originalidad en los artistas, que pidiendo á Cervantes la inspiracion que ellos no tienen, de tal modo le traen y le llevan que quedan el autor y su ingenioso hidalgo tan aporreados como el buen escudero Sancho despues del lance de la venta. Los Sres. Carceller, Egusquiza, Fernandez Olmos, Ferrant, Francés, Gimenez Aranda, Rico, Lopez Pascual y Perez Rubio, todos con mayor ó menor acierto, pero sin lograr ninguno que de su paleta salgan interpretadas de ingenioso modo las hazañas del valeroso manchego ó las escenas de la triste vida de su autor, por más que haya en muchos de los lienzos de estos autores bellezas de color, manosean al autor y á su libro.

Consecuencia natural de la proteccion dispensada al arte por el Gobierno en las Exposiciones nacionales, es, á no dudarlo, que en algunas provincias, ora porque sus Diputaciones pensionen en el extranjero á alguno de sus hijos que indiquen disposiciones para el arte, ora tambien porque aquellas Exposiciones prometen recompensas á cuantos en ellas figuren, renazca el olvidado culto del arte y en nombre de antiguas escuelas formen agrupaciones algunos pintores. Valencia, Barcelona y Sevilla cuentan ya con un núcleo de artistas. Cataluña, sin tradiciones artísticas de los últimos siglos que poder evocar, ofrece un carácter en consonancia con el estado general del arte, que no obedece á razon alguna de localidad. Valencia, patria de grandes dibujantes y buenos coloristas, vuelve hoy á contar entre sus hijos un número de artistas que la honran, y el arte allí y entre ellos es conducido por mejor camino, pues ya to-

mando el carácter local, ya siguiendo la corriente general que hoy día lleva, olvida las tradiciones religiosas, el gusto especial de cada uno de sus grandes y antiguos pintores, y con sano entendimiento y buen consejo da á su escuela de hoy el carácter que en el fondo y en la forma debe tener. Sevilla, más rica que ninguna en artes y en letras, es la que mayor número presenta de secua-ces de la pintura: pero la misma grandeza de su antigua gloria la labra hoy su ruina; la inmensa gracia y bondad de Murillo, la transparencia de sus tintas, la vaguedad de los contornos, la sublimidad de la composicion, la fuerza de luz, santa inspiracion y artístico realismo de este padre de la pintura sevillana, cualidades son que se convierten en verdugos que inmolan despiadadamente las obras y los pintores sevillanos de hoy día. Faltos del buen juicio artístico que á catalanes y valencianos distingue, todos ellos, desde el primero hasta el último, fluctuando entre el natural y Murillo, ora copian la naturaleza queriendo recordar las tintas del gran maestro, ora recuerdan la naturaleza queriendo copiar las tintas de Murillo, y, en resúmen, resulta aquello que con tanta gracia dice Cervantes en su novela *El licenciado Vidriera*, quien «viendo un día en la acera de San Francisco unas figuras pintadas de mala mano, dijo que los buenos pintores imitaban á la naturaleza, pero que los malos la vomitaban».

V.

PAISAJE.

Decíamos hace dos años al escribir la revista de aquella Exposicion lo siguiente: «En la pintura de paisaje no se ven más que esperanzas, esfuerzos y desengaños. La ausencia del Sr. Haes es la ausencia del paisaje.» Válganos de introduccion para la reseña del paisaje de hoy, la misma idea de que nos valiamos hace dos años. Desgraciadamente para este género, ahora como ayer, el Sr. Haes hace lo que debe no exponiendo sus cuadros y no aceptando el cargo de jurado. Complazcámonos en abrigar la lisonjera esperanza de que algun día quiera el Sr. Haes honrar de nuevo las Exposiciones con sus preciosos lienzos, y que, desdeñando las ruines vanidades y locas presunciones de algunos pobres de espíritu, se alce el veto que se tiene impuesto y alegre con sus cielos, sus aguas y sus rios, sus montes, sus árboles y lontananzas el muerto

género de paisaje, que llora en la Exposicion, con lágrimas de cuadros de Avendaño, de Rico, de Muñoz Degrain y tantos paisajistas desgraciados, la ausencia de su siempre inspirado y siempre legítimo dueño entre nosotros.

Es el paisaje un género de pintura de dificultad inmensa, y para el que creemos es preciso nacer predestinado. Fácil, sin embargo, nos parece conseguir á fuerza de perseverancia y estudio algun cuadrito de efecto y agradable, pero de esto á ser un paisajista hay un mundo de distancia. A nuestro juicio, la pintura de paisaje en su mayor acepcion es el género que más indica las condiciones subjetivas del artista. Poned delante del natural á varios paisajistas, hacedles copiar en la misma hora, en la misma estacion y con la misma luz un mismo paisaje, y tendreis tantos lienzos diferentes como artistas hayais puesto á estudiar. ¿Y por qué? Porque el paisaje no es copiar con un realismo material lo que la naturaleza presenta, sino la tradicion por medio del arte, del sentimiento que la verdad, que la naturaleza inspira al artista. De aquí nace que un paisajista sin alma de poeta, sin ojo de artista, que no sienta, que no determine en su imaginacion la vida, ora indeterminada, ora acusada y enérgica, siempre poética y bella, que vaga por las nubes, que trepa por las montañas, que descende á los valles, que entolda los rios, que borda los prados, que se entreteje entre las copas de los árboles, que se desliza silenciosa por la corriente de los arroyos, que reina en las aldeas, que se respira, en fin, en las cercanas lontananzas del otero, y en las apartadas líneas de los lejanos horizontes, jamás podrá, repetimos, producir el paisajista sin alma de poeta tanta poesía dentro de la verdad que exige el género. Y por esta misma causa, en el paisaje cabe, como cabe dentro de toda manifestacion artística, la infinita variedad individual dentro de la unidad del género.

La ausencia del Sr. Haes como estilo no existe en la Exposicion. El señor Araujo, uno de sus más inspirados discípulos que con su buen gusto, profundo estudio y rica imaginacion, honra á su maestro, se presenta este año á mayor altura que en la Exposicion de 1862, última en que expuso. Este año el señor Araujo no es sólo un paisajista, pues su cuadro que representa *El jardín de un parque* tiene figuras y grupos que le dan la vida y un carácter tal que por él se recuerdan las preciosas escenas de Antonio Watteau. Los tres cuadros (números 23, 24 y 25), son estudios muy concluidos de impresiones recibidas por el inspirado artista dentro del elegante y justo estilo de su maestro. Los señores Araujo y Mélida, compañeros de estudio, y que así manejan, en honra del

arte, el pincel como la pluma, podrán ser olvidados del Jurado por amigos del que esto escribe; pero no les dé pena, porque tal injusticia es impotente ante la belleza de los cuadros que pintan y no bastan á desvirtuar un solo quilate la bondad de sus lienzos. El tiempo les hará justicia.

El catalán Sr. Urgel en sus dos países (núms. 408 y 409), ofrece muy buenas esperanzas, pues en sus cuadros reina el espíritu del paisajista.

El Sr. Landrin es un pintor aficionado de exquisito gusto.

El Sr. Romea persevera en su estudio y los nuevos paisajistas de este año si bien dejan mucho que desear, muestran adelantamiento.

D. Rafael Monleon, discípulo tambien del Sr. Haes, dedicado al paisaje y á las marinas, ofrece en esta Exposicion sazonados frutos, y nos atrevemos á presagiar bajo nuestra responsabilidad, que en este nuevo género será un artista de gran talla. El Sr. Allard, es muy realista en su acertado estudio núm. 11, pero ha pintado en él un árbol inconcebible. El Sr. Gimenez, adelanta cada dia y promete mucho.

Los demás paisajistas que son muchísimos, sólo demuestran en sus lienzos inútiles esfuerzos, terribles desengaños. De los cuatrocientos y pico de cuadros que en esta Exposicion figuran, llegan á setenta los paisajes. Este dato basta para comprender cuánto lastimoso cuadro hay de este género.

Adrede hemos dejado para cerrar el juicio crítico de los paisajistas ocuparnos del Sr. D. Martin Rico, porque este pintor merece particular estudio. Partió de España el Sr. Rico para estudiar el paisaje en el extranjero llevando de aquí grandes disposiciones para el género. Pero pasando á ser paisajista, trocando los buriles de grabador en madera por la paleta y los pinceles, dotado de la rara cualidad de modestia y desconfiando demasiado de sus propias fuerzas, de su natural inspiracion y gusto, al pisar el suelo extranjero, al admirar el carácter y estilo de las obras de los reyes del paisaje, el Sr. Rico, lo mismo que la mujer coqueta, ha prodigado su amor á unos y á otros y olvidándose de sí mismo, desconfiando de su verdadera valía, convirtiéndose en empeñado espejo que con indecision y entre dudas, ora refleja al uno, ora al otro, y formando un conjunto heterogéneo produce unos paisajes sin vida, sin verdad y sin gracia. A este artista (caso raro en verdad) hay que aconsejarle lo contrario que á todos los demás. Si quiere ser paisajista, vuélvase á España, figúrese que nada ha pintado, recuerde únicamente como erudicion aprovechable, tan sólo como ejemplo digno de admiracion, pero no como guia, las obras de

los paisajistas que ha imitado, y solo consigo mismo y con el talento que nos complacemos en reconocer en él, imite á la naturaleza, tal y como él mismo la siente.

No sospechábamos ciertamente que el Sr. Rico pudiera haber presentado un cuadró de género tan bello como *La salida de Misa* (núm. 349), con el cual parece que se despide del paisaje que en esta Exposición le ha abandonado. ¿A qué hablar de sus países cuando tan inspiradamente se estrena en el género de costumbres en pequeño tamaño? Congratulémonos en alabar la delicadeza y finura de color de aquella hermosa jóven, su carácter español, la entonación, el ambiente que se respira por do quiera, la verdad del retablo de la derecha del cuadro, las delicadas tintas de los tonos, y la belleza, en fin, de todo el lienzo. Tan lindo cuadró no puede haber sido hijo del azar, ni producto de un momento, cuya inspiración no pueda repetirse una y mil veces más. Siga el Sr. Rico la nueva senda que ha emprendido, que quien como él da el primer paso con tan seguro pié, no es de esperar que tropiece y caiga en los siguientes.

VI.

ANIMALES. — BODEGONES. — FLORES.

D. Federico Gimenez, hoy como ayer, es el primero de nuestros pintores de estos géneros. *El gallinero* de hace dos años y *El gallo y gallinas espantadas por un perro* (núm. 194) de este, son cuadros igualmente llenos de vida y de verdad, tan ricos de color y de dibujo como de intencionada expresión. *El nido de palomas* (núm. 195), tan fino y tan delicado de tono, como rico y caliente *La mesa de cocina*, son dos cuadritos que encantan á todo el que los admira.

El Sr. Mirabent persevera en pintar flores con su acostumbrada delicadeza. Y el Sr. Perez de Castro, aficionado infatigable, merece plácemes por sus cuadros.

VII.

PERSPECTIVA.

El último género del arte de la pintura, el que tiene más de razon que de sentimiento, el que menos talento é inspiracion necesita, es indudablemente, todos lo han dicho, el de interiores ó perspectivas. Y esto es muy verdad: nada que viva y que aliente forma de él parte integrante. El alma humana, el instinto animal, la sensibilidad de la naturaleza, accidentes son insignificantes en este género. El bulto, el espacio, la masa, la magnitud del objeto, la marcha vária de la línea que tanto expresan en la arquitectura, cuando el monumento se ve en real con sus proporciones verdaderas, no puede traducirse por la pintura con toda su grandeza, pues no cabe en aquella más que reducido á una escala infinitesimal. Réstale sólo al género el color, como medio más seguro de consignarse en parte el aspecto de un monumento, pues la línea en este bastardo género de la pintura, no es ya del dominio del arte, sino de la ciencia; no es el arte, sino la geometría quien enseña á presentar un monumento bajo todos sus puntos de vista. Ni aun la luz del sol puede brillar en este género, hiriendo en todo su esplendor por todas partes. De todo esto resulta la facilidad suma con que cualquier pintor medio regular de género, figura ó paisaje, consigue siempre que quiere grandes efectos de color, pintando interiores. Bástales que un geómetra les trace las líneas del monumento, para que ellos despues produzcan con el color efectos agradables. Séanme testigos de esta verdad cuantos hayan pintado algun cuadro regular á luz abierta.

Hasta á este pobre género llega en la Exposicion la decadencia. El Sr. Gonzalvo, que años atrás ha sabido presentar con buenas líneas y buen color algunos interiores, se muestra este año pesado y falto de verdad en *La sala de la Lonja de Valencia* (núm. 207). La perspectiva de las bóvedas ojivales de este cuadro está reñida con la geometría descriptiva: la monotonía que resulta de tantas líneas paralelas como forman los machones, y los fustes de las enroscadas y ligerísimas columnas de la sala, así como la monotonía de la entonacion, el falso y terroso color y mala proporcion, dibujo y color de las figuras, hacen de este cuadro uno de los más débiles de cuantos ha pintado su autor.

El interior de la capilla Real de Granada (núm. 208), no es obra tan desgraciada como la anterior ; pero ni con mucho llega á otros cuadros del Sr. Gonzalvo. Despojada de la reja, exagerada en proporciones, empobrecidos y achicados los sepulcros, falta de color y de uno de los detalles que más la caracterizan, cuales son las rejas de los sepulcros y la grande del crucero, la *capilla Real* no tiene carácter ninguno. Estas libertades en un género cuyo solo objeto es dar á conocer un monumento con todo su carácter, son imperdonables y equivalen á que el Sr. Gonzalvo nos hiciera el retrato de Rafael con larga y blanca barba, y el de Miguel Angel, con patillas y bigotes á la borgoñona, sin más razon que porque le hiciera mejor. De los cuadros de luz abierta de este autor nada queremos decir, pues es sabido que donde él más brilla, es donde menos brilla la luz.

El Sr. Parcerisa, tan minucioso y detallado como siempre, sigue al Sr. Gonzalvo, que presenta este año la misma escrupulosidad en copiar lo que ve. Los cuadros de este pintor son muy recomendables, porque con la larga práctica en copiar monumentos y la erudicion arqueológica que le distingue, no omite accidente que pueda contribuir á ilustrar al curioso.

Presentase este año un discípulo del Sr. Gonzalvo, que si hubiera elegido un original menos difícil que el patio de los Leones de la Alhambra, se habria dado á conocer de más brillante manera.

En resúmen, la Exposicion demuestra que la protección que hoy se dispensa al arte debe cambiar de índole y que ya es tiempo de inaugurar una nueva era, si se desea que el arte español continúe progresando, pues gran parte de los males que hoy acosan al arte en general, consiste en que aún no ha cesado la protección á los pintores y no ha empezado la protección al arte.

G. CRUZADA VILLAAMIL.

EL GRABADO

EN LA EXPOSICION DE 1866.

Es la primera vez que consagramos un artículo especial á la revista de las obras que de este importante arte se presentan en nuestras Exposiciones, y sensible es tener que decir que ni son muchas las que tenemos que analizar, ni numerosos los aplausos que prodigar á sus autores; pero antes de entrar en el exámen de las que se presentan al público en la Exposicion de este año, no estará de más volver la vista á los anteriores y ver la marcha que el grabado ha seguido entre nosotros, sobre todo desde que en 1856 empezaron las Exposiciones nacionales de Bellas Artes en España, ó lo que es lo mismo, desde que el Gobierno tendió sobre ellas una mano protectora.

No deja de llamar la atencion de cuantos se dedican al estudio del grabado, el corto número de artistas que desde la invencion de este arte por el florentino Masso Finiguerra, en 1452, se han dedicado á él en España, y sin embargo, este descubrimiento fué conocido y ensayado temprano con buen éxito entre nosotros, de lo que es una prueba evidente la preciosa estampa de la Virgen del Rosario firmada por F. F. Domenech en el año de 1455: pero este importante ensayo que no debió de ser el primero atendido su tamaño y perfeccion, no despertó sin duda el entusiasmo por el nuevo arte entre los contemporáneos del ilustrado fraile, cuando vemos pasar la segunda mitad del siglo xv y el xvi, sin que aparezca en España un grabador que pueda ni aún remotamente compararse con los muchos que en Alemania ó Italia producian en gran número las hermosas estampas, que despues de haber sido admiradas por muchas genera-



ciones y de haber formado con su estudio más de un buen artista, han llegado hasta nosotros con mayor celebridad y aprecio, y hoy se buscan y guardan en nuestras colecciones como verdaderos tesoros.

No es de este lugar investigar las causas por que el grabado desde su invención no ha echado entre nosotros hondas raíces; ya sea una la influencia y poderío de España, que dominando la Italia y la Flándes, nos enviaba con abundancia las numerosas y bellas obras que allí se grababan, ya que la belleza de estas desanimase á nuestros artistas que consideraban imposible la lucha, ó que animados á sostenerla, les desalentase la idea de la preferencia que el público había de conceder á las estampas extranjeras, en las que, á un módico precio inferior al que habían de tener las españolas, podían admirar las obras maestras de los pintores que daban la ley á todas las escuelas, ó bien cualquiera otra que se nos oculta. El hecho cierto es, que no sólo vemos pasar el siglo xvi, sin que un artista español, se distinga en el grabado; no faltando obras dignas de ejercitar más de un diestro buril, entre las que producían el valenciano Joanes, Navarrete el Mudo, el sevillano Vargas, Morales el Divino y otros excelentes pintores de este siglo. Hasta en el siglo xvii, y al lado de Velazquez y Murillo, de Cano, Coello y tantos otros, no se formó una escuela ni aún un sólo grabador que inspirándose de las hermosas composiciones de estos artistas, rivalizase con ellos y legase á la posteridad las planchas inspiradas por el sentimiento que engendra el trato íntimo del pintor y los consejos y dirección que este solo puede dar. No de otro modo han llegado hasta nosotros impregnadas de un sentimiento rafaelesco las producciones de los grabadores de su escuela, lo que hace inestimables las obras de Marco-Antonio y sus discípulos, causa también porque se buscan con tanto ahínco las bellas estampas de Pablo Pontius de Schelte, Adam Bolsvert, y de Lucas Vosterman, quienes dirigidos é inspirados por Rubens y Van Dyck, han dejado en sus obras como un reflejo de las gloriosas producciones de aquellos inmortales pintores que con el buril reproducían.

Los grabadores españoles, á los que además de las causas expuestas, también distraía de este camino la ferviente piedad que siempre distinguió al pueblo español, le hallaron ancho y productivo en la reproducción de las imágenes más veneradas por el vulgo y en el adorno de los libros que la imprenta española producía con abundancia y bastante lujo, adornados algunos con portadas y grabados de nuestros principales pintores; únicas estampas que de ellos cono-

ce mos. Pero los estudios y el trabajo que para ejecutarlos necesitaban, no son los que un artista debe seguir para llegar á grande altura, y así vemos que á pesar de las cualidades que algunas estampas revelan en sus autores, estos nunca salieron de aquella oscura y trillada senda, en la cual cada paso les alejaba de la gloria. A este estado del arte del grabado se debió que bastantes grabadores extranjeros, y no por cierto de los más célebres, vinieran á establecerse en España: y aunque alguno hubiere sido llamado por nuestros monarcas y personas principales, la mayor parte lo hicieron halagados, sin duda, por la certidumbre que la falta de competencia les daba de un continuado trabajo y más fácil salida de sus obras. Las cuales, así como las hermosas estampas que á fines del siglo xvii nos enviaba la Francia, prepararon para el siguiente siglo el renacimiento del grabado, que hasta entonces habia arrastrado una existencia lánguida y penosa.

Don Juan Bernabé Palomino, nacido al concluir el siglo xvii, es, de los grabadores españoles, el primero que puede llamarse tal; su obra es ya considerable, y puede deducirse de ella que hizo de este arte su principal ocupacion y no un mero pasatiempo como la mayor parte de los artistas que le precedieron. Entusiasta y aplicado, no perdía de vista los adelantos que en el grabado se hacían; ofrecíanle hermosos ejemplos las magníficas obras de Edelinck, Masson, Drevet y otros excelentes grabadores franceses, y si bien no llegó á la altura que estos y fué superado por los que le siguieron, dejó ejemplos que imitar y fundó verdaderamente una escuela de grabadores. Mucho contribuyeron también con sus obras nuestro compatriota Casanova y el francés Flipart que se estableció entre nosotros hácia la mitad del siglo xviii. Y Carmona, después Selma, Ameller, Enguidanos, Boix, Latasa, Muntaner, Moles, Noiseret, Ballester, Vazquez, etc., siguiendo la senda que aquellos abrieron, elevaron su arte á una altura que nunca se habia visto en España. Desgraciadamente fué la vida del grabado entre nosotros tan efímera como la de las rosas: apenas acababa de nacer, cuando la gran y difícil tarea de reproducir los magníficos cuadros del Museo Real hacia presentir que nada le detendría en su marcha, y cada nueva estampa publicada estimulaba á superarla; un sin número de calamidades que afligieron á nuestra patria, vino á suspender esta digna empresa, cuyo magnífico resultado nos deja suponer el corto número de estampas que se venden en la Calcografía de la Imprenta Nacional.

No hay duda que el descubrimiento y aplicacion de la litografía contribuyó,

y no poco, al abandono del grabado; la prontitud de la ejecucion, abaratando las estampas, no permitia al grabado sostener la lucha, y tenia precisamente que ser vencido. Si en Alemania y en Francia este nuevo procedimiento de reproduccion hizo daño al grabado, no fué, sin embargo, tanto como en España; allí la mayoría conocia y apreciaba el mérito del agua fuerte y el buril, y por consiguiente, aún hubo recalcitrantes que á pesar de las seducciones del invento de Senefelder, permanecieron fieles al arte que tantos goces les habia proporcionado. En España todavía el gusto no estaba formado, y no hay duda que la malhadada idea del director del Real Museo de fundar un establecimiento litográfico para la reproduccion de los cuadros que estaban á su cuidado, podrá haber sido muy fructuosa para el inventor, pero dió el golpe de gracia al grabado en España. Así pues el arte que en el siglo XVIII habia marchado entre nosotros á pasos agigantados hácia su perfeccion, no sólo se detuvo en su marcha, sino que retrocedió con igual rapidez. Aún quedaban, sin embargo, entre nosotros artistas que educados en la buena escuela de Carmona hubieran podido sostenerle, pero, faltándoles la proteccion indispensable para acometer obras de importancia, tuvieron que volver á la mezquina tarea de las estampas de devocion, y así vemos que despues del célebre grabado de *Las Aguas* de Esteve, nada digno de fijar la atencion de los aficionados produjo el arte, ni aun bajo la direccion de Esquivel y Peleguer, que habian conocido sus buenos tiempos.

No merecen, ciertamente, que nos detengamos á examinar las obras que el arte ha producido en el final de la primera mitad del siglo XIX. Insensiblemente las proporciones de este artículo han ido aumentándose, sin que todavía hayamos dicho nada sobre el principal asunto que lo motiva, y tiempo es ya que digamos algo de la influencia que sobre el grabado ha tenido la proteccion que el Gobierno empezó á dispensar á las Bellas Artes desde el año de 1856, fecha de la primera Exposicion Nacional.

El objeto de estas no fué otro que levantar el arte de la postracion en que yacia; quejábanse amargamente nuestros artistas de la falta de proteccion que hallaban en el público, qué mirando con indiferencia sus esfuerzos no les ayudaba á emprender los grandes trabajos de que se sentian capaces; comprendiéndolo así el Gobierno de S. M., y aceptando el papel que antes representaban la grandeza y las comunidades religiosas, no sólo dió una nueva organizacion á las Exposiciones, sino que destinó una cantidad no despreciable á la adquisicion de los mejores cuadros y estátuas. Viéronse, pues, la pintura y la

escultura salvadas de la ruina que las amenazaba; pero ¿sucedió lo mismo al grabado? El pintor y el escultor, llegado el término de sus obras con la venta de ellas, ven remunerados los sacrificios que para llevarlas á cabo han tenido que hacer; las cantidades que se les pagan, muy superiores por cierto á las que en otras naciones se dan á los artistas, les proporcionan medios de vivir con desahogo y dedicarse á emprender otras de igual ó mayor consideracion; su amor propio se ve además satisfecho con las medallas que adquieren y las cruces con que se les agracia, y para sus estudios les ofrecen ancho campo las riquezas que guardan el Real Museo, el Nacional y la pequeña, pero preciosa, coleccion de la Academia. Veamos lo que acontece al grabador: como á los otros artistas, se conceden á estos pensiones en Roma y Paris, y, como ellos, vuelven á su patria más ó menos ricos de conocimientos y con más ó menos habilidad; pero el porvenir que les espera es bastante triste. Al llegar á España, ¿para qué les sirve su talento? Si llenos de amor á su arte emprenden una de esas obras que absorben dos ó tres años de la vida de un artista, ¿qué recompensa les espera? Indudablemente en la primera Exposicion una medalla de primera ó de segunda clase; quizás, si ya obtuvieron esta, la cruz de Cárlos III ó de Isabel la Católica; pero ¿á un artista que no tiene otros medios de vivir que su buril, le basta esta recompensa? ¿Qué va á hacer con la plancha que grabó, en un país en que no se compran estampas y en el que las hermosas que á tan ínfimo precio vende la Calcografía Nacional esperan en cartera mucho tiempo antes que un comprador se presente? ¿No tienen los grabadores, como sus hermanos los pintores y escultores, derecho á que el Estado adquiriera sus obras? Pues si lo tienen, como lo creemos, ¿qué mejor y más justa recompensa que comprar sus planchas y aumentar así poco á poco el fondo de la Calcografía Nacional?

En medio de nuestras vicisitudes políticas mucho se ha hecho, efectivamente, desde hace diez años en favor del arte, pero no parece sino que de él se ha querido separar al grabado, como si no recordásemos que es la imprenta de las Bellas Artes, y que como tal tiene que representar importante papel. Hásele mirado con una indisculpable indiferencia, y de ello es una prueba el descuido con que se le trata en las Exposiciones bienales, no tan sólo en los *Catálogos* que los Jurados forman, sino hasta por los críticos que en revistas y periódicos dan al público noticia de su juicio sobre las obras presentadas.

El grabador, por consiguiente, es aquí el hijo desheredado. Mientras los de-

más artistas tienen á su disposicion ricos Museos donde estudiar, él no tiene para hacerlo más remedio que acudir á las carteras de algun amigo aficionado ó á las vidrieras de los comerciantes de estampas; es verdad que, como á aquellos, se le pensiona en el extranjero para el estudio de su arte, pero al regresar concluidos sus estudios, como no tiene ni quien le encargue obras ni quien le compre las que su deseo de darse á conocer le haga emprender, no tiene otro remedio que buscar su subsistencia de cualquier modo. Y no es nada extraño que despues de haber estudiado con fruto en Italia las obras de los grabadores de los siglos *xvi* y *xvii* y en Paris las de este último y el siguiente, sintiéndose con fuerzas para luchar con ellos, se vea obligado á emplear su buril en grabar planos topográficos y cartas ó quizás planchas de música. Descuidando su arte, viene atado de piés y manos á un establecimiento en donde gana un sueldo fijo que aunque corto es seguro y le basta para cubrir sus necesidades, y hé aquí la razon por qué cuando se emprende en España la publicacion de alguna obra de lujo se tiene que acudir para su ejecucion al extranjero; nuestros artistas, ó ya no se sienten capaces de tomar parte en ella ó no pueden, porque otras ocupaciones más principales no se lo permiten.

Por el ligero bosquejo que acabamos de hacer, se ve todo lo ineficaz que para el grabado ha sido la proteccion que hoy dispensa el Gobierno á las Bellas Artes. No sabemos que nadie hasta hoy haya llamado la atencion sobre este importante asunto, y así no concluirémos sin decir que con bien poco esfuerzo puede hacerse mucho por este abatido arte. Por fin, despues de muchos años de espera vemos ya levantarse un edificio destinado á guardar al lado de los tesoros de la bibliografía nacional, los no menos importantes de nuestro arte: pues bien, hágase la obra por completo; en el mismo edificio créese el gabinete nacional de estampas y la calcografía nacional; para lo primero, hay un núcleo precioso en la rica coleccion formada por D. Valentin Carderera, de cuya adquisicion se ha tratado más de una vez, reunánsele las colecciones que posee tanto la Academia como la Biblioteca Nacional, dése á este nuevo establecimiento una buena organizacion, nombrando para él conservadores sin sueldo entre los aficionados no facultativos: y recuérdese que los sueldos que se conceden á estos dan por resultado, que abandonen su arte, porque ya ven asegurada su subsistencia; estúdiense y se verá que no de otro modo se ha creado el magnífico Gabinete imperial de estampas de que tan orgullosa se muestra Francia. El nuestro como aquel se iria, bajo tan buena base,

formando tambien, ya por los cambios que con las obras que posea duplicadas puede ir haciendo, ya con los legados de las personas que prefieran conste su nombre escrito sobre las paredes de las salas como protectores, á ver sus colecciones, que tantos años y esfuerzos les han costado, dispersas y mutiladas, haciendo así inútil el trabajo de toda su vida. Al mismo tiempo encárguese á nuestros grabadores la reproduccion de las obras notables de nuestra pintura, destínese una cantidad, á comprar las buenas planchas que figuren en nuestras Exposiciones, y el grabador entonces, teniendo modelos donde estudiar y viendo un porvenir halagueño en lugar del triste que hoy se le ofrece, trabajará con ardor y veremos renacer el arte que tan íntimamente unido está con la civilizacion de los pueblos.

Al lado de las ventajas que la proteccion del grabado puede proporcionarnos, los sacrificios que para ello haya que hacer son insignificantes. Por si todos no lo comprenden así, concluirémos diciendo con Mr. Blanc : *¡Desgraciadas las sociedades que dejan perecer la litografia y el grabado! Porque estas hojas volantes son en efecto las que obligan al transeunte á vivir algunos minutos en las regiones del arte y del ideal ; son las que sin costar nada educan al pueblo, mostrándole lo bello, enseñándole la historia, y dejándose comprender de los ignorantes y menos ilustrados y, admirable cosa, dándoles el espectáculo de las ideas.*

Pero vengamos á la Exposicion actual que ya es hora, que no parece sino que tratamos de eludirlo á fuerza de digresiones, semejándonos al enfermo que antes de tragar una amarga droga, procura con mil pretextos entretener el tiempo y ahuyentar el mal rato. Despues de cuanto acabamos de decir, que algo prueba el amor que profesamos á el arte del grabado, justo es que digamos la verdad, aunque sea dura para algunos y nos cree antipatías de personas que, no conociéndolas, no tenemos ni la más mínima idea de ofender. Pero decididos siempre á no hacer traicion á la causa del arte que por aficion cultivamos, no queremos, á pesar de esa consideracion, contribuir con nuestra apatía é indiferencia á descaminar á los artistas á quienes la adulacion y el éxito no disputado de sus obras, llevan por un extraviado camino, que todavía es tiempo de desandar, para seguir el que más conviene á su reputacion y buen nombre hoy y en lo porvenir.

Si al entrar en la sala destinada á la Exposicion del grabado se nos preguntara si creemos que existe este arte entre nosotros, despues de dirigir una mi-

rada rápida á las pocas obras que allí están expuestas al público, diríamos sencillamente que no; y esta contestacion la hubiéramos dado en todas las Exposiciones que desde el año de 1856 ha habido en España.

El siguiente estado formado en vista de las noticias que contienen los *Catálogos*, nos dispensará de entrar en otras reflexiones; basta examinarlo con cuidado y aún sin descartar de él los grabados topográficos y planos, para que nuestros lectores piensen como nosotros.

	1856.	1858.	1860.	1862.	1864.	1866.
Expositores.	1	2	8	7	8	5
Obras.	5	6	14	14	21	10

Dejando á un lado todo lo que al examinarlo se nos ocurre, que daría bastante materia para un libro, empezamos ya nuestra ingrata tarea.

El primer nombre que encontramos en el *Catálogo* es el del Sr. D. Camilo Alabern, natural de Barcelona, discípulo de D. Pablo Alabern y de D. Antonio Roca; en el *Catálogo* de la primera en que le vemos figurar (1858), aparece como profesor de la Academia de Barcelona, título que ya no le acompaña en los *Catálogos* de las demás Exposiciones. Si ha perdido este que no lo sabemos, en cambio obtuvo en esta Exposicion el tercer premio, en la de 1860 una medalla de tercera clase; expuso en la de 1862, sin ser premiado, y en la de 1864 alcanzó una consideracion de medalla de tercera clase. Tres obras expone este artista en la actual. Un *Dibujo para grabar* (424), el *Retrato de D. Ventura Ruiz de Aguilera* (425) y el *Redentor* (426). Hace tiempo que conocemos las obras del Sr. Alabern, y sabemos lo que puede hacer, por eso no nos hubiéramos ocupado de él al hablar de esta Exposicion. Las obras que ha presentado en ella no merecen examinarse; pero mal aconsejados escritores que en vez de ilustrar, como ahora se dice, al público, se empeñan en extraviar su opinion con inmerecidas alabanzas, nos mueven á decirle lo que sentimos, aunque no sea más que para que viendo la verdad al lado de la lisonja, el público y el Sr. Alabern juzguen, saque cada uno las consecuencias que les parezcan, y este último la decision de presentar algun dia una obra que, por su importancia, nos autorice á llamarle no afamado, como el crítico á que nos referimos, sino solamente buen grabador.

El dibujo es de un original de Murillo que creemos posee la Academia de

San Fernando y está señalado en el *Catálogo* del año de 1819, único que de esta coleccion existe, con el núm. 108; la circunstancia de haber sido grabado y expuesto por el Sr. Navarrete, nos induce á creer que hubo entre él y el señor Alabern certámen y que fué Navarrete, y con razon, el agraciado. Si esto ha sucedido así, ya nos explicamos el letrado que el Sr. Alabern le ha puesto debajo haciendo constar que le costó treinta y dos horas de trabajo, sin duda el tiempo que le fué marcado; á ser de otro modo, le diríamos que más valia que hubiera empleado en él treinta y dos dias ó treinta y dos meses, si así le acomodaba para que su obra hubiese sido lo que debe de ser el dibujo de un cuadro de Murillo.

El retrato del Sr. Ruiz Aguilera, así como *El Redentor*, á pesar de las alabanzas que el Sr. Alabern haya leído en algun periódico, no son otra cosa que dos estampas de pacotilla de las mil que vemos diariamente publicarse para las ediciones de obras de nuestros autores y para adornar libros de Misa: baste decir que son estampas de exiguas proporciones y que no es en ellas donde regularmente los grabadores han encontrado campo donde hacer ver las grandes cualidades necesarias para adquirir fama en su arte. No ha sido en verdad en sus pequeños retratos donde Carmona y Selma se hicieron célebres, y sin embargo, ¡qué diferencia entre estos y los del Sr. Alabern!

En los *Catálogos* de las anteriores Exposiciones no hemos encontrado el nombre del Sr. D. Pascual Alegre y Gorriz, por cuya razon creemos que esta es la primera en que expone al público sus obras. Pero como al hacerlo tiene cuidado de mencionar el *Catálogo* que es discípulo de la Escuela especial de pintura y profesor de grabado de la de Bellas Artes de Valencia, esta última circunstancia hace que tengamos que ser más severos con él de lo que hubiéramos sido, á no estar á su cargo la enseñanza de tan importante arte.

Dos son las estampas que con los núms. 427 y 428 se hallan expuestas bajo su nombre. Representan la primera el célebre Cristo que Velazquez pintó para las monjas de San Plácido, y existe en el Real Museo con el núm. 51, y la segunda un retrato grabado de un original pintado por Goya.

Empezaremos por confesar que no somos muy aficionados al grabado al humo, y que á pesar de Mr. Leon de Laborde y de sus apologistas, lo encontramos tan blando y falto de energía, que es necesario mucho génio para que manejando vigorosamente las luces, evite el artista caer en una manera vaporosa y monótona que ningun efecto produce, á pesar de los recursos que le

ofrecen las muchas tintas á que puede recurrir, desde el negro más intenso al blanco más deslumbrador. Sin embargo, si alguna vez podemos tolerar á un artista que emplee este género de grabado para la traduccion de los maestros españoles, sólo en las obras de Rivera y de Velazquez, creemos que pueden encontrarse cuadros que se presten á ser reproducidos por este método.

El Sr. Alegre ha elegido entre las obras de Velazquez la más á propósito para ser grabada al humo, y aunque hubiéramos visto con mucho más gusto que en ella hubiese empleado sólo el buril, cuyo hábil manejo es el que sólo conviene á un verdadero grabador, ha conseguido sin embargo producir una buena estampa, en la que vemos con gusto la entonacion y vigor que nos recuerda el original, y sólo sentimos que el no haberse detenido y castigado el dibujo, en particular en los extremos, sea un lunar en su estampa, que á pesar de esto es lo mejor que hemos visto grabado en España desde hace bastantes años.

No tan feliz en su segunda obra el Sr. Alegre, ha intentado grabar por un dibujo del Sr. Aznar un cuadro de Goya. Y empleamos la palabra *intentado*, porque á decir verdad, lo mismo puede ser aquello de Goya que de cualquiera otro pintor bueno ó malo, ó por mejor decir más malo que bueno, suponiendo que el dibujo está fielmente hecho del original; pero estamos muy léjos de creerlo así. Aquellos brazos parecen de madera, el busto es de carton, en fin, el dibujo es malo, muy malo, y como si esto no bastase, en la invencion del rayado ha estado el grabador bastante infeliz, y produce una impresion desagradable, principalmente en el fondo sobre que se destaca el retrato, que por la disposicion de las líneas tiene todo el aspecto de una alambreira; en fin, si creyésemos que este artista habia de continuar este camino, le daríamos el consejo de que se dedicase especialmente á grabar al humo, porque hay mucha distancia de la estampa anterior á esta.

Antes de pasar adelante, y ya que el retrato que el Sr. Alegre expone está hecho á media mancha, no queremos dejar pasar esta ocasion sin manifestar, aunque ligeramente, nuestra opinion sobre esta manera de grabar, porque vemos una tendencia grande, si no en nuestros grabadores, á lo menos en quien los emplea, en seguir este mal camino, para la traduccion de cuadros, que es imposible reproducirse así.

El grabado á media mancha es un medio grabado, que será muy bueno para

reproducir un dibujo ó un bosquejo, ó medio cuadro, pero que nunca puede dar la idea de un cuadro completo, es decir, de su color y claro oscuro. Ya los recursos de que dispone el grabador son muy pobres para expresar por medio de dos colores solos; si se nos permite llamar así el blanco del papel y el negro de la tinta de impresion; lo que el pintor ha representado en el lienzo con todos los innumerables medios que le ofrece su paleta; ¿qué efectos, pues, ha de obtener el grabador si se le obliga á quedarse á medio camino y se le impide que pinte él tambien con sus pobres recursos, como puede hacerlo grabando á toda mancha?

Nosotros no podemos creer que haya en España, no dirémos un artista pero ni un solo aficionado que no tenga la conviccion que para grabar á Zurbarán, Velazquez, Murillo, Pereda, Goya y, en fin, á todos nuestros pintores, no hay otro remedio que grabarlos á toda mancha, y aún emplear en ella aquel *negro del infierno*, de que nos habla Azara en sus cartas á Carmona.

D. Federico Navarrete, valenciano como el Sr. Alegre, que nos es conocido desde la Exposicion de 1860, discípulo de la Escuela especial de pintura y grabado, y de D. Domingo Martinez, es un aplicado artista, del cual esperamos mucho, cuando despues de salir de la pobre esfera, dentro de la que hoy gira, vuelva á su patria rico con el caudal de conocimientos que precisamente ha de adquirir durante su pension en el extranjero.

El Sr. Navarrete ha expuesto con el núm. 437 un *Ecce Homo*, de Murillo, de que ya hemos tenido ocasion de hablar cuando juzgamos el dibujo del señor Alabern, y con el núm. 438, un cuadro de Coello que no sabemos si pertenece á la Academia, pero que segun el gusto de esta corporacion, está grabado á media mancha.

Mucho agradecemos al Sr. Navarrete que no haya presentado al lado de estas obras el retrato de Jusepe Martinez, que grabó para la edicion de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, porque es muy inferior á las obras expuestas; sin embargo, en el *Ecce Homo*, como en aquel retrato, este artista tiene una manera de grabar las carnes que no nos agrada. Abusa mucho en ellas de la línea recta, mal sistema para modelar las partes de una cabeza ó de un cuerpo, y cuando cruza las rayas, procurando evitar el brillo metálico que produce el cruce formando ángulos muy agudos, cae en el extremo contrario y acercándose al ángulo recto hacen el feo efecto de una cuadrícula. Si el Sr. Navarrete despues de leer estas líneas se toma el trabajo de dirigir la

vista á alguna buena estampa, por ejemplo, al retrato de Brisacier por Masson, ó al de Harcour, del mismo grabador, verá la verdad de lo que aquí le decimos, y no perderá ciertamente el tiempo siguiendo tan hermosos modelos.

Aunque otros muchos defectos de que adolecen sus obras podríamos indicarle, nada más le dirémos, pero no podemos menos de aconsejarle que desconfíe mucho de la máquina de rayar; la igualdad del trabajo de ésta, forma un contraste siempre desagradable con el del grabador; en nuestro concepto la máquina de grabar es perjudicialísima, y en ninguna parte lo es más que en una Academia destinada á enseñar el arte, en donde el discípulo debe acostumbrarse á ejecutar por sí mismo y sin otro auxilio que su buril toda clase de trabajos. ¿Acaso se acostumbra á enseñar el dibujo usando de la cámara oscura ó del aparato fotográfico?

También, desde las Exposiciones de 1860 y 1862, conocemos al Sr. Roselló; no ha obtenido hasta ahora como su compañero el Sr. Navarrete menciones honoríficas, pero justo es confesar que el retrato de Van Dyck (y no Vandik, como dice el *Catálogo*), que ha expuesto este año, merece un premio, pues es la mejor obra grabada que en la Exposición actual vemos, y aunque no exenta de algun defecto — sobre todo en el pelo, en donde hubiéramos querido menos vaguedad — vale más, mucho más que los otros grabados que del mismo cuadro conocemos.

No creemos, como algun crítico ha dicho, que este grabado sea copia de otro, porque entonces ¿para qué sirve el reglamento y el Jurado nombrado para hacerlo observar? Pero de todos modos y aunque lo fuese, véase en esta obra mucha gracia y pastosidad en el manejo del buril que auguran bien de este joven pensionado en el extranjero.

El Sr. D. Ignacio Juban, que expuso, creemos por primera vez, en el año de 1864, ha expuesto también en esta, pero sus obras son de aquellas que no pueden, que no admiten exámen. El *Catálogo* dice que obtuvo en la Exposición pasada una mención honorífica, y, no recordando sus obras, no podemos decir si fué ó no justa esta recompensa. En la actual, las tres que presenta con los números 446, 447 y 448, nada tienen de buenas, por eso no queremos ocuparnos de ellas; la última, sobre todo, que es un dibujo por grabar del mismo Cristo de Velazquez que ha grabado el Sr. Alegre, nos dejó atónitos, y á no conocer muy bien el original no sabríamos verdaderamente si atribuirlo á Do-

menech ó á algun otro pintor de Cristos de su escuela, tal es el dibujo. Dejemos, pues, á un lado al Sr. Tubau, y aguardemos á la Exposicion próxima para juzgarle.

El Sr. Hortigosa, que no creemos haya expuesto nunca, lo ha hecho este año, sin duda muy tarde, cuando no figura su nombre en el *Catálogo*. Seis grabados ha presentado, que representan: el *retrato de Cervantes*, de un original de D. Luis Madrazo; *La Soledad*, de otro de D. Federico Madrazo; un asunto del *Quijote*, cuyo dibujo es de D. Cárlos Rivera, y tres retratos.

El Sr. Hortigosa, que segun nuestras noticias, es un aplicado artista que ha sido victima de la indiferencia con que en España se mira el grabado, lo da á conocer ciertamente en sus obras. Poseemos de él en nuestras carteras más de un grabado hecho hace ya bastantes años, y al compararlos con los que hoy presenta, hemos visto con sentimiento el poco adelanto que en estos se observa. No podia suceder de otro modo; las ocupaciones ordinarias del Sr. Hortigosa no son las más á propósito para que corresponda á las esperanzas que este grabador nos hizo concebir. No creemos, á pesar de esto, que el Sr. Hortigosa no pueda hacer mucho más y mejor que lo que hoy expone al público. El dia en que tenga á su cargo la reproduccion de un buen original, cuando emprenda una obra de importancia por su asunto y dimensiones, estamos seguros que el Sr. Hortigosa demostrará que, si más protegido y ayudado, hubiera llegado á ser un excelente grabador, es quizá el único en cuyas obras podamos ver algo que nos recuerde los grabadores que tuvo España en el siglo pasado, porque en los trabajos de poca importancia que de cuando en cuando se ocupa, nos revela la buena escuela en que aprendió el arte.

Adrede hemos dejado para el último al Sr. D. Domingo Martinez y Aparisi, porque la importancia de la posicion que en el arte ocupa, nos obliga á ser un poco más explícitos.

Mimado por la suerte, muy diferente ha sido la de este artista de la de otros que al mismo arte se dedican; la existencia del Sr. Martinez se ha deslizado tranquila y hasta pudiéramos decir que entre rosas. Veamos, pues, qué es lo que ha hecho por el arte que lo recibió con los brazos abiertos á la vuelta de su pension, y cuyos favores ha conseguido hasta el dia.

Conociamos del Sr. Martinez una estampa que grabó en Paris y que nos hizo concebir grandes esperanzas, cuando en la Exposicion de 1856, con los títulos de *discípulo de la Real Academia de San Fernando*, *pensionado que ha sido por el*

grabado en dulce, y profesor de la clase de grabado en acero de la misma Academia. presentó *El sueño del patricio*, uno de los dos medios puntos de Murillo, que posee aquella corporacion. Esta estampa, que á juzgar por la indicacion que la acompaña, fué grabada siendo todavía pensionado, llamó con justicia la atencion, y no fuimos nosotros ciertamente los que menos elogios la prodigamos. Conocida por cuanto hemos dicho anteriormente nuestra manera de ver en el grabado, cierto es que no era el camino seguido por el Sr. Martinez el que más nos agradaba; porque para nosotros no hay más grabador que el que sabe grabar como lo han hecho los grandes maestros; es decir, con el buril y sin el auxilio ni mezcla de otros procederes; pero, sin embargo, la estampa del Sr. Martinez era buena, la alabamos y encontramos muy justa la medalla de tercera clase que obtuvo, indudablemente por esta sola obra, pues *Los peregrinos de Emaus* y los dos *Retratos de S. M.* estaban muy léjos de merecer semejante distincion.

En la Exposicion siguiente (1858) presentó este artista, además de la estampa expuesta en la anterior, la compañera, ó lo que es lo mismo, el grabado del otro medio punto, y al mismo tiempo otros dos que no recordamos bien, ni hace al caso, por no ser de grande importancia, pero que eran los *Retratos de Carlos III* y el del Sr. D. Eugenio de Ochoa.

Desde luego nos ocupamos en examinar con cuidado esta importante estampa y en compararla con la que grabó la primera; comparacion tanto más fácil cuanto que estaban colocadas una al lado de la otra. Nada más natural que el Sr. Martinez hubiera adoptado para ella el mismo género de trabajo, debiendo de ser su compañera, pero ¡qué diferencia en la ejecucion! ¿Qué pasó por el Sr. Martinez en estos dos años de intervalo? Nosotros no pudimos atribuir la inferioridad de su obra á otra causa que al descuido, natural en un artista que sabe que no ha de tener competidores. A pesar de esta observacion, que oimos á muchas personas y que no dejaria tambien de hacer el Jurado, el Sr. Martinez, dichoso siempre, fué premiado con una medalla de segunda clase, estimulando así su pereza.

Pasemos por alto la Exposicion de 1860, en la cual expuso dos grabados uno de ellos la *Concepcion* de Murillo que todo el mundo conoce y ha juzgado con justicia, no ciertamente para gloria del artista, pero que sin duda contribuyó á que se le concediera otra medalla de segunda clase, y tambien la de 1862, en la cual obtuvo un primer premio de dibujo por el que para grabar hizo del cuadro que, representando el *Origen del apellido de los Girones*, posee

el Excmo. Sr. duque de Osuna, pintado por D. Cárlos Luis de Rivera.

En la Exposicion de 1864, el Sr. Martinez presentó la estampa que grabó por este dibujo, y doloroso es tener que decir que al verla, vimos tambien defraudadas las esperanzas que en él teníamos. Creíamos todos en un principio que el Sr. Martinez, engañado, sin duda por sus ojos ó por malos amigos—que malos son los que siempre alaban—habia creído que el método mejor para reproducir los lienzos de Murillo era el que seguia en sus medios puntos y sus Concepciones, esperábamos que al grabar obras de otro pintor nos daria una muestra de lo que sabia hacer, y en lugar de esto sólo vimos que para el Sr. Martinez lo mismo es Murillo que cualquiera otro, aunque ese otro fuese un pintor contemporáneo, cuyo modo de pintar podia ver, cuyos consejos podia oir. En la *Batalla de la Sagra* el Sr. Martinez, huyendo siempre del buril, al que parece tiene miedo, empleó todos los recursos de que puede disponer un grabador para concluir, como no podia menos por este camino, con una mala estampa; y como las desventuras nunca vienen solas, su ángel malo, sin duda, le inspiró la idea de hacer constar en el *Catálogo* que era discípulo del célebre Calamatta, trayendo así delante de su grabado el recuerdo de *La Madonna de la Silla*, de la *Gioconda*, del *Paolo y Francesca* y de otras muchas admirables obras de su maestro. No sabemos si el Jurado conocia ó recordó estas obras, pero sí que concedió al Sr. Martinez una primera medalla, para edificacion de los jóvenes que piensen dedicarse á tan maltratado arte.

El dia de la apertura de la Exposicion de este año, buscamos con ánsia en el *Catálogo* las obras que este artista presentaba, pero no ha expuesto más que un dibujo para grabar del famoso cuadro de Murillo que representa á *Santa Isabel curando á los leprosos*. Es de tal importancia la reproduccion de este magnífico lienzo, que nos apresuramos á buscar el dibujo, haciéndonos en el camino mil halagueñas ilusiones. Pero ilusiones fuéron ciertamente: en el dibujo del señor Martinez nada nos revelaba que hubiese sido hecho delante de aquella célebre pintura; si alguna de las muchas personas y entre ellas algun extranjero que lo examinaba como nosotros, nos hubiera dicho que aquello era una copia de cualquiera de las litografías que del cuadro han hecho De Craene, Marin-Lavigne, Lafosse, etc., lo hubiéramos creído ciertamente. Y no sólo hicimos esta observacion, sino otra más triste, y es que el Sr. Martinez va á traducir *La Santa Isabel* de Murillo del mismo modo y manera que lo ha hecho con los *Medios puntos*, la *Concepcion* y *La Batalla de la Sagra* de Rivera.

Cuéntase del Sr. Peleguer, que daba tal importancia á un grabado que empezó de este cuadro, que á nadie lo enseñaba y tenia constantemente cubierta la plancha con un paño de seda, y mucho nos duele que no terminase su obra, porque como seguramente no debió de ejecutarla por los mismos procedimientos que va á hacerlo el Sr. Martinez, esto le hubiera estimulado. Pero ¿qué falta le hace á un discípulo de Calamatta ver obras de nadie? ¿No ha visto bien en el estudio de su maestro como este y Mercury saben interpretar á los pintores? Y si lo ha olvidado y tratándose de Murillo, no puede ver á la hora que guste cómo lo grabó en España, Selma, y cómo en nuestros dias un grabador francés, Mr. Aquiles Lefevre—que debe conocer el Sr. Martinez—ha interpretado en una célebre estampa el cuadro del Louvre, que perteneció al mariscal Soult y representa la Concepcion?

El Sr. Martinez puede y debe hacer lo que aquellos; el Sr. Martinez está en el deber de enseñar á sus discípulos cómo se maneja un buril; el Sr. Martinez, por último, debe decir al público con una buena estampa: esto es lo que aprendí bajo la direccion de los mejores grabadores de nuestro tiempo, y por eso he merecido ser académico de número, profesor de grabado en dulce de la Escuela Especial, dos primeras medallas y premios en todas las Exposiciones en que han figurado mis obras. Hé aquí lo que á este artista corresponde hacer; hé aquí lo que no dudamos que hará ahora que se le presenta una ocasion favorable: aleje de sí la pereza, y emprenda con entusiasmo y amor á su arte esa empresa, dejando para principiantes escasos de recursos esas aléluyas de los cuadros de nuestro Museo, que bajo su nombre se venden á seis cuartos en los almacenes de papel.

Quisiéramos antes de concluir ocuparnos de la litografía y del grabado al agua fuerte, pero no nos lo permite el espacio de que podemos disponer en este número: en otro nos ocuparemos de ambos ramos del arte, y con más detencion del grabado que, como las raras y exóticas plantas que se cultivan en templadas estufas adonde tienen que ir á admirarlas sus apasionados, vive y próspera lozano en los estudios de nuestros artistas, en donde tienen, al verlas los aficionados, goces de que el público se ve privado, porque las causas que dejamos dichas más de una vez le privan de concurrir á las Exposiciones bienales.

R. S. N.

LA ESCULTURA

EN LA EXPOSICION DE 1866.

SR. D. GREGORIO CRUZADA VILLAAMIL.

Mi antiguo compañero y estimado amigo: ¿Quieres te dé mi opinion sobre las esculturas presentadas en la Exposicion actual de Bellas Artes? Pues haces mal en pedírmela. No es buena.

Hay en la escultura como en la poesía, á diferencia de la prosa y la pintura, una circunstancia especial, en que todos no se fijan. Así como cabe hacer versos que, siéndolo con perfeccion, no pasen jamás de versos, es dable esculpir imágenes que nunca puedan aspirar á la honra de apellidarse esculturas. La pintura es un tanto más igual: y mucho más ideal y mejor que la escultura en la ínfima condicion á que esta se ve reducida á veces, es en verdad menos bella, y, por consiguiente, de menor grandeza y loa, cuando la escultura llega á la esfera más alta de las artes. La prosa, sujeta á reglas más fijas, pasa, por leves graduaciones, sin dificultad alguna, desde el cuento trivial hasta la historia: y lo mismo acontece á la pintura.

Con esto te he dicho ya, que, en mi entender, pertenece á lo que no puede atreverse á reclamar el nombre de escultura, la mayor parte de los objetos que, en la sala titulada así, se ostentan. No extrañes, pues, si, por tanto, me ocupo (y aún con censura) de pocos. No creas, sin embargo, que lo haga desconociendo la calidad de estas Exposiciones y las condiciones con que pueden mostrarse los que toman parte en ellas: sino por el mal camino que emprenden y en que nadie pudiera acertar, con firme ó con débil planta.

Quien únicamente ha hecho lo que podía esperarse es el autor del grupo que representa, según dice acertada y brevemente el *Catálogo, al pueblo de Madrid dando el grito de alarma á la nación y presentándole á Daoiz muriendo por su independencia*. Nada mejor concebido: nada más grande, en la sencillez misma de las actitudes, que este grupo, sóbrio en ademanes y elocuente en expresión, hecho con ligereza y soltura y, por lo tanto, bello. El noble militar, ya cadáver, cae ó pende, con todo su peso, del brazo izquierdo de la estatua símbolo del pueblo: y se nota que en él cesó la vida, no por crispados nervios, ni tiesura, sino por su misma flojedad y decaimiento. Es hermosa en él la muerte: y es héroe hasta en eso mismo. Todos los héroes antiguos, con serlo, eran semidioses. Las condiciones del dolor y de la imperfección humana nunca asomaban en ellos. El pueblo, por otra parte, está bien representado: y sin ser bello, causa el efecto de serlo: con tal expresión de generosidad y nobleza se halla animada su fisonomía. Y en él pueden aprender cuantos creen encontrar el modo de producir la impresión de lo bello, atormentándose para engendrar lo sublime: la falta de pretensiones en la actitud, la perfección de rasgos y el estudio del ropaje, dan la belleza natural, fácil, genuina, á esta estatua bien concebida y con casi igual acierto modelada. ¿Esto es decir, que en ella no hay defectos? ¿Quién sabe? Yo no he podido verla con todo detenimiento: pero aconsejaría á su autor, si le tratara, que, al labrarla en mármol, se asegurase bien previamente del movimiento de la pierna izquierda de la figura del pueblo: y, desde luego, que modificase un tanto el hueco y el bulto que respectivamente se notan en el manto que corre á su costado derecho, debajo del músculo pectoral y en la cadera. No se olvide de que no basta dár un pliegue cualquiera el paño tendido sobre el maniquí ó el mismo lienzo mojado con que se le encubre. En la escultura es preciso, no solamente que el pliegue parezca pliegue, sino que el mármol no recuerde jamás la piedra, y que parezca carne ó tela, carne sobre todo, en toda su superficie. También debe meditar despacio si conviene ó no que la llanta de la rueda del cañon se presente tan de frente: pues, además de no parecerlo por la perpendicular que forma á la visual de quien lo mira, apareciendo más bien como una palanca, refleja demasiada luz, por su superficie convexa y lisa, distrayendo un tanto de las figuras. Considere, no obstante, estas advertencias en calidad de tales; de manera alguna cual consejos pretenciosos ó preceptos, si llegan á su noticia: y crea que, á nadie como á mí, puede agradar el discreto impulso que le ha llevado á presentar este

grupo. Por una parte, la excelente idea de unir en él lo antiguo y lo moderno, hasta el punto en que de este puede usarse, con tan buen partido aquel en el manto de la figura del pueblo que es la principal y el símbolo, y tal sobriedad y tanto acierto en la de Daoiz el segundo: por otra parte, el noble sentimiento que ha movido al escultor á presentar, sin los vulgares ademanes y las exigencias tradicionales, esta escena que es toda una epopeya, bastaban para que yo perdonase los defectos, si en realidad los hubiese que necesitasen disculpa. El grupo no será tal vez lo que la plebe há menester para figurarse el hecho: pero es completa expresion del movimiento aquel que, conmoviendo á España, desde el uno al otro extremo, hizo brotar las odas de Gallego y de Quintana y hacia prorumpir á Arriaza en los sabidos versos:

Este es el día que, con voz tirana,
«Ya, sois esclavos» la ambicion gritó:
Y el noble pueblo, que lo oyó indignado,
«Muertos, sí,» dijo, «pero esclavos, no.»

De igual sentimiento quiere arrancar tal vez, y aún con más pretensiones, una estatua que el *Catálogo* dice ser la del *Honor nacional*. Comenzando por el título ó por la intencion, debe advertirse que no es fácil concordarle con la inscripcion misma que el autor ha puesto sobre el pilar ó *Stela* á que arrima la figura y donde, desde luego, sobra la frase *glorias nacionales*, pues á renglon seguido están tales de entre ellas que á voces van diciendo que lo son, y en el cual, ó no debian haberse colocado las Navas y Bailén, que dan la idea de la defensa para sacar incólume no ya sólo el honor, sino la independenciam y la vida, ó debieran haberse inscrito sólo las que conciernen á esta parte de las hazañas de nuestros antecesores, descartando las que tienen, por ser en el exterior y á veces provocadas, el carácter de aventuras. Ó sobran Pavía y San Quintin y el Callao, ó faltan Numancia, Gerona y Zaragoza. Y eso que la estatua más bien se inclina á esta interpretacion que á la otra, aunque de todos modos no esté con acierto concebida, ni haya sido modelada con la actitud y las proporciones que figura cual esta reclamaba. Hay cierta dureza en ella, especialmente en el torso, donde hay un poco de escultura egipcia: el pecho es exagerado; y hay sequedad en el modo con que están tratados los enlaces todos de los músculos. Por tal razon, aparece al espectador como exíguo el brazo derecho, comparado con el resto; y la mano izquierda como poco modelada;

además de pecar de dos defectos, presentar una masa demasiado lisa en el metacarpo y asaz simétrica en los dedos. Ni ella, ni el semblante, que, á pesar de tener cierta regularidad, no es bello, producen el efecto que se queria : y hay que buscar, en la piel que pende del hombro izquierdo, en la espalda, mejor modelada, por ser, menos trabajada, algo más suave, y en las piernas, no tan secamente labradas, partes que descansen los ojos y recomienden la habilidad y el gusto del artista. ¿Por qué causa, en fin, se oculta, casi vergonzosamente, detrás del muslo derecho y, por desgracia, demasiado cerca de la region sacra, la guirnalda cívica? ¿Por qué la espada se encubre tambien, casi traidóramente recatada? En los tiempos que corremos, el *honor nacional* ha menester presentarla de punta, no de pomo.

Con designio patriótico igualmente, se ostenta en la Exposicion un grupo de *Numancia*, que ha pensado tal vez ser el rival del de *Zaragoza*. Mas, con todos sus defectos, pocos llegan á ser Alvarez. Y para compararlo, siquiera con objetos que á su lado estén, hay tal distancia de la estatua del *Honor nacional* al grupo de *Numancia*, como de este al del *Dos de Mayo*. Es el del dia supremo de la valla mayor que encontró Roma, no sólo poco espontáneo en la idea, mediano en la concepcion y pobre en el desempeño, sino de fatal escuela. Tiene la escultura límites que no debe traspasar : y el Laoconte los señala. La figura mejor, que es la del hombre, si bien está gallardamente movida y se hiere con brio, ostenta aún en la mano derecha, con que ase el hierro, una apariencia, que, aunque sea la verdad, no es la belleza, y que, por ser el remate de la pirámide de las tres figuras, corona poco gratamente el grupo. Pero aún causan peor efecto el durísimo paño que pende del hombro izquierdo, haciendo parecer corto y durísimo el brazo y sirviendo sólo de tapicería á la cabeza de la mujer, y los pliegues, sostenidos en el viento, que, porque aparezca más movida la figura, brotan al opuesto lado, como lo hiciera el Bernino. Y si esto digo del hombre, que es lo mejor, ¿qué puedo decir de aquella mujer, cuyo torso está bien concebido y ajustado ; cuya figura en general está bien colocada y cuyo rostro es expresivo ; que bebe con ánsia verdadera el veneno que ha de poner fin á sus angustias y duelos ; pero cuya mano derecha ase la copa tan crispadamente, que no parecen ya dedos, sino nudos los que la tienen, mientras la izquierda, que está bien poco modelada por cierto, no muestra contraccion ó esfuerzo que corresponda al exceso de vigor de aquella ; cuyo brazo izquierdo está apenas separado del pectoral á que apoya ; cuyo pelo está tra-

tado con demasiado desorden y abandono, teniendo que haber colocado en él una diadema régia, para lograr á la vez cortar la monotonía de un solo, aunque nada terso, plano, y no debilitar el efecto de extrema desnudez en que esta heroína perdía la vida, echadas ya sus riquezas á la hoguera? ¿Qué podré decir del niño, que, si bien caído en el regazo maternal, no está apenas modelado? ¿Cómo me habré de fijar en los muchos, muchísimos pliegues que por todas partes penden, flojamente estudiados, y con mayor flojedad todavía ejecutados? ¿Por qué reparar ya el innecesario y confuso círculo de objetos agrupados en tierra, ni el bajo relieve, que únicamente puede pasar como borron ó promesa de hacer otro mejor si se determinase labrar esa escultura en mármol? Vale más que únicamente me ocupe del aire general de las figuras, de la intencion que ha habido para el grupo y de las manifestaciones que él mismo hace del talento de su autor: y todo ello es, si no loable, meritorio. Y digo que no es loable, porque el arte aconseja siempre la mayor parvedad en arrojarse á esculpir grupos, exige que estos tengan sus figuras bien distintas, sueltas y gallardas, no tolera ademanos y gestos melodramáticos, y repugna cuanto puede tolerarse en las imágenes de madera que nuestros pueblos pasean el día de Viernes Santo.

Con esto ya queda dicho que no me pudo agradar el grupo, menos bien modelado, menos bello aún, que representa, segun el *Catálogo*, á la *Iglesia militante*, y, segun la inscripcion que hay al pié, al Antecristo hollando al pueblo de Israel. ¡Disparidad chocante! Circunstancia que debe depurarse, para poder calificar el grupo, que, en realidad, no es lo uno ni lo otro. Si fuese la Iglesia militante lo que se quiso representar, y ha de dársele este nombre; quien lo oiga y no lea las inscripciones (que no debe haber ó no deben ser necesarias en las obras de las Bellas Artes), creeria que el autor no era ferviente católico. La Iglesia aparece hollada y la herejía triunfante, y aún en el rostro de aquella como que quiere notarse un poco de la expresion de la *Babilonia* poco simpática al Dante. Si es el Antecristo el que subyuga al pueblo de Israel con tanto imperio y tan pujante fuerza, no aparece que las culebras y cadenas sean más que simple adorno de la figura (á más que apenas se notan), y no se puede concebir que vuelva el pueblo fiel á tener asomo de salvacion, un día ya más de vida. Pero sea lo que quiera, es preciso decir que la musculatura del hombre no es de tal, sino de peña, que su figura toda es más que humana (sin ser por eso, en verdad, divina), y que la figura de la mujer, cuyo rostro está

modelado sobre un tipo bien simpático y gracioso, no está presentada con la única actitud que permiten las leyes de la escultura, por humillada que quiera presentarse una figura. El conjunto de líneas angulosas, la cercanía del foco con que se ofrece á la vista la formada por la pierna izquierda, que da la idea de corta, la lejanía por el contrario de la derecha, que parece demasiado larga como dislocada, la apariencia de escabel que ofrece el tronco, todo ello repugna, en vez de atraerse las miradas. Pero el autor tiene genio: el autor podrá ser algo. ¿Cuál actor provinciano, qué escritor novel no ponen en riesgo, por su inexperiencia y su celoso afán, las mejores creaciones? Cuando este escultor no traiga á su memoria el torso de Laoconte para convertirle en el Antecristo ó en el Han de Islandia, cuando vuelva su atención á los restos del antiguo, que, como el Torso del Belveder, dan la norma para unir el estudio con la intuición, la belleza con la ciencia, cuando dejando sus lares venga á esculpir á Madrid y visite á Londres, Florencia y Roma, cuando, en fin, si no puede contenerse, no pase al menos la valla que no pasó Miguel Angel, será lo que soñaba, lo que no puede ser en algun tiempo. Discúlpele, si tal vez le ha sido impuesto, el asunto.

Pero otro grupo hay aún, del cual ni debo ocuparme. Ejecútese en madera, dése á la iglesia del Pardo. Y allí tal vez no se vea que la mujer no es mujer; que el soldado romano no es más que lo que vulgarmente se llama *judío del monumento*; y que el niño, ni está vivo, ni jamás lo estuvo, ni que, por consiguiente, es inútil tratar de degollarle.

Permíteme ya, Gregorio, que vuelva á objetos más dulces mi atención y mi relato. Déjame que me aproxime al otro objeto, que, con el grupo del *Dos de Mayo*, me deleitó más el día en que vi la Exposición por vez primera. Es una estatua sola, ¡y qué estatua! Imitación evidente de una de las figuras del grupo del Real Museo, conocido universalmente con el dictado de Cástor y Polux, con recuerdos vivísimos de una estatua famosa de Ganimedes, apenas ofrece lo que se llama generalmente originalidad, sino en el modo con que ha sido modelado el rostro, cuya actitud habrá también alguien que la considere plagio. ¿Pero existe realmente? ¿Puede decirse, en la poesía y en la escultura, que lo hay, cuando se cambie, por leve que la alteración resulte, ó cuando, aunque muy parecida, tienda á diverso objeto la contextura del verso, la disposición de los miembros? No puede ser: si no fuere así, ¡adios de estas Bellas Artes!... La prosa y la pintura tienen mayor campo, todo el universo, casi hasta

en lo no visible. Sus dos hermanas no pueden pasar de ciertos sentimientos, y de pocas, preconcebidas y marcadas formas. El tema siempre es el mismo, y semejantes los medios. Quédale, pues, solamente, sobre todó á la escultura, superar lo que se hizo, sin variarlo más que en cuanto sea preciso para que esto resulte: y con esto basta realmente cuando se consigue. ¿Ha sucedido con el *himeneo*? Por desgracia, no; pero, quien, con el mal gusto general hoy en las Artes, toma por ese camino, tiene mucho adelantado y llegará á la meta, si no se preocupa de la falta absoluta, en que antes se hallará, de los aplausos del público. Dos glorias hay. Una que crece lentamente, desde nada, hasta parar con el tiempo en lo infinito: como los caracteres dulces, no se notan y se imponen, es imposible olvidarlos. Otra desde luego alcanza el punto mayor que puede, pero no pasa de ahí, y va perdiendo cuanto más se ve que no le es dable pretender un átomo más allá, y es menos que se pensaba; como los genios bruscos que se tienen que ir ablandando ellos mismos. Cada cual elija la que le parezca. Este escultor, con grande aplauso mio, opte orgullosamente por la más modesta. Es la de Praxiteles y Cánova. Y antes de cesar de ocuparme de él, debo decir que, si ha querido representar el matrimonio actual (y esto es lo peor que tiene) lo ha hecho con sumo acierto. La fisonomía se muestra ajada, gastada, seca: las manos pasan la llama, de una antorcha á la otra, con tibieza. Todo lo demás, antiguo, lo que hoy se llama pagano, es bello, no ciertamente por estar suavemente modelado, sino porque recuerda lo que siempre es bello, lo que es inmortal por su misma esencia, lo que es y será y ha de ser forzosamente escultura siempre, lo que fué en Grecia cuando aún creía en los Dioses, con más ó menos fervor, pero algo más que nosotros en los nuestros; porque es lo que se dice *pagano*.

Más que la ejecucion, el asunto, pues representa otra figura juvenil desnuda, me hace recordar una estatua que hasta cierto punto parece representar un *Sphærista* romano, y que por otra parte más trae á la memoria á cualquiera jugador moderno de pelota. Lo que hay de real desde luego es que parece copia del modelo vivo, y no perfecto, y nada idealizado, al cual se le colocó en postura semejante á la de la famosa estatua del *Discóbolo*, con evidentes recuerdos de nuestro *Fauno Crióforo*. Bajo tal concepto, no está mal estudiada, ni mal hecha, aunque puede notarse fácilmente que, en todo cuanto le faltaba la norma del modelo del antiguo, la estatua ha salido floja. Así resulta en la mano izquierda, que ofrece sólo á la vista el metacarpo, y con tension y dureza

tales, que no corresponden á ella en su movimiento el pectoral y brazo del mismo lado. Así se ve tambien en la union del antebrazo y de la mano del otro. Finalmente, una vez dadas las condiciones en que voy apreciando esta escultura, y despues de reprender el descuido con que, á la espalda, se halla modelada, he de advertirte, Gregorio, que no me detuve á considerar el vulgarísimo perfil que dió el escultor al rostro, y la disposicion en que ha presentado el cabello. Son copias exactas del natural: y así lo hacian los griegos. Los personajes de Fidias no van peinados del mismo modo que los representados por sus sucesores: y Miron no daba á sus atletas la melena que Policlecto á su Hermafrodita, ni el tipo majestuoso, el perfil severo, bello é ideal de Apolo.

De autor tan poco concienzudo como el de la estatua sobre la cual acabo de hacer estas observaciones, debe ser otra yacente, que ni recordar deseo.

Pasando, pues, á otro objeto, que es tal vez, en sus circunstancias, el más acertado y concluido, llegaremos á la *Victoria naval*, que de pié sobre la proa de la emblemática nave, apoyada sobre el remo y con la palma en la diestra, parece (y esto es lo único malo) cacarear su triunfo. Lástima es que una figura tan bien concebida, y con tanta suavidad y donaire modelada, donde sólo son reparables tal vez un poco los emblemas del cinturon, que pudieran ser más adecuados y expresivos, y los pliegues que inmediatos á la cintura rompen la dulzura del resto, á la manera que el paño mojado que presenta ampollas formadas por el agua misma, ostente ese ademan jactancioso que se aviene mal con el noble gesto de grandeza y de desden que en el semblante campea, y para el cual se ha estudiado con fruto el del Apolo del Belveder, que ojalá se hubiere imitado tambien en la modesta arrogancia de sus ademanes. La *Victoria naval* es, á pesar de todo, una excelente estatua decorativa, y que honrará el pórtico donde campee.

¡Ojalá pudiera decirse tanto de la *Santa Bárbara*, que el mismo escultor ha expuesto! Aquella escultura no puede representar á esta Santa. ¿Qué diria Rafael, que hizo mejor estatua de esta Virgen en su famosa Madona de San Sixto? Plegue á Dios no la vean artilleros.

Obra de otro artista que ha obtenido premio en Exposiciones anteriores y con mayores esperanzas de las que ahora cumple, es una figura semejante á esta Santa por su tamaño y hasta por la ejecucion, aunque no lo pareciera si al asunto se atendiese solamente. Trátase de una *Ninfa en la fuente*, cuyos brazos no serán probablemente tan desmesuradamente largos como parecen, pero que

no debieran parecerlo. Esta estatua está labrada en mármol, estudiando (si es que lo ha habido) en un modelo medianísimo del todo: con lo cual y lo poco que se ha tratado de idealizarlo, el resultado ha sido y habia de ser mediano. ¿Cuando se desengañarán nuestros escultores de que el público se fija tambien en lo que se cree que no tiene presente, y se convencerán de que no basta que no aparezcan defectos en el labrado y en el pulimento, en la suavidad del modelado, ya que no en su perfeccion? No le darian entonces ninfas indiferentes en su expresion, y que no pueden transmitir al espectador cosa alguna de las que carecen ellas.

Afortunadamente, ahora llevo á una estatua que descansa de tales impresiones y que hace recordar otra ya bien estimada en una Exposicion anterior, si no me hallo trascordado. Basta con eso para que comprendas que voy á hablarte del *Petrarca*. Pasando por alto la circunstancia relativa á la cuestion del tamaño, que es más de lo que parece en la escultura (pues por él puede descender á la calidad y las condiciones de remate de reloj lo que en otro caso llega á ser estatua de plaza pública), he de observar que esta figura, perfectamente concebida, bien proporcionada y mejor asentada todavía, vestida excelentemente, con el único defecto de ofrecer, por su posicion (que se ha querido hacer quizás sobrado expresiva) un brazo más largo en la apariencia de lo que es en realidad y una mano menos modelada y suave de lo que debiera, tiene además una falta, la mayor de todas: la de cambiar para algunos (y tal vez yo uno de ellos) el tipo con que soñamos al sublime encomiador de Laura, al primer hijo de Italia que reclamó para ella libertad, decoro é independencia. La estatua parece ser de persona un tanto afeminada en su reflexion profunda y en su patente estudio. Mas pudiera atribuírsela á Erasmo ó á Teodoro de Beza. ¿Pero conviene por eso que el artista la altere, mudándola en otro tipo? De ningun modo: que entonces no le cuadraria cosa alguna en sus ademanes, sus vestiduras y el excelente plegado de estas, donde ha sabido sacar todo el partido posible. Y tal vez es en esto más maestro: siga pues ese camino, pues que el arte tiene muchos, aunque este el mejor no sea. Hay algo en las tendencias de este escultor que me indica que no intentará jamás ir á labrar su fama y su fortuna fuera de estos asuntos, y que debiera haber nacido, más bien que ahora, hácia el 1500, para labrar, con Forment, retablos de alto relieve.

¿Qué diré ya de las demás estatuas, de las cuales, la única que puede mencionarse es la que representa á San Francisco en meditacion, tambien sentado,

pero sin estudio apenas del desnudo, con el cortísimo necesario para modelar un sayal, y con el rostro expresivamente vulgar de un modelo cualquiera? No hablemos de los otros escultores: no puede hablarse de ellos: ¿pero qué ha pensado el que imaginó esa estatua? ¿Cree que el colmo del arte es el célebre San Bruno? Muchos hay, por desgracia, que lo piensan.

Y si esto tengo que hacer respecto de las figuras de ilustres españoles que, con más patriotismo que cordura, se han presentado al público en esta Exposición y que perecerán en polvo, sin verse jamás reproducidas en mármol, ¿qué diré de los muchos bustos que se han presentado en esta ocasión á ocupar un puesto que no merecen? Que aquí es necesario más. No basta ya, cuando de ellos se trata, que carezcan de defectos, como en cualquier estatua bastaría: es menester que rebosen en bellezas, que den ejemplo del modo de vencer cuantas dificultades pone á la expresión del alma una materia cuya apariencia en sí misma es de una insensibilidad absoluta, y que, por lo fría, hiela: es preciso que reflejen todas las condiciones del carácter, de las costumbres y de la clase de vida, si es dable tanto, del personaje allí reproducido. Equivale el busto á lo que es ó debe ser el retrato en la pintura. ¿Y cuál de ellos se puede decir reúna todas estas condiciones? Unicamente se acerca el que, según el *Catálogo*, y no es preciso para ello conocer (como no he conocido) al personaje, representa á D. José de Uria y Terrero. Pero tampoco dejaré en olvido la pasmosa facilidad con que está hecho un retrato de señora, que, todos cuantos le miren, recordarán eternamente para execración (si así sigue) del artista que ha emprendido ese camino. El que se precie de serlo, no ha de ponerse á copiar lo que dé el modelo en rizos, telas y encajes, y en vulgaridad indecible: y si esas cosas se hacen, por no poder reducir al modelo, como Miguel Angel y Cánova y Thorvaldsen le reducían, á amoldarse á sus exigencias de expresión, traje y peinado, cambiando á veces la moda, no se envía á la Exposición tal busto.

Tampoco manifiesta tengan buena y cabal idea de lo que debe ser el arte en las obras de escultura, quienes, como el autor del bajo relieve *Flectio devolviendo á Sancho de Portugal las llaves de Coimbra*, roban un asunto á la pintura, que de él hubiese hecho un excelente cuadro; ó quienes, como el que ha labrado el otro bajo relieve que titula *Decadencia del imperio romano*, aglomeran, figura sobre figura, sin concierto, ni expresión, y con los tipos en que ha creído (y en esto con razón tal vez) hallar mayor decadencia de la belleza de la especie humana.

No diré que no se admitan, pero sí que no convienen en una Exposicion tales tentativas, que, sin ser desde luego manifestacion, al menos, de una dificultad vencida airoosamente, son otros tantos modelos para corromper el gusto y la genuina concepcion del arte. Las Exposiciones son, no solamente para ventaja de cada expositor, sino para instruccion, para educacion del público, con ventaja del artista en recompensa y fama. ¿Y así ha de lograrse esto?

¡Qué contraste ofrece con alguna de las obras que he citado otra que no quiero pasar en silencio! Y aquí (aun cuando no cambiaré de lenguaje y de criterio) no seré tan exigente respecto á las aserciones anteriores, pues el escultor no hacia profesion ni ostentacion de serlo, y su obra no ha sido presentada por él, desgraciadamente. Me refiero al busto de *Ecce homo* que, labrado en mármol con delicadeza suma, concebido con pureza, tocado con suavidad y sin terminarlo mucho porque no pareciese sobado en demasía, nos presenta al Salvador todo lo hermoso que puede ser el tipo nímia y escrupulosamente seguido de la raza hebrea, coronado de espinas, mas de modo que, notándose esta cruenta guirnalda, no distrae los ojos del semblante, y ligadas, sin duda, hácia adelante, las manos, segun lo que da á entender la elevacion de ambos pectorales. ¿Es loable la expresion? Aún dada la circunstancia de representar al Cristo, ¿es plausible la eleccion de tipo, que se ha hecho? ¿Convenia, sobre todo, hacer un busto de lo que no debe ser sino estatua, de lo que perderia en expresion, como todos los héroes y los dioses que se nos representan de este modo, y más estando desnudo? A ambas preguntas puede responderse negativamente. El vulgo cree que la Virgen es negra; y quizás seria, por ser hebrea, más morena que Rafael y Tiziano nos la pintan: pero esto no ha sido óbice para que cada artista le dé la fisonomía, la edad, el traje, la actitud que realice más su ideal ó entone mejor su cuadro. Los bustos se toleran en los hombres célebres, porque, suponiéndolos el alma nuestra imperfectos físicamente, sólo se va á buscar la manifestacion de la calidad perfecta ó excelente de su alma; y porque además se supone cubierto por el traje todo el cuerpo, menos las manos, de escasa expresion, y el rostro: cosas que en Jesus jamás, y menos en el caso de su presentacion al populacho, concurren.

No terminaré esta carta sin indicarte varios defectos que, en la Exposicion, se patentizan, relativos á la educacion de nuestros escultores. Es el primero el desprecio en que se hallan, casi desde que comienzan, del antiguo. Enamorados nosotros de nuestra arquitectura de la edad media y de nuestras leyendas na-

cionales, hacemos de todo arqueología: y hasta personas muy estimables (menos en cuestiones de arte, en que se creen, sin embargo, competentes) no se cansan de alabar cuanto se ha hecho en la edad media, ó en los albores del renacimiento, cuando más, y á deplorar cuanto encerraban en su seno los conventos; sin que al par se acuerde nadie de decirles lo mucho que tienen de extremadamente más perfecto y digno de loa é imitacion las obras de los antiguos, mas que no sean españoles, pues que, si fuésemos rusos, no habíamos de empeñarnos en encontrar sólo bellas las imágenes en huecos de recortes de oro; y no nos atrevemos tampoco, por tal razon, á pregonar como tipo las Vírgenes de *aceitera*. Es otra la ninguna instruccion que ya persona alguna, y menos los artistas, tienen de los clásicos antiguos, y la somerísima idea de la mitología apellidada *pagana*; sin lo cual no pueden comprenderse los símbolos de aquellos dioses y las alegorías de sus religiones, lo cual, quitado, ni hay escultura artística, ni hay belleza.

Tambien estudian poco tiempo los modelos del antiguo, antes de lanzarse á esculpir sobre sus propias ideas: y mucho menos estudian con modelos vivos. Finalmente, pierden quizás demasiado tiempo en pretender dibujar, cuando el escultor necesita saber modelar en cera ó en barro, más ó menos perfectamente, las partes componentes de las figuras, antes de ponerse á dibujar estas mismas partes; pues en él debe ser únicamente el dibujo un auxilio para tomar apuntes y fijar recuerdos y calcular de improviso un efecto, que puede todavía resultarle despues equivocado. Si, como eran excelentes anatómicos, hubiesen sido más observadores del modelo vivo y algo menos profundos dibujantes, tal vez hubiesen exagerado menos y conseguido más en sus estatuas Miguel Angel y Leonardo de Vinci, cuyos cartones valen más que sus esculturas. No dibujaban con grande esmero, ni Cánova, ni Thorvaldsen.

Hechas estas observaciones, te diré en resúmen, mi querido amigo, que, si bien no juzgo plausible en general la Exposicion de escultura, y si bien la considero inferior á la de pintura, no creo, sin embargo, que descienda á algunos dislates deshonorosos que hay en esta; y que aun cuando no tiene obras semejantes á las de Gisbert, Palmaroli, Vera y Cano, cuenta con el grupo del *Dos de Mayo* y las estatuas de la *Victoria naval* y del *Himeneo*, y no desciende de manera alguna á la *Coronacion de San Fernando niño*, que está tabique por medio.

Tuyo afectísimo siempre,

BENITO VICENS Y GIL DE TÉJADA.

LA ARQUITECTURA

EN LA EXPOSICION DE 1866.

~~~~~

Veinte proyectos componen la seccion de Arquitectura en la presente Exposicion de Bellas Artes, y al ver el escasísimo número de personas que al visitarla ante ellos se detiene, lamentamos la suerte de sus autores, que parte por culpa propia, y parte por causas independientes de su voluntad, no han podido con su trabajo vencer la glacial indiferencia con que el público mira generalmente esta clase de obras, indiferencia por otra parte muy natural, pues al cobijarse bajo un mismo techo las Bellas Artes para mostrar al público el fruto de su trabajo en un tiempo dado, la arquitectura entra siempre en el palenque con marcada desventaja, sin que todos los esfuerzos del arquitecto puedan nunca conseguir que al fin el público fije la atencion sobre sus planos, que no son más que la expresion del pensamiento del artista que ha de servirle de pauta para construir despues su obra, mientras el pintor y el escultor presentan las suyas completamente terminadas y con todas las condiciones necesarias á su mayor lucimiento; no es esto sólo desgraciadamente, aún hay más, y es que no hace falta entender de pintura para gozar con la vista de un cuadro ó de una estatua; pero hace falta conocer algo el arte monumental para adivinar por el proyecto el efecto que podrá hacer el edificio despues de construido, objeto final del arte arquitectónico, y esta causa basta por sí sola para producir el vacío que se nota en el primer salon del nuevo edificio; en efecto, al público se le presenta allí el proyecto de un monumento expresado por tres ó más proyecciones, método absolutamente preciso para su construccion, pero que tiene para los profanos el gravísimo inconveniente de enseñarles el monumento como nunca le han de ver despues de construido; de aquí resulta inevitablemente el desden que se experimenta por aquello que no se entiende, y siempre el público antes de confesar su ignorancia, descarga injustamente sobre el autor su mal humor, achacándole faltas que á veces no son sino del que mira el proyecto.

Pero desgraciadamente no es esto sólo, hay razones más poderosas que convencen de la esterilidad del arte arquitectónico contemporáneo; el arte monumental ha sido desde su principio el idioma con que la humanidad ha ido escribiendo la historia de sus grandes ideas; allí donde una nueva ha germinado, y el público la ha sentido dándola calor y vida, allí ha surgido un nuevo estilo arquitectónico, fiel y genuina expresión de aquella idea; pero el presente siglo, razonando friamente sobre todas las cosas, ha llevado á las masas la duda sin comunicarlas sus conocimientos; armado de la ciencia y la experiencia de los que le han precedido en el terreno del arte, recuerda, compara, juzga, imita á veces, pero nunca crea; le falta la idea preconcebida, y en vano se agita por buscar la forma, y lucha por encontrar un nuevo estilo, sin ver que es imposible que tenga estilo, forma y dimensiones lo que no expresa algo á los ojos del entendimiento. La arquitectura marcha pues en decadencia, no sólo en España, sino en todo el mundo; en vano es pedirle templos, cuando falta la fe á los que han de orar en ellos; pedirle castillos, cuando la fortificación ha reducido á ciencia la antigua arquitectura militar, despojándola por completo de todo elemento artístico; pedirle edificios públicos, cuando el presupuesto limita los recursos que en ellos se han de emplear; pedirle casas solariegas, cuando los ricos y los nobles dejan arruinar sus alcázares góticos y platerescos, viviendo en la corte en una jaula de madera y cascote, que cubre su desnudez con adornos de yeso y carton piedra. El siglo camina tras del lujo y del bienestar material; esta es su idea dominante, y de ella no puede resultar nada grande bajo el punto de vista artístico: hé aquí por qué la arquitectura, ahogada por el espíritu mercantil y el materialismo, no puede competir con sus hermanas, y hé aquí por qué los únicos edificios que serán la manifestación arquitectónica del siglo XIX, serán las fábricas, las estaciones y los mercados.

Con mejores deseos que fortuna, los autores de los proyectos señalados en los números 488, 489, 502 y 503, han acometido la atrevida empresa de proyectar otros tantos templos católicos, y todos son una prueba de lo que acabamos de enunciar. Faltos de idea religiosa contemporánea, no encontrando en sí ni en la sociedad que les rodea la inspiración necesaria para construir la casa de Jesucristo, se remontan á buscarla á los siglos que pasaron: el arte bizantino, el románico y el ogival han sido puestos á contribución por los nuevos arquitectos, pero al traducir el original es preciso convenir que no han estado muy felices; si bien la consideración de ser sus autores, en su mayor parte alumnos de la Es-

cuela superior de Arquitectura, nos mueve á considerar sus trabajos como ensayos destinados solamente á soltar su mano y ejercitar su inteligencia, y en este concepto nos atrevemos á darles un consejo para el porvenir : si por una rara casualidad en su vida artística se les presenta la ocasion de construir una iglesia, vean, entre los diferentes estilos cristianos, aquel que por aficion ú otras causas esté más en armonía con sus gustos, y de aquel tomen la planta, busquen los detalles, y copiando todo de modelos vivos, hagan su proyecto, que aún si lo hacen bien, les quedará la gloria, que no es pequeña, de haber sabido escoger.

Sentimos no poder decir lo mismo del Sr. Garriga, autor del proyecto de la nueva iglesia de *San Ginés de Vilasar* (núm. 489), pero este templo tiene para nosotros un defecto de primer orden, y es la absoluta falta de unidad en el estilo, sin la cual es de todo punto imposible producir una obra bella ; al exterior, el campanil no liga con la fachada de la iglesia, y en el interior desarmoniza aún más el púlpito y la mesa de altar con los arcos de medio punto que sostienen la nave del templo ; en estos defectos es muy fácil caer al inventar, y no hay más remedio para evitarlos que el que indicamos en el párrafo precedente, siempre en la hipótesis de que el artista tenga el sentimiento profundo de su obra, pues sino el conjunto de ella será frio por más que los detalles sean de primer orden.

Aún más difícil que proyectar de nueva planta es concluir un edificio empezado de otro siglo, y la dificultad acrece á medida que aumenta el mérito de la construccion primitiva, con la cual debe identificarse el restaurador hasta el punto de que se confundan lo antiguo y lo nuevo, en cuanto sea posible. Los estudios para la conclusion de la *Catedral de Barcelona* (núm. 499), hechos por D. José Mestres, demuestran en sus numerosas hojas que el autor ha trabajado asiduamente, pero no ha podido borrar su personalidad, que aparece á menudo en su obra, con perjuicio notable de esta, sobre todo en todos aquellos puntos en que faltándole original de donde copiar, se ha entregado á su inspiracion más que al estudio del monumento que se proponia restaurar ; tal es la cruz con que corona el cuerpo central de la fachada, cuyas dimensiones aparecen ya raquíticas en el proyecto, y otros detalles análogos que podiamos citar, y no lo hacemos porque creemos no se escaparán á su autor, si por fortuna tiene la honra de construir su proyecto.

Menos acertado ha estado el Sr. D. Demetrio de los Rios en el proyecto de restauracion de las *Casas consistoriales de Sevilla* (núm. 501). Este edificio, mo-

dolo en su género, y el más acabado del arte plateresco español, ha sufrido con dicho proyecto una transformación que, aumentando considerablemente sus dimensiones, le ha hecho perder su primitivo carácter. Nos faltan los detalles en mayor escala para juzgar si el restaurador ha conservado en su proyecto «la exactitud de los contornos en las figuras, la gran inteligencia de la anatomía y la grandiosidad de sus formas» que hacia admirable el singular ornato de este edificio; pero nos sobran los tres áticos descarnados y frios con que proyecta coronar el centro y los extremos de la gran fachada, y que desarmonizan con su desnudez todo el conjunto, aún en la hipótesis de que en los detalles de la restauración se conservara el estilo antiguo, que lo dudamos.

Tres proyectos conmemorativos hay en el salón, y por distintas razones los tres nos dejan bastante que desear; el señalado con el núm. 491, dedicado á conmemorar la paz de Vergara, se resiente de que el autor, que apenas habria nacido cuando aquel hecho tuvo lugar, no ha podido apreciarle por sí mismo, y faltándole el sentimiento del hecho, claro es que la obra ha resultado fria y sin carácter, pudiendo el monumento representar *La paz de Vergara* ú otra cualquiera paz de las muchas con que han terminado nuestras continuas disensiones.

Con el núm. 495 está señalado un monumento á la *Union telegráfica de Europa y América*, firmado por los Sres. Loira y Sanchez (D. Calisto) y D. Ramiro Amador de los Rios. Dos cosas nos han sorprendido al leer el *Catálogo* antes de ver el monumento; es la primera, la dualidad de firmas, pues convenimos en que por más que sobre ello hemos pensado, no hemos podido comprender cómo se han aunado dos inteligencias para producir una obra de arte cuya primera condicion, como todas las de su género, debe ser la unidad de sentimiento y de estilo; somos partidarios de la division del trabajo, pero nunca se nos habia ocurrido que podia aplicarse este principio en las artes liberales; la otra ha sido el asunto por dichos señores elegido para objeto de su trabajo. ¿Es la union telegráfica de los dos mundos asunto bastante grande para un monumento? Sin que desconozcamos las ventajas que tal hecho reportará á ambos continentes, no vacilamos en pronunciarnos por la negativa más absoluta, pues siendo este hecho uno de aquellos que no influyen directamente en la generalidad del público, este permanece frio é indiferente delante del símbolo levantado para perpetuarle en su memoria. Sin objeto digno, y concebido por dos personas, es claro que el monumento que nos ocupa no puede ser bueno, y si descendemos de su conjunto á sus detalles, veremos que la

columnata inferior que rodea por tres partes la base de la columna está allí, sin objeto alguno aparente ni real; que los adornos de la columna formando una série de líneas horizontales á distintas alturas, destruyen y rompen la homogeneidad de la dimension vertical que domina en el monumento, y permitiendo juzgar por ellas de su altura, le achican y empequeñecen; y por fin aquella profusion de estátuas representando no sabemos á qué personajes, se despega del monumento, que forma un todo heterogéneo y ridículo.

Nada tenemos que objetar al asunto elegido por el Sr. Marin Baldo para perpetuarle por una obra arquitectónica; *La gloria de Cristóbal Colon y de España por el descubrimiento del Nuevo Mundo* es un hecho que hace siglos debia estar consignado en un monumento, pero el proyecto del Sr. Marin Baldo (número 498), creemos que no responde á la idea que le ha hecho concebir. El autor, deseando que su obra represente ó diga muchas cosas, ha logrado que hablando todas sus partes á un tiempo no se les entienda lo que dicen, confundíndose sus sonidos y haciendo preciso un libro que sirva de guia para explicar lo que el monumento representa; hé aquí el primero y principal defecto de este: monumento simbólico y libro, se repelen, el uno ó el otro sobra; ó el monumento explica la cosa y el libro está demás, ó el libro nos la cuenta, y el monumento queda reducido á una lámina tirada aparte del texto, y para su ilustracion, no es pues un monumento, es un grabado. El Sr. Marin Baldo, encariñado con su héroe, á fuerza de quererle adornar y engrandecer, ha prodigado tanto y tanto los detalles de su obra, todos representando alguna cosa, que ha concluido por distraer la atencion de los que le miran con los accesorios, rebajando por consiguiente la importancia de la figura principal; el Sr. Marin Baldo se ha extraviado en su proyecto olvidando que no hay grandeza y sublimidad donde no hay sencillez, y que su obra tiene un lujo de detalles y figuras que la complica y hace aparecer pesada y muy distante de la belleza que debe tener un monumento de esta clase.

La locomotora que acorta las distancias y el canal de Isabel II que nos surte del agua que para nuestros usos necesitamos, son dos cosas buenas, pero que nada tienen que ver con el descubrimiento de América, y en cuanto á marcar con ellas la época de la construccion del monumento son una redundancia, pues el estilo de él no dejará duda á las generaciones que han de venir de la época en que fué concebido; además, un tarjeton con un nombre y una fecha, dan á conocer mejor el año en que se construyó el monumento, y el Monarca

que reinaba en España, cuando se puso la primera piedra. Aparte de esto y de algunas dificultades de ejecucion que en el modelo encontramos, no podemos menos de reconocer que en el modelo hay detalles muy bonitos; que el orden del museo americano es verdaderamente monumental; que el grupo superior y algunos broncees están muy bien acabados; pero estos detalles no bastan á compensarnos la poca grandeza que del conjunto resulta, á pesar de sus excesivas dimensiones, que harian en el natural, imposible el encontrar punto de vista de donde se abarcara con facilidad el efecto de la obra.

Un proyecto de *Bolsa y Tribunal de Comercio* (núm. 487); otro edificio destinado á *Parada de caballos padres* (núm. 490); dos de *Teatro* (núms. 492 y 506), *Un mercado* (núm. 493), *Un lavadero* (núm. 494), Un edificio destinado á *Oficinas del gobierno de provincia* (núm. 497), una *Casa de baños* (núm. 504), y *Un hospicio* (núm. 505), son los edificios que necesarios y adaptados á nuestras costumbres se han presentado en la actual Exposicion; en la imposibilidad de analizarlos detenidamente, sólo dirémos que en general nos han parecido adecuados á su objeto, si bien á todos les falta el carácter determinativo que marque con evidencia, el objeto para que han sido proyectados; esta exigencia, hija de la complicada civilizacion actual, es una de las mayores dificultades con que tienen que luchar los arquitectos contemporáneos, y á vencerlas deben dirigir todos sus esfuerzos, no sólo conociendo perfectamente la historia de su arte, sino procurando en los edificios más humildes que tengan que edificar, no separar nunca al artista del constructor, pues sólo la union íntima de los dos formá el perfecto arquitecto; construir con arreglo á los mejores principios de la ciencia, acusar francamente el método y las dificultades vencidas en la construccion, sacando de esto motivos para decorar, y el resultado será la expresion fiel del estado de perfeccion á que ha llegado el arte en el presente siglo; no olvidando al mismo tiempo el dibujo, harto descuidado en esta Exposicion, y que siendó la fiel traduccion del pensamiento del arquitecto, es el principio generador de su arte, siendo tan esencial á ella, que en vano luchará por adelantarla un arquitecto que no domine por completo el dibujo, y que haya formado su gusto á fuerza de copiar el antiguo, deleitándose en la contemplacion de sus bellezas, y procurando imitarle. Con estos elementos, producirán al menos edificios apropiados al uso á que se destinan y de aspecto agradable, que es todo lo que desgraciadamente se puede pedir á la arquitectura del siglo XIX.

E. DE MARIÁTEGUI.

---

Director y propietario, D. G. CRUZADA VILLAMIL.



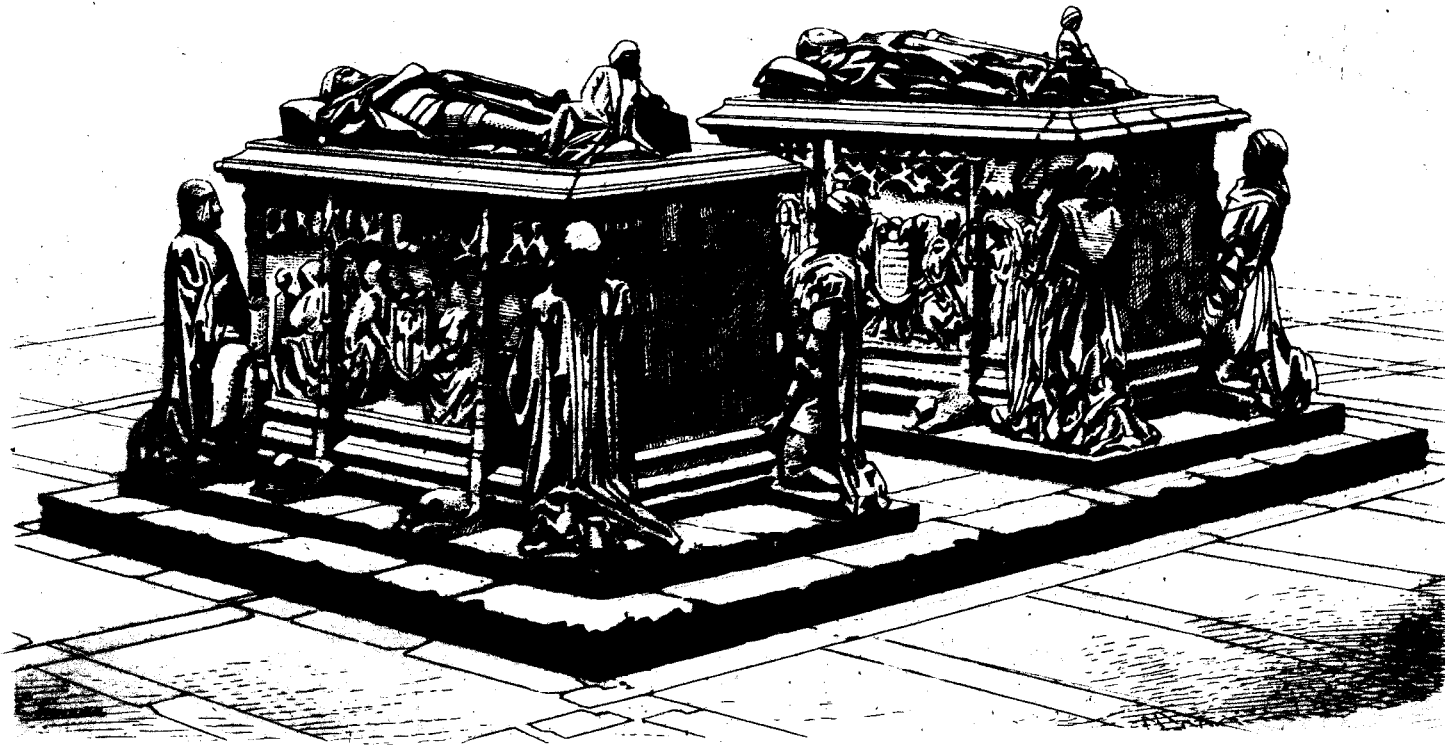


D. ALVARO DE LUNA  
DEL RETRATO DE SU CAPILLA.



SEPULCROS

DE D. ALVARO DE LUNA Y SU MUJER.



# RETABLO Y SEPULCROS

DE LA

## CAPILLA DE D. ALVARO DE LUNA

EN LA

### CATEDRAL DE TOLEDO.

---

En algunos libros y periódicos de bellas artes — y por desgracia con escaso detenimiento — se ha estudiado la capilla que en la Catedral de Toledo mandó construir, para labrar su sepultura y la de sus mayores y descendientes, el poderoso magnate decapitado en la plaza de Valladolid en el año de 1453. Muchas reproducciones andan por ahí de los sepulcros y estatuas yacentes del de Luna y su mujer D.<sup>a</sup> Juana Pimentel, pero solamente el pintor de *perspectivas* D. Pablo Gonzalvo, ha sabido trasladar al lienzo todo el carácter poético de la capilla y los sepulcros. Ni en este precioso cuadro, ni en los escritos que de la misma capilla se ocupan, aparece el retablo. De este y de aquellos sepulcros vamos á tratar exclusivamente bajo el punto de vista artístico, así como tambien de sus autores y de la importancia que para la historia del arte ofrecen ambas obras.

*Retablo de la capilla.* Frente á la puerta central que comunica con la nave más baja del ábside de la catedral, se levanta, cobijado por un dosel sobre la mesa-altar, el gran retablo de la capilla. Medirá de alto próximamente seis varas y cerca de cinco de ancho. Los tres cuerpos que

forma en direccion horizontal, y los cinco que le dividen en la perpendicular, ofrecen quince compartimentos, de los cuales catorce están ocupados por tablas pintadas al óleo y el restante por una escultura de talla igualmente pintada. Para ahorrar una prolija y cansada descripcion de todo el retablo, hé aquí el contorno general que presentan sus principales líneas, y los asuntos que se representan en los quince paralelógramos mencionados.

|                                       |                                                |                                                 |                                               |                            |
|---------------------------------------|------------------------------------------------|-------------------------------------------------|-----------------------------------------------|----------------------------|
|                                       |                                                | Núm. 3.                                         |                                               |                            |
| Núm. 1.<br>Santa Lucía.               | Núm. 2.<br>Santa Catalina.                     | La Virgen con el Niño, rodeados de ángeles.     | Núm. 4.<br>Santa Isabel.                      | Núm. 5.<br>Santa Inés.     |
| Núm. 6.<br>San Andrés.                | Núm. 7.<br>San Juan Bautista.                  | Núm. 8.<br>Santiago: estatua tallada y pintada. | Núm. 9.<br>San Juan Evangelista.              | Núm. 10.<br>San Bartolomé. |
| Núm. 11.<br>Santo Tomás Cantuariense. | Núm. 12.<br>San Francisco y D. Álvaro de Luna. | Núm. 13.<br>El descendimiento de la cruz.       | Núm. 14.<br>San Antonio y D.ª Juana Pimentel. | Núm. 15.<br>San Gerónimo.  |

El retablo es de madera, de arquitectura gótica de fines del siglo xv, todo dorado y no hay en él inscripcion alguna que indique la fecha en que se hizo y quiénes hayan sido los artistas que lo ejecutaron ó los señores que lo costearan. A salvar parte de esta laguna acudió el académico de la Historia, canónigo de la Santa Iglesia de Cuenca, D. Juan Loperraez en su obra titulada: *Descripcion histórica del obispado de Osma, con el*

*catálogo de sus preladados*, publicada en Madrid en 1788. En el tomo primero, página 339, al tratar de la muerte de D. Alvaro de Luna, dice en una nota lo siguiente: «D.<sup>a</sup> María de Luna, hija de D. Alvaro y de D.<sup>a</sup> Juana »Pimentel, su segunda mujer, Duquesa del Infantado, costeó el retablo »principal que hay en dicha capilla, y lo ejecutaron Sancho de Zamora, »Juan de Segovia y Pedro de Gumiel, este, vecino de Alcalá y los dos de »Guadalajara, en precio de ciento cinco mil maravedises, segun resulta »de la escritura de obligacion que otorgaron en la villa de Manzanares, »donde se hallaba la Señora, á 21 de Diciembre de 1448 ante Fernan »Sanz escribano. La misma señora costeó tambien en la dicha capilla los »sepulcros y estátuas de alabastro donde están sus padres, porque los »que habian costeado viviendo se desaparecieron con la desgracia de don »Alvaro. Lo hizo todo Pablo Ortiz, estatuario, en precio de mil maravedises, como consta de la obligacion que otorgó en dicha villa de Manzanares, donde permanecia la Señora, su fecha 7 de Enero de 1489. »Los originales de una y otra obligacion ha visto el autor de esta obra.»

De estas líneas dedujo Cean Bermudez en su nunca bien ponderado y eruditó *Diccionario*, que aquellos tres artistas hicieron el retablo. A Cean copió el Sr. Amador de los Rios en su *Toledo pintoresca*, y á este el señor Parro en su *Toledo en la mano*; pero ni Cean, ni mucho menos Amador de los Rios y Parro, se tomaron el trabajo de meditar por algunos momentos sobre el texto del canónigo Loperraez, considerándolo en relacion con el retablo. El bueno del académico asegura que vió él mismo las escrituras originales de Fernan Sanz, y esto basta para que creamos en el hecho: pero, como á Loperraez no le interesaba el dato grandemente porque no era de importancia para su obra, es tan conciso y breve en su relato, que deja muchísimo que desear, y tanto, que á la luz de la crítica quedan las cosas tan confusas como si nada hubiera dicho. Si Loperraez conocia el retablo en cuestion, es cosa rara que en los índices de su obra diga en el tomo segundo página 385, al registrar aquellos artistas: *Pedro de Gumiel, ESCULTOR, vecino de Alcalá, Juan de Segovia, ESCULTOR, ve-*

*cino de Guadalajara, y Sancho de Zamora, ESCULTOR, vecino de Guadalajara.* Siendo el retablo, en su gran parte, obra de pintura, ¿cómo aparece hecho por tres escultores y por ningún pintor? Da esto origen á una duda que es imposible desvanecer sin registrar los documentos originales, cuyo trabajo por desgracia, no es fácil practicar por no haber citado Loperaez dónde aquellos se hallan ó dónde los vió. Si el canónigo de Cuenca tuvo presente las escrituras originales al calificar de *escultores* á los tres artistas, ¿cómo es que el retablo es una obra casi totalmente de pintura? Pero aún estas conjeturas son de poca monta comparadas con otra que vamos á exponer, para que podamos asegurar que Loperaez nos ha dejado en la misma oscuridad que antes estábamos. Cean Bermudez, más escrupuloso en sus datos que los dos escritores que le siguieron, cita al hablar en su *Diccionario* á Juan de Segovia (tomo 4.º, página 362) y á Sancho de Zamora (tomo 6, pág. 24) — que á Pedro de Gumiel no le menciona — como *escultores*, que en 21 de Diciembre de 1448 se comprometieron á hacer el retablo por orden de D.ª María de Luna, hija de D. Alvaro. La fecha de 1448, es la que clara y terminantemente cita Loperaez; y esta fecha es imposible. En 1448 vivía D. Alvaro y vivía D.ª Juana Pimentel y su hijo D. Juan contaba trece años y su hija D.ª María tendría unos ocho ó diez. Aun cuando esto no bastára, sobradamente demuestra el error de aquella fecha el carácter de las pinturas del retablo, todas al óleo, que son muy posteriores á aquellos años. Así pues, parece indudable que la fecha de 1448 es un error de la edición de Loperaez, y que debe leerse 1488, año de la muerte de doña Juana, acaecida en Noviembre. Los Sres. Parro y Amador, sin haber visto las escrituras originales ni dar razón de ninguna clase para fundar su conjetura, señalan la fecha de 1498 á la escritura del retablo, y la de 1489 á la de los sepulcros. Sin datos nosotros para asegurar la certeza de estas fechas, porque no los tenemos, nos atrevemos á suponer que, así como los sepulcros se hicieron en 1489, debió empezarse el retablo en el año anterior, pues es muy natural que D.ª María en el mismo año

de la muerte de su madre tratára de habilitar nuevamente la capilla de sus padres, que los ódios á D. Alvaro habian despiadadamente profanado.

Pero otra conjetura distinta se nos ocurre, hija de la circunstancia de llamar el Sr. Loperraez escultores á los tres artistas, y de citar la fecha de 1448. Así como suponemos error de imprenta la citada fecha, ¿no pudiera quizá ser esta la verdadera y haber error en el nombre de la persona del otorgante? Si tenemos en cuenta que á mediados del siglo xv, era costumbre hacer retablos de escultura, y si recordamos que el actual de la capilla de D. Alvaro es ageno á la construccion de la misma y por tanto postizo en ella y de fecha posterior á su fábrica, ¿no pudiera suceder muy bien que los *escultores* Sancho de Zamora, Juan de Segovia y Pedro de Gumiel, hubiesen sido los encargados en 1448 de labrar un retablo de escultura? Además es muy cierto que el actual retablo no es el que habia en tiempo de D. Alvaro, y es imposible que en su capilla no le hubiese entonces, y que su construccion no entrara en el plan general de la fábrica. Hubo pues un retablo que no existe y cuyo paradero se ignora; se dice que tres escultores hicieron un retablo para la capilla, y hay ahora un retablo que sólo tiene una estatua de talla y catorce tablas, cuyo carácter italiano y aleman y manera de estar pintadas acusan claramente la fecha de los últimos años del siglo xv. ¿Hicieron este retablo, de tablas pintadas, aquellos tres escultores ó fuéron estos los que hicieron el que primitivamente, y de escultura, se colocára en la capilla? No es posible contestar categóricamente á esta pregunta. Y siendo notorio é incontrovertible que en la cita de Loperraez hay, ó el error de la fecha de 1448, ó el error del nombre del otorgante, ó el error de llamar escultores solamente, y no pintores y escultores, á los tres artistas á quienes se atribuye un retablo pintado, es de todo punto imposible, sin conocer las escrituras citadas, descubrir la verdad del caso; pues tanto Cean Bermudez, como todos los demás escritores, no han tenido más noticia para sus aseveraciones que la errónea nota de Loperraez. Dedúcese de todo, únicamente, que no sabemos quiénes hicieron el retablo de la

capilla de D. Alvaro, ni sabemos tampoco quiénes fueron Zamora, Gumiel y Segovia.

Dejando á un lado esta clase de investigaciones y estudiando el retablo por su carácter artístico, hallamos clara y palpablemente que en las catorce tablas han trabajado dos manos distintas. Las nueve tablas de los dos cuerpos altos, pintadas al óleo, de figuras casi del tamaño natural, pertenecen por completo á la escuela italiana y demuestran que su autor debió estudiar en Florencia, con los maestros que allí cultivaban la pintura á mediados del último tercio del siglo xv. Los rostros de los santos y santas, el plegado de los paños, la proporcion de las figuras y hasta el color y general correccion del dibujo, dan pruebas inequívocas de la habilidad del pintor y de que aprovechó bien el tiempo que dedicó en Italia al estudio de su arte. Y son tan italianas estas tablas, que no es fácil suponer si su autor fué un italiano que vino á pintar á España, ó un español que estudió en aquella península su profesion.

Las cinco tablas del cuerpo bajo del retablo son muy distintas á las anteriores y muy inferiores en bondad artística. La tabla que señalamos con el número 13, que representa á Nuestro Señor Jesucristo difunto al pié de la Cruz, rodeado de su Divina Madre, las Marías, San Juan y los Santos Varones, es española y participa mucho de los estilos aleman y flamenco de fines del siglo xv. Ni en color ni en dibujo manifiesta grandes dotes su autor y los mismos defectos que con abundancia presenta, son prueba de su autenticidad española. Sólo conserva el buen aspecto de la composicion y colocacion de las figuras, única cosa que, como copia, guarda de la buena fuente que influyó en el estilo del pintor. Este mismo asunto igualmente representado, con las mismas figuras, la misma composicion, los mismos rostros, las mismas fisonomías, los mismos colores y hasta las mismas dimensiones, se ha repetido mucho en Castilla á fines del siglo xv y principios del xvi. Hemos visto algunas de estas tablas en poder de particulares y el Museo Nacional de pinturas guarda una idéntica.

La misma mano que pintó esta tabla, copiándola de otra parte, se

muestra original en las otras cuatro que la acompañan, y sigue en ellas obedeciendo á la misma influencia, si bien con cierta libertad y carácter propio que indican alguna observancia del natural y más redondez en las formas y partidos de pliegues. El retrato de D. Alvaro, número 12, que reproducimos grabado al agua fuerte, así como el de D. Juana Pimentel, número 14, dan, con su carácter y factura, testimonio de la certeza de nuestro juicio, al creerlas de mano española que estudió en las obras alemanas y flamencas de la época.

Volviendo á las investigaciones que hemos hecho arriba acerca de quiénes pudieron ser los pintores del retablo, se desprende del juicio que de sus tablas acabamos de formular, que en ellas intervinieron dos manos muy distintas; y si recordamos que en el compartimiento número 8 hay una escultura y que el retablo tiene doseletes sobre cada recuadro y que por lo tanto trabajó en él un escultor, tendríamos que es muy cierto que fuéron tres los artistas que lo labraron. Pero ¿son estos tres los *escultores* Sancho de Zamora, Juan de Segovia y Pedro de Gumiel?

*Los sepulcros.* El grabado que acompaña á este número es una copia de ambos sepulcros, hecha desde el lado de la Epístola del altar de la capilla. Ocupa este lado el del Condestable, y el otro el de D.<sup>a</sup> Juana, su mujer. Estos son los sepulcros que sustituyeron á aquellos suntuosos y magníficos, fundidos en bronce, de los que se cuenta que la figura que representaba á D. Alvaro se levantaba y caía de hinojos, movida por un bien combinado mecansimo, en los momentos más solemnes de la misa. Segun unos historiadores, fundándose en datos muy respetables, fué destruida aquella rara máquina por los parciales de los Infantes de Aragon en una asonada que en Toledo hubo contra D. Alvaro; y segun otros, parece ser que contribuyó no poco á que desapareciera el sepulcro y estatua, la irreverencia que por la curiosidad de los fieles se originaba al contemplar más principalmente los movimientos del autómeta, que el Santo Sacrificio de la Misa.

Por la nota de Loperraez, se sabe que esculpió los actuales sepulcros

Pablo Ortiz en 1489 por la suma de mil maravedises, precio que más bien parece el de la traza que el del trabajo de toda la obra, aunque los maravedises fuesen de plata. La belleza de estas obras de escultura no llega ni con mucho á la de los magníficos sepulcros de D. Juan II y su mujer, y del Infante D. Alonso, que en la iglesia de la cartuja de Miraflores hacia por aquel mismo tiempo (1486) el gran escultor Gil de Siloe, pero se parece y guarda semejanza con el estilo de las figuras que hizo Diego de la Cruz, ayudando al mismo Siloe en el retablo de aquella iglesia. La proporcion de las figuras, la rigidez en las actitudes, las boquillas de los pliegues de los paños y la fuerza de expresion de los rostros son caracteres que marcan muy detalladamente el estilo gótico en su última época; y bien examinados parece que las estátuas yacentes, así como las de los cuatro Caballeros de Santiago y cuatro frailes franciscos que pretenden sostener los túmulos de mármol del Condestable y D.<sup>a</sup> Juana, son de mano más hábil y diestra que la que modeló y esculpió las figuras de los recuadros de los lados de ambos sepulcros. Estudiados con mayor detencion estos detalles, hallamos que no fuéron completamente terminadas las figuritas que en ellos hay, y que tampoco se grabó inscripcion alguna en las cintas que enroscadas y tendidas con gracia las rodean.

El sepulcro de D. Alvaro ofrece en los extremos de los lados mayores del túmulo, representadas por matronas sentadas con atributos especiales, las virtudes, Templanza, Justicia, Fortaleza y Prudencia; y en los mismos lados un grupo de dos ángeles sosteniendo un escudo en que campea la cruz de Santiago. En los otros dos frentes se ven otros dos grupos de ángeles que igualmente presentan el escudo de las armas de los Lunas. A los piés del maestre de Santiago una figura pequeña y muy graciosamente movida y esculpida llora sobre el casco del muerto caballero. Cuatro leones sostienen el sepulcro, y alrededor de la moldura que sirve de cornisa corre la inscripcion grabada en caracteres góticos alemanes que copiamos religiosamente :

AQUY YASE EL YLUSTRE SEÑOR DON ALVARO DE LUNA MAESTRE  
DE STYAGO CONDESTABLE QUE FUÉ DE CASTYLLA EL QUAL DESPUES DE  
AVER TENYDO LA GOVERNACYON DESTOS REGNOS POR MUCHOS AÑOS  
FENESCIÓ SUS DIAS EN EL MES DE JULLYO ANNO DEL SEÑOR DE MILL  
CCCC LJJJ.

El sepulcro de D.<sup>a</sup> Juana, no presenta más variantes que las siguientes: que son cuatro frailes franciscos las figuras que parece quieren sostenerlo; que en lugar de las cuatro virtudes hay ocho Santos; de ellos, cuatro son San Pedro, San Juan, Santiago y San Andrés, los cuales se distinguen por los atributos que les son propios, y los otros cuatro, iguales en traje, quizá quieran representar tambien otros apóstoles, pero no es fácil colegirlo porque no tienen signos que lo indiquen y porque unas cintas que sostienen con las manos, colocadas expresamente para grabar en ellas algunas inscripciones, no las tienen. Sostienen los ángeles el escudo de los Pimenteles, que son cinco conchas y cinco barras, con orla de castillos y leones. A los piés de D.<sup>a</sup> Juana y corriendo parejas con el paje de D. Alvaro, hay una dama rezando con un libro de horas en una mano y un rosario en la otra.

La inscripcion de este sepulcro dice así:

AQUY YASE LA MUY MAGNÍFICA SEÑORA CONDESA DOÑA JUANA  
PIMENTEL MUGER QUE FUÉ DEL MAESTRE DON ALVARO DE LUNA  
LAQUAL PASO DESTA PRESENTE VIDA EN SEYS DYAS DEL MES DE  
NOVIEMBRE AÑO DEL SEÑOR DE MILL CCCC LXXXVJJJ.

Uno y otro sepulcro son de hermoso mármol, que con el tiempo, la humedad de la capilla y el mucho roce que han sufrido al tocarlos los curiosos, merced á la posibilidad de acercarse á ellos porque no hay verja que los resguarde, han adquirido un tono amarillento sumamente trasparente y grato. Es muy lamentable que ricos monumentos esculturales se hallen aislados sin reja que los guarde de la estupidez de los necios que aspiran á la inmortalidad de su nombre grabándole, ó mejor dicho

arañándole con hierros cortantes sobre cualquier parte del sepulcro, ya sea sobre una moldura del adorno, ya sobre el rostro de cualquier figura; así como tambien que los preserve de la vandálica saña de los bárbaros que hallan un placer en el vicio irracional de destrozar detalles, y mutilar rostros. Tarde es ya para precaver los males del necio y del bárbaro malvado, porque los dos sepulcros están destrozadísimos.

Nótase, á pesar de la mutilacion grande que han padecido los rostros de las estátuas yacientes de los ilustres muertos, mucha semejanza con los de las figuras pintadas en las tablas del retablo, cosa natural que se desprende tanto de que ambas obras se ejecutaban á un mismo tiempo, y de comun acuerdo entre sus autores, como tambien de que copiarían todos de un mismo original. Se resiste á la sana razon, conociendo el impulso que la pintura recibió en Castilla en tiempo de D. Alvaro de Luna, cuando se mandaron venir pintores de Italia y se encargaron tablas á los afamados flamencos que entonces florecian, y cuando la costumbre de retratarse existía ya hasta el punto de ser práctica admitida que el caballero que retaba á otro y no había conseguido hallar en el campo á su enemigo, llevara al pecho el retrato del cobarde, que parece imposible, repetimos, que los rostros de las estátuas y de las tablas no sean copias de retratos auténticos.

Atesoran pues estas dos obras de pintura y escultura belleza grande de ejecucion y no poca importancia para la iconografía é indumentaria y conocimiento del estado del arte en Castilla á fines del siglo xv.

G. CRUZADA VILLAMIL.

# CATÁLOGO

DEL

## MUSEO DE VALENCIA.

---

A consecuencia de una orden oportuna del Ministerio de Fomento para que se formasen Catálogos de los cuadros existentes en los Museos provinciales, no há muchos años vió la luz pública el del Museo Valenciano, que como todos aquellos que se han formado con los objetos artísticos recogidos de los monasterios, ofrecia no poco interés para la historia de la pintura en nuestro país. De esperar era que el celo de las comisiones, la inteligencia de las personas á quienes debieran haberse encomendado estos trabajos, que requieren bastante conocimiento y práctica, y el esmero y atencion que se emplearan, dieran los más satisfactorios resultados, y que en breve tuviésemos minuciosa noticia de todas las obras de arte que nuestros Museos encierran, con descripciones exactas, con noticias de artistas poco conocidos y especiales de cada localidad, con indicaciones de la procedencia de las obras cuando fuese dable, con cuantos datos, en fin, son necesarios en esta clase de libros, y hoy deben exigirse segun el estado de tales estudios. Justo es confesar que algunas comisiones se han esforzado por cumplir su encargo de la manera más cabal que les ha sido posible, y entre los Catálogos que han llegado á nuestras manos, algunos hay, como el de Salamanca, que si no llenan todas las condiciones apetecibles, demuestra en sus autores interés y celo, y el conocimiento de lo que en este género de trabajo debe procurarse. Mas al examinar el de Valencia, hemos recibido una impresion de disgusto tal, y al mismo tiempo una tan grande extrañeza y asombro, que si hubiesen de ser semejantes los de las demás provincias que aún no han cumplido con este mandato, nos atreveriamos á rogar al Sr. Ministro mandase suspender su publicacion para que no diésemos un tristísimo espectáculo á los ojos de todo el mundo.

Más que otra cosa, parece una lista desordenada, y á veces nos ocurre pen-

sar si por ahorrarse el trabajo de formar un Catálogo en regla, habrán adoptado el expedito medio de dar á la estampa cualquier inventario que de los cuadros existiera de antiguo, sin considerar que si puede servir malamente para hacer entrega á un conserje, no es ni puede ser digno de ver la luz pública documento que da tan pobre idea de nuestra cultura.

Innumerables son los cuadros en que no se fija autor ni escuela, y todos ellos están indicados de la manera más vaga é indeterminada, sin expresar la longitud ni latitud, ni la forma precisa de la composicion, sino simplemente *una cabeza, una Virgen, un asunto mitológico, un Apóstol*, con tal aficion á los unos y unas, que se dice con frecuencia: *un retrato de un venerable, una cabeza de la Virgen*, como si hubiera tenido muchas, *un país con unas figuras*, etc.

Tampoco hay índice de artistas ni noticias biográficas de ningun género, y acaso debemos congratularnos, porque los nombres, que es lo único que aparece, se encuentran á veces tan desfigurados, que es difícil reconocerlos. Werman por Wouwermans, Houfnaga, Eiswander, Parmesarino, Dolchi Vandich. De artistas españoles hay algunos desconocidos, sin que se encuentre la menor indicacion de su época ni de su escuela, y asimismo muchos personajes que sólo figuran con su nombre ó apellido, y serian muy conocidos de sus respectivas familias, pero que al público convendria saber cuándo vivieron y qué fueron.

Por último, si á pesar de estos lunares, que no son pocos ni de escasa monta, estuviese el Catálogo escrito en castellano, podria perdonarse un poco lo ligero é insuficiente, en gracia de lo elegante de la diction. Ni aún ese consuelo queda. Para que pueda formarse juicio exacto del sistema adoptado, copiaremos algunos de sus números.

79. *La degollacion de San Juan Bautista. Lienzo. Principios de D. José Camaron.*

Si el Sr. Camaron principia por degollar á San Juan Bautista ¿qué hará á los postres? Siempre se han llamado *principios* á los primeros y más elementales estudios de dibujo, pero la degollacion de San Juan Bautista pintada en lienzo ya es una composicion buena ó mala.

112. *Esau cambiando su primogenitura. Lienzo. José Calvo.*

132. *Capítulo para la declaracion de Fernando de Antequera. Lienzo. Joaquin Campos.*

¿Fué para tomarle declaracion por algun delito, ó lo iban á declarar mayor de edad, ó exento del servicio de las armas, ó diputado á Córtes, ó qué? Esto debe de ser el compromiso de Caspe.

176. *En presencia de Santo Domingo y los herejes se queman los escritos de sus errores, salvándose milagrosamente las Santas Escrituras. Tabla. Llorens.*

¡Pobre Santo Domingo! ¿Con que quemaron sus escritos revueltos con los de los herejes? Mal rato pasaría.

222. *Una cabeza de niño. Tabla. Copia de Correcho.*

Por poco es copia de Corcho.

208. *Concesion de indulgencias á los religiosos mercedarios.*

239. *Un retrato de una venerable mercedaria.*

854. *Retrato de un mercedario.*

873. *Otro retrato de un mercedario, y otros varios mercedarios.*

Se conoce que el autor lleva esto de los derivados á punta de lanza. Los de Valladolid deben ser *valladolideños*.

249. *Los dos Evangelistas. Tabla. P. Borrás.*

Ahora salgo de un error en que he estado todos los días de mi vida, creyendo que los Evangelistas eran cuatro. Si dijera *dos de los Evangelistas*, ya se entendía que eran dos de los cuatro, pero diciendo *los dos Evangelistas* es que no hay más. Bueno sería comunicárselo á Mr. Renan por lo que le pudiera convenir.

255. *Un Evangelista. Tabla. Autor desconocido.*

256. *Otro Evangelista. Tabla. Autor desconocido.*

Ya van pareciendo. ¡Gracias á Dios! Pero ¿qué tendrán estos Evangelistas para que se les pueda reconocer como tales, y qué les faltará para que no pueda decirse qué Evangelistas son?

En los números 265 y 266 se repite exactamente lo mismo; de manera que en estos cuatro cuadros se realiza el portento de una identidad absoluta. No hay entre ellos ni un ápice de diferencia.

195. *Un asunto histórico. Lienzo. Boceto. Escuela de Estéban March.*

Pues si es asunto histórico, por fuerza ha de saberse cuál es. Si no, ¿en qué se conoce que es histórico y no fantástico?

307. *Una piedad con la Dolorosa. Lienzo, Escuela italiana.*

Pues no sé lo que es una piedad con la Dolorosa.

297. *Una cabeza de San Pedro, de medio cuerpo. Lienzo. Copia de Guido Reni por Planes.*

Perplejo estoy á fe, meditando cómo podrá ser este cuadro, y no doy en ello. En primer lugar, no es la cabeza de San Pedro, sino *una* cabeza de San Pedro. En segundo es de medio cuerpo. Esto podrá significar, considerando la cabeza

como un todo, que no hay más que de narices arriba; también que San Pedro tenía una cabeza que le ocupaba la mitad del cuerpo, á menos que lo de medio cuerpo se refiera, no á la cabeza, sino á San Pedro, y en este caso, lo que quiere decir es que cuando San Pedro salía de paseo no más que con medio cuerpo llevaba una cabeza distinta de la que usaba ordinariamente, y aquella y no esta es la que se representa en el cuadro de Guido Reni por Planes. Buena ensalada está.

362. *Azotes á la columna. Lienzo. Escuela de Gaspar de la Huerta.*

590. *Azotes á la columna. Tabla. P. Borrás.*

¡Duro con ella! A fe que no ha de decir: Aquí me duele.

379. *El Hermano Francisco, el Niño Jesus y la Virgen. Lienzo. Escuela Valenciana.*

¿Quién será este Hermano Francisco tan famoso, que merece estar en preferente lugar, antes del Niño Jesus y la Virgen?

390. *La circuncision del Señor. Piedra.*

¡Sóplate esa! ¿Con que Piedra? ¿Es de piedra, ó se llamaba el artista Piedra, ó qué piedra es esta?

464. *Retrato de un escultor francés. Lienzo.*

Este retrato debe estar esculpiendo y hablando.

475. *Retrato de Carlos II, montado. Lienzo, escuela de Velázquez.*

¡Pobre Monarca! No sabemos si es jinete ó cabalgadura, ó si está montado al aire como las piedras preciosas, ó si es que le han puesto empuñadura como á hoja toledana. Sin duda habrán querido decir, Carlos II á caballo, ó Carlos II cabalgando; pero si lo quisieron decir, ¿por qué no lo dijeron?

484. *Un asunto de unos obispos. Tabla. Autor desconocido.*

Y el asunto también es desconocido, y los obispos desconocidos, y todo en este Catálogo es desconocido con total desconocimiento.

510. *Un asunto mitológico. Lienzo. Escuela italiana.*

Quedamos enterados.

521. *Un retrato de la familia de Vich. Lienzo. Escuela de Ribalta.*

527. *Retrato del Sr. Pascual. Lienzo. Zapata.*

¿Será de D. Agustín? Puede que sí, y puede que no.

531. *Santo Tomás de Aquino, convidado á la mesa de San Luis, Rey de Francia, se produce contra los Maniqueos. Lienzo. Evaristo Muñoz.*

Santo Tomás produciéndose debe hacer un efecto sorprendente.

545. *Una marina. Cobre. Juan Parcelles, pintor de marinas.*

Aquí tienen ustedes cómo de cuando en cuando se encuentran también noticias de los artistas, y con cuán poca razón se ha dicho al principio que faltaba esta circunstancia. No tiene réplica. Si el cuadro es una marina, y está pintado por Juan Parcelles, queda demostrado que Juan Parcelles pintaba marinas. Esto se parece á aquello otro de: Juan Thomson, sombrerero, fabrica sombreros.

562. *Jesucristo en la cruz á cuestas. Lienzo. Escuela Valenciana.*

¿Si estaba en la cruz, cómo iba con ella á cuestas, y si la llevaba á cuestas, cómo estaba en ella? No sé cómo salir de este enredo. Este debe de ser algún pasaje de la pasión hasta ahora desconocido, y que continúa en hebreo.

620. *Retrato de Valazquez (sic). Lienzo. Por el mismo.*

Pues no sé quién es el mismo, porque según mi cuenta, ha habido tres Velazquez pintores.

631. *Dos fumando. Vitela. Doña Inés Gonzalez.*

Lo mismo pueden ser dos hombres que dos mujeres, dos chicos que dos grandes, dos caballeros que dos tunos de playa. Lo importante es que dos fuman.

720. *Una cabeza de un filósofo. Pastel.*

¿Qué expresión debe tener este pastel para que se conozca en la cabeza toda la profundidad del pensamiento filosófico!

746. *Cabeza de una Virgen. Óvalo.*

Este cuadro no tiene autor, ni época, ni pertenece á ninguna escuela, ni está pintado sobre lienzo, tabla, cobre ni cosa que lo valga; pero es óvalo. Los demás pueden ser círculos, cuadriláteros, pentágonos ó polígonos. Este tiene el especial mérito de ser óvalo.

787. *Boceto. Entrada de Wamba. Lienzo. D. Luis Telles.*

¿No está también la salida?

822. *Guzman. Lienzo. D. Vicente Perez.*

Acaso Guzman de Alfarache, y también puede ser Guzman el Bueno; sin embargo, podría sospecharse que es D. Gaspar de Guzman, y esto no obstante, quizá sea el actor cómico. ¿Si será? ¿Si no será?

1094. *Retrato de D. Alonso Sanchez Coello, pintor. Lienzo. Por él mismo.*

Este Catálogo tiene la gracia de meterse en dibujos cuando no es menester. Dice que el cuadro está pintado por él mismo, y sin embargo tiene muy buen cuidado de advertirnos que fué pintor.

Para señalar todas las cosas dignas de notarse que contiene, seria necesario copiar todo el Catálogo, que para terminar dignamente dice en el último párrafo :

*En este (en el salon de los cuadros anteriores al siglo xv) existen 190 pinturas del siglo xii (!!!!!) al xv, de las escuelas Española, Italiana, Flamenca, y Alemana, las cuales proceden de varios retablos.*

Sin duda deben de ser cosa notable las tablas del siglo xii que haya en este Museo, y confieso como hombre honrado que jamás he visto ninguna de tan remota fecha, pero aunque no haya ninguna, como es probable, anterior al xv ó cuando más al xiv, ofrecen grandísimo interés, y al llegar á este punto tan importante para la historia del arte, el Catálogo se limita á decirnos que hay ciento noventa pinturas. Pues con haber dicho al principio : hay en este Museo mil trescientos y pico de cuadros grandes y chicos, hubieran ahorrado mucho tiempo, y quedábamos lo mismo, poco más ó menos.

El Sr. Madrazo, el Sr. Cruzada Villamil y cuantos tengan que catalogar Museos, pudieran adoptar este expedito sistema. Con cuatro plumadas se sale del paso, comenzando por punta, y diciendo lo siguiente :

- Núm. 1. Uno sentado. Lienzo. Velazquez.
2. Un hombre y una mujer. Lienzo. Van Dyck.
3. Una en cueros. Lienzo. Ticiano.
4. El Conde-Duque á galope. Lienzo.
5. Retrato de Perico, por él mismo.
6. Una Virgen, un niño y demás. Tabla. Rafael, pintor italiano, que ya ha muerto.
7. Un asunto de unas culebras. Lienzo. Rubens.
8. Varios muertos y otros que se matan sin ropa. Lanfranco.
9. Un niño. Cuadrilongo.

Y con esto y añadir : hay además mil y tantos cuadros, sin contar algunas tablas muy viejas de diferentes asuntos, que seria prolijo enumerar, se termina el Catálogo en un decir Jesus, y no hay que perder el tiempo y la paciencia midiendo el alto y el ancho de cada lienzo, dando cuenta de las figuras que hay, y cómo están, investigando la fecha del nacimiento y muerte de cada artista, á qué escuela perteneció, quiénes fuéron sus maestros, y otras impertinencias, que, segun vamos averiguando, no sirven para cosa de provecho.

E. LAFUENTE Y ALCÁNTARA.

---

Director y propietario, D. G. CRUZADA VILLAMIL.



+  
 Hinc moratus Vincentius Joannes macip (Joannes de Joannes nomi-  
 natus) dignissimus pater discipulos essem numera-  
 in horto orantis magi-  
 in hoc scripto videtur  
 servi dei sui confessoris.  
 tui Alberto: sed facien-  
 tium illum offendere si-  
 elebat) illum oravi ne-  
 nem poneret-mihique  
 inquireret. Et cum carissimus meus magister jam fuisset e vivis dem-  
 ptus. huius paterfamilias gratia in memoria his litteris consigno: Anno  
 m.d.lxxxj.



ceptor meus, cum vix inter suos  
 tuus. domini nostri Iesu Christi  
 nem depinxit (cuius imago  
 expressisq[ue] veram effigiem  
 adi. admodum patris Ma-  
 domini emendans (timebat  
 alieni a se noto similem effi-  
 manum amplius in imagi-  
 concessit quin eius causam  
 stater Josephus borras:

## NUEVAS NOTICIAS

SOBRE

# JUAN DE JUANES.

---

De los principales pintores españoles, Vicente Juan Macip, vulgarmente conocido por Juan de Juanes, es uno de quienes menos noticias nos han quedado relativamente á su vida. No sabíamos quiénes fuéron sus padres, ni podíamos dar con entera exactitud pormenores acerca de su nacimiento, sin embargo de que varios escritores le suponen natural de Fuente la Higuera.

Desde muy antiguo se han ocupado de nuestro pintor algunos escritores, y notando varias particularidades de su vida, están conformes en celebrar sus virtudes, su ingenio, su santidad y la excelencia de sus obras. El alemán Lorenzo Surio, Francisco Pacheco, Palomino, Ponz y Cean Bermudez, le tributan unánimes las más entusiastas alabanzas. Este último en su interesante *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, detalla más que otro alguno de sus predecesores, ciertos puntos relativos á tan celebrado artista, como se ve en el siguiente párrafo: « *Hasta que se halló, dice, su testamento, no hemos sabido su verdadero nombre, porque Palomino le llamó Juan. Se cree haya nacido en la villa de Fuente la Higuera; pero no se puede dudar de que fuese el año*

*de 1523, supuesto que la partida del depósito de su cadáver dice haber muerto el de 79 á los 56 de edad: este dato demuestra, que no pudo haber sido discípulo de Rafael de Urbino como aseguró el mismo escritor, pues falleció en 1520.* » Hemos tenido ocasion de consultar algunos importantes datos que acreditan hasta cierto punto el nombre que Cean da á nuestro pintor. Estos datos son unos dibujos firmados de su mano; una escritura otorgada en Bocairente, comprometiéndose á pintar el retablo principal de su iglesia; el testamento otorgado en 20 de Diciembre de 1579 ante el notario del mismo pueblo Cristóbal Llorens; el acta de la publicacion del testamento, el documento cuyo facsímile acompañamos, escrito en pergamino de igual tamaño y firmado como se ve por su mejor discípulo Fr. José Borrás, documento interesante que estuvo depositado en el archivo de la demolida Cartuja de Val-de-Cristo, no léjos de Segorbe, juntamente con el cuadro á que hace referencia y que uno y otro tuvimos ocasion de adquirir en el año de 1860 en el pueblo de Altura cercano de la antedicha ciudad. Y por último, la escritura original de redencion del censo que la villa de Bocairente tomó sobre sí para satisfacer á Gerónima Comes, esposa de Joanes, y á sus tres hijos, el precio en que fuéron tasados los cuadros del retablo del indicado pueblo.

En ninguno de los antecedentes reseñados, se expresa el pueblo natal del célebre pintor valenciano, y en cuanto al documento en que se funda Cean para asegurar que hubiese nacido en el año de 1523, no concebimos cómo pudo ser consultado tal documento, por cuanto en él, nada hay que haga relacion á la edad de Joanes.

Léjos de esto, somos de la opinion del Sr. Orellana, escritor valenciano, é incansable investigador de las cosas de su país, que supone naceria Joanes en 1505 ó 1507, ó lo que es igual 18 ó 20 años antes del de 1523 señalado por Cean. Fúndase tal creencia en que siendo obispo de Segorbe D. Fr. Gilaberto Martí, encargó á Joanes la pintura del retablo principal de la catedral de la indicada ciudad, y como dicho prelado hubiese fallecido el 12 de Enero de 1530, no parece verosímil que á la

corta edad de siete años hubiera podido ejecutar el artista una obra tan considerable.

Esta presuncion, comprobada con documentos originales, robustece la opinion de los que aseguraron, que, el fundador de la Escuela Valenciana, pudo haber sido discípulo de Rafael, segun parece desprenderse del exámen de sus obras, por la manera de componer y dibujar comparada con la del famoso y admirable pintor de Urbino.

Con respecto al verdadero apellido de Joanes quedan á nuestro parecer desvanecidas todas las dudas, examinando los dos últimos documentos referidos, pues en el segundo de estos, está por cuatro veces nombrado su hijo Vicente Juan Macip, de cuya circunstancia deduce lógicamente el P. M. Fr. Agustin de Argués Jover, Provincial de los mercenarios calzados de Valencia, ser este el verdadero apellido de nuestro pintor, apellido á que renunció Joanes, por parecerle que olia á empleo bajo, segun la frase del mismo escritor. Este buen padre es el que acertó á esclarecer un punto tanto tiempo ignorado.

El documento que hoy ofrecemos en facsímil, reconocido como original y auténtico, prueba una vez más y de la manera más concluyente, que el verdadero nombre del renombrado pintor valenciano, fué Vicente Juan Macip conocido vulgarmente por Juan de Juanes.

VICENTE POLERÓ Y TOLEDO.

# DIBUJO AL CARBON.

(APLICADO AL PAISAJE.)

---

Atendiendo á la mucha soltura con que se puede manejar el carbon, á la variedad, ligereza, transparencia de sus linternas y á la facilidad misma con que se borra, prestándose á trabajos infinitos y variados, sin alterar ni ensuciar el papel, se hubiera usado desde lo antiguo, con preferencia á las diferentes clases de lápices conocidos, si no se hubiese tropezado con la dificultad de fijarlo.

Al marqués de Varennes atribúyese el descubrimiento de un fijativo sencillo de hacer, y fácil de emplear.

Resuelta ya la dificultad, puede asegurarse que este modo de dibujar, aventaja á todos los conocidos hasta hoy y especialmente para el dibujo de paisaje.

Ningun artista ignora el uso del carbon, pero sin embargo, no creemos ocioso entrar en algunos pormenores de práctica, que si no tienen el mérito de la novedad, porque casi todo se ha dicho ya sobre la materia, reunidos y expuestos con sencillez, desvanecerán dudas y ahorrarán tiempo.

Abrogamos la esperanza de que conocidas ciertas supuestas dificultades, alentarémos á algunos de nuestros artistas y aficionados á hacer serios estudios en este modo de expresar el pensamiento que, por la rapidez de la ejecución, permite fijar las impresiones más fugaces.

## PAPEL.

---

Como parte material, es indispensable para el buen éxito de un dibujo, papel y carbon á propósito.

El mejor papel es el que, teniendo un poco de grano, muy poca cola y bastante cuerpo para no reblandecerse con facilidad, deje pasar mejor el fijativo.

Se conoce el grado de permeabilidad de un papel, humedeciendo ligeramente con los labios una de las extremidades de la hoja; el que absorba más antes la humedad, será preferible.

El papel *Ingres* por su graneado, se presta mucho al dibujo de carbon, pero la cantidad de cola que contiene, suele dificultar la operacion del fijado.

Los papeles continuos reunen todas las cualidades que se requieren para este modo de dibujar.

### CARBON.

---

Mejor que las ramas de tilo que suelen recomendar algunos, son las del sauce; estas merecen la preferencia siempre que se hayan tostado en su punto.

Con este carbon se consiguen los efectos más intensos y tambien se borra con más facilidad.

Cuando las ramas estén bien tostadas, deben producir un hermoso color negro.

Hay que buscarlas limpias de nudillos y vetas pardas ó rojas porque arañan el papel y dan al dibujo un tono desigual.

Algunos emplean el carbon poco tostado, pero deja un tono rojizo que suele dar coloracion y calor al dibujo, y pasado algun tiempo, se vuelve completamente negro.

El buen carbon se encuentra con dificultad en el comercio; es preferible hacerlo uno mismo.

La operacion es sencillísima; se introducen unas ramitas de sauce en una vasija de boca estrecha, que se tapa herméticamente por medio de un corcho cubierto con barro de alfarero, se mete en un horno y se tuestan las ramas al punto que se quiera.

Véndese tambien una especie de carbon artificial en barritas parecidas al lápiz Conté, vulgarmente llamado *compuesto*, pero su dureza y el tono pardo que suelen dar, no lo recomiendan.

## FIJATIVOS.

La principal condicion del papel, como ya hemos indicado, debe ser la permeabilidad, á fin de que el fijativo penetre con facilidad sin alterar el dibujo ni variar sensiblemente su color.

Hé aquí el que recomienda el marqués de Varennes:

10 gramos de goma laca comun.

100 id. alcohol, puestos en infusion.

Cuando la laca está disuelta, se descolora el licor por medio del carbon animal.

Para descolorar, se pulveriza el carbon, se mezcla con el líquido y por medio del papel destinado á este uso, se filtra; habiendo colocado de antemano un poco de algodón en rama en el fondo del filtro.

Puede emplearse la tintura que se vende ya preparada en  $\frac{1}{6}$  añadiéndole dos partes de espíritu de vino rectificado.

Suele emplearse tambien como fijativo cuando no hay otro más á mano, la siguiente mezcla que rara vez falta en el estudio de un pintor.

2 partes de copal

100 id. de aguarrás, cuanto más clara mejor.

Esta composicion tiene el inconveniente de amarillear el papel y darle una consistencia poco agradable.

D. Enrique Mélida, aficionado distinguido, nos recomienda el fijativo siguiente :

1 onza sandaraca.

1 cuartillo alcohol: y se filtra al carbon.

Finalmente Mr. A. Charnay recomienda como mejor el fijativo siguiente :

Se pulverizan 50 gramos de goma laca blanca ó comun si no hubiera otra, y se echa en una botella con 200 gramos de espíritu de vino, se agita de cuando en cuando para impedir que la goma se deposite en el fondo, y puede emplearse á las cinco ó seis horas, cuidando de filtrarlo antes como ya lo hemos indicado.

Tapando herméticamente la botella, este fijativo conserva mucho tiempo su fuerza.

Adviértase que la goma laca blanca da al papel una ligerísima tinta caliente, y que la goma laca comun le comunica un tono amarillento rojizo.

Este fijativo y todos en general cambian más ó menos el tono del papel, y naturalmente lo oscurece si es de color.

#### MODO DE FIJAR LOS DIBUJOS.

---

Ahora digamos algunas palabras sobre la operacion de fijar el carbon, que no por ser sencilla debe descuidarse.

Concluido el dibujo, se sujetan sus cuatro esquinas sobre un marco de madera colocado oblicuamente, ó si se quiere haciendo tener la hoja por dos personas; se toma el fijativo con un pincel ancho pero muy suave, ó simplemente con una muñequilla de algodón en rama, y se pasa por todo el reverso del dibujo sin apoyar mucho ni dar sacudidas que pudieran romper el papel ó hacer caer el carbon.

Si al volver la hoja se viesen algunas manchas claras, es señal de que por allí no habia penetrado el fijativo, y hay que apresurarse á pasar de nuevo el pincel ó muñequilla sobre esos sitios antes que el alcohol haya podido evaporarse, porque la goma laca despues de seca se vuelve impermeable.

Para el caso en que así tampoco pasase el fijativo, hay un procedimiento infalible que algunos emplean desde luego.

Sobre un lienzo cualquiera preparado y clavado en bastidor, que sea por lo menos del tamaño del dibujo, se echa una capa de fijativo, y despues de haber tenido la precaucion de doblar las márgenes en forma de cubeta encerrando el dibujo y preservándolo, se coloca su reverso sobre el lienzo así humedecido. Al cabo de un par de horas el papel habrá absorbido completamente el líquido y el dibujo estará fijado.

Se emplea tambien este medio para fijar los dibujos en hojas de papel demasiado encolado y rebelde al fijativo.

Hay que advertir que algunos papeles adolecen del defecto contrario y penetra en ellos con tanta violencia el fijativo, que deshace el dibujo dejando en su lugar unos chorreones negros é informes.

Mojandó muy poco el pincel ó la muñequilla y llevándola con mucha precaucion, se evita este peligro.

Algunos, en vez de carbon, ennegrecen un papel con el humo de una vela, y en esta masa negra modelan por medio de torcidos de papel, pinceles, etc., fijándola como los dibujos al carbon y realzándolos á veces con algunos toques de sepia (1).

#### FIJATIVOS PARA EL LÁPIZ.

---

Ya que tratamos de los fijativos creo oportuno indicar algunos que se aplican á los dibujos de lápiz.

Mr. Sylvestre aconseja para conservar los dibujos delicados, pasar sobre ellos la composicion siguiente:

- 2 partes de dextrina.
- 6 id. de agua.
- 1 id. de alcohol.

Se han fijado tambien los dibujos con colodion disuelto en cuatro partes de éter sulfúrico.

La leche, el agua de goma, el barniz Soehne, la esencia de espliego, etc., se emplean con éxito para fijar los dibujos al lápiz.

El profesor Fuchs de Munich inventó hace unos treinta años un procedimiento notable llamado Wasserglas : es la *Potasa Silicatada* ó sea el cristal soluble en el agua.

Este cristal se compone de :

- 15 partes de cuarzo.
- 10 id. de potasa (ó sosa).
- 1 id. de carbon.

Unida por medio de la fusion, esta composicion estando seca, es clara como el agua, dura y difícil de fundirse, y pulverizada se disuelve en el agua caliente y cuando se cuida de mantener el agua en hervor continuo, se consigue

---

(1) Este modo de dibujar se atribuye á Mande Daguerre, cuyos dibujos exponia en 1827 para la venta en casa de Alfonso Giroux en Paris.

con cinco ó seis partes de agua un líquido de la consistencia del arroyo que, extendido sobre el papel, forma un barniz impermeable.

#### EMPLEO DEL CARBON.

---

Como hemos dicho ya, creemos que el carbon aventaja á todos los lápices conocidos tanto para conseguir rápidamente un conjunto ó un efecto, como por el aspecto ligero y desenvuelto que caracteriza siempre esta clase de dibujos.

Se presta con igual facilidad á la expresion de la forma como á la del color, ya enérgico y acentuado, ya fino y suave.

Esta gran flexibilidad puede ocasionar cierto amaneramiento, descuido ó nimiedad que debe precaver el dibujante.

En la reproduccion artística de la naturaleza, un desaliño inmoderado es un defecto tan capital como la inútil y meticulosa exactitud.

No se olvide tampoco que el arte no tiene por objeto la imitacion servil de la naturaleza, ocultese cuanto sea posible el procedimiento, que este sólo sirva como un medio de expresion, vierta el artista con originalidad sus impresiones y habrá conseguido el objeto.

Es casi imposible lograr en el dibujo de *paisaje*, cielos tan bellos y variados, ni hacerlos con más facilidad, como al carbon.

Todo dibujo de *paisaje* suele empezarse por el cielo; no es sin embargo una regla general.

Despues de haber trazado el horizonte y colocado las principales masas, se machaca un poco de carbon blando, cuyo polvo se toma con una muñequilla de algodón en rama; y desvaneciéndolo más ó menos, se extiende restregándolo sobre la parte que debe ocupar el cielo.

Hecho esto, se indican las nubes con un pedazo de yesca de alcornoque ó de un pequeño difumino de piel (1), cuidando de limpiarlo con frecuencia, y se concluyen sacando los tonos más brillantes con la miga de pan.

---

(1) Los difuminos que se emplean más son los de papel de estraza, y para las cosas más delicadas de papel de seda. Úsase tambien el corcho cortado en forma de lápiz, la médula del sauco, etc.

El cielo más puro no deja de tener alguna vibración en el tono azul, que muchos expresan por medio de una tinta igual, lo contrario de lo que produce el espacio, el ambiente, la profundidad.

*Appian, Bellel, Lalanne* y otros muchos, siguiendo el ejemplo de Decamps y Delacroix, no han descuidado esta particularidad, y se nota claramente en sus dibujos que han tratado de expresarlo.

No debe olvidarse, pues, evitar á todo trance la monotonía de un cielo desvanecido á la oriental.

Después de frotada la tinta del fondo con el algodón, se modela por medio del difumino y miga de pan seco, llenándolo de puntos luminosos que hechos con inteligencia simulan esas manchas casi imperceptibles que se mecen en el espacio y parecen ilusión de la vista.

Los cielos nublados se prestan á mayores efectos y se trabajan con más facilidad. Como para expresar estos no bastaría el frotado con el algodón, lo que no produciría un oscuro bastante intenso, se deshace sobre el mismo sitio que se quiere reforzar un poco de carbon muy blando y se extiende con el dedo, que reemplaza en este caso con ventaja al algodón ó el difumino.

Antes de hacer esta operación deben limpiarse bien los dedos, cuidando de que no tengan la menor humedad, la que indefectiblemente mancharía el dibujo.

Las aguas, siendo el espejo del cielo, se expresan del mismo modo, no olvidándose de que, si no siempre oscurecen los tonos de los objetos reflejados, siempre apagan sus luces.

Úsase para realzar estos dibujos, el lápiz blanco, pero cuando este se mezcla con el carbon produce una tinta fría azulada muy desagradable é imposible de armonizar con los demás tonos. Es preferible, pues, emplearlo después del fijativo, ó reemplazarle con toques de blanco de aguada.

Debe tenerse presente también que al fijar se ensucian los blancos, por cuyo motivo no deben aplicarse los de lápiz ó aguada sino después de hecha esta operación. En ella oscurecen siempre los tonos del carbon, por cuya razón hay que dibujar más claro que el tono que se quiera conseguir.

Con el carbon no pueden producirse oscuros intensos sino de primera; si se segundase, en vez de aumentar su fuerza, se debilitaría, porque el carbon al pasar sobre el oscuro arrollará una parte del tono que existía, dejando una huella clara que, repetida, concluiría por descubrir de nuevo lo blanco del papel.

Inútil es decir que en este caso no se emplea el difumino.

Después de indicados los léjos y puestas las masas de los árboles, cuidando de no cansar el papel con el difumino, lo que dificultaría el sacar con limpieza los claros y daría blandura al dibujo, hay que modelarlo.

Para esto se emplean varios instrumentos, sea un pincel humedecido ó duro y seco, sea la punta de un difumino ó de un lápiz litográfico, punzon, miga de pan, carbon duro, etc.

Un buen pincel, bien recogido, es el mejor instrumento que se puede emplear para hacer las hojas, yerbas y ciertos detalles de los primeros términos, cuidando siempre de no excederse en estos, defecto en que, por lo fácil y agradable del trabajo, se suele incurrir sin sospecharlo.

Se moja el pincel en una ligera disolución de goma arábica, con preferencia al aceite, se estruja de modo que quede poco humedecido, y afinando, ensanchando ó dividiendo su punta, se pasa sobre el carbon, que desaparece con suma limpieza en cuantas partes haya tocado.

Algunos se sirven del lápiz litográfico para sacar claros y reforzar oscuros; pasado ligeramente sobre el dibujo deja una huella clara, y apretando da un negro que por su diferente naturaleza no suele armonizar bien con el todo del carbon.

Los claros que saca este lápiz no son tan limpios como los del pincel, porque al pasar sobre el papel ensucia el grano, y la huella que deja le quita la brillantez y lo trae adelante. Además, por donde haya pasado este lápiz no vuelve á señalar el carbon. Si se usa hay que hacerlo, pues, con mucho cuidado y puede decirse que difícilmente halla su empleo fuera de los primeros términos.

Combinado con la blandura del carbon da grandes oposiciones de sombra y luz sobre los terrenos y rocas: pero nos apresuraremos á decirlo, es uno de esos recursos que no deben emplearse sino cuando el dibujo esté casi completamente acabado.

También se suele usar como último esfuerzo el lápiz Conté, vulgarmente llamado lápiz compuesto; pero estos retoques son también muy visibles por la diferencia del negro, y si no se emplea con mucha discreción, suele dañar al conjunto.

Para conseguir negros muy intensos, sin que desarmonicen, se hace con el polvo de carbon desleído en un poco de fijativo una tinta algo espesa que después de fijado el dibujo se aplica con un pincel de aguada.

La tinta de imprenta dada con pincel se usa tambien, pero no la recomendamos.

Algunos para acentuar ciertos detalles heridos por la luz, se sirven del rascador, pero hay que emplearlo con moderacion, porque el carbon rascado se disimula mal. Sirve tambien para debilitar algunos tonos oscurecidos por el fijativo.

Como *ficelle* señalaremos una que no podemos desechar enteramente. Para expresar las asperezas de las paredes, las rocas, terrenos, etc., se frota el papel con miga de pan fresca de modo que deje adheridas las migas; pasando luego ligeramente por encima un carbon blando, se llena el dibujo de un graneado muy agradable que difícilmente se conseguiria de otro modo.

Otras muchas podriamos indicar, pero generalmente se producen con su uso, dibujos amanerados y faltos de conjunto.

Aconsejamos al dibujante que se atenga á los procedimientos sencillos, pues no por conseguir una exacta reproduccion del detalle, y cierto lujo de ejecucion, se imprimirá á la obra ese sello artístico que nace del dominio absoluto del pensamiento sobre el procedimiento.

Para concluir, indicaremos una cartera para dibujar al carbon en el campo sin temor de que pueda borrarse el estudio, y poder ocupar en él varias sesiones si fuese necesario.

Se compone de dos hojas de carton fuerte, arregladas como la cubierta de un libro, con el lomo de una anchura suficiente para que quepa, estando cerrado, un bastidor. Este rodea el márgen de los dibujos que se fijan en los dos lados interiores de la cartera y los aisla de manera que todo roce se hace imposible.

Esperamos haber prestado un servicio reuniendo en estos mal hilados renglones unas cuantas recetas vulgarizadas ya entre los artistas y aficionados nuestros vecinos, y nos creeremos suficientemente recompensados si entre nuestros lectores siquiera uno solo las aprovecha.

H.

# JUICIO CRÍTICO

DE LAS

## EXPOSICIONES DE BELLAS ARTES.<sup>(1)</sup>

---

Cuantas veces se ha celebrado una Exposicion de obras pertenecientes á las tres Bellas Artes, á la Pintura, á la Escultura y á la Arquitectura, he querido darme una razon de la naturaleza y carácter de estos actos, á fin de conocer si llenaban ó podian llenar su objeto convenientemente; pero nunca he hallado argumentos concluyentes en favor, ni objeciones irrecusables en contra, para resolver el problema planteado en estos términos:

«¿Las Exposiciones llamadas de Bellas Artes presentan ó pueden presentar la última prueba del mérito artístico? ¿Los premios que se ofrecen, son el último esfuerzo que debe hacer la sociedad en favor de las artes plásticas? ¿Los tribunales que los adjudican, son competentes?»

Entusiasmados por el arte los que á su cultivo se dedican (entusiasmo natural y laudable) hacian esfuerzos para presentarse en el palenque con todo el genio de que se hallaba dotada su alma, y con toda la habilidad que un continuo estudio les habia hecho adquirir; la sociedad estimando en su justo valor estos esfuerzos, procuraba recursos y estimulaba con ellos á los artistas; el mérito de las obras expuestas, por voluntad de los autores de estas, era pronunciado más por sentimiento que por inteligencia; la crítica por fin, ya benigna,

---

(1) El Sr. D. José de Manjarrés nos remite desde Barcelona este artículo, que insertamos con gusto, respetando las opiniones que en él vierte, con muchas de las cuales estamos de acuerdo.



ya parcial, divagaba entre el interés de circunstancias y el gusto individual ; y aunque no dejaba de alentar á los artistas , no les proporcionaba lección que de grande utilidad les sirviera.

En semejante estado de cosas, ábrese en la corte una de las Exposiciones de Pintura, Escultura y Arquitectura, que periódicamente han de celebrarse; y bien sea que el gusto del público, más educado á fuerza de contemplar, no se haya contentado hoy con lo que aplaudió ayer ; ó que los artistas engreídos con las alabanzas de ayer no hayan hecho hoy aquellos esfuerzos que antes hicieron , es lo cierto que la crítica se ha mostrado, ya no severa, sino ruda y hasta mordaz; y bien que algunos de los que han ejercido esta vez el comprometido cuanto delicadísimo ministerio crítico , séanos permitido decirlo , han adolecido como críticos, de los defectos que ellos han censurado en los criticados como artistas; lo cual quiere significar, que tal ministerio necesita más experiencia, y estudios más concienzudos y formales que los que comunmente se tienen.

Todas estas circunstancias han despejado la incógnita del problema planteado ; y tal cual ha sido el resultado obtenido, así le manifiesto, sin tener por ello la vana presunción de haber alcanzado el acierto.

La civilización, reconociendo en el arte uno de los elementos más eficaces para el desarrollo del espíritu humano hácia la perfección de la sociedad y del individuo, ha exigido de los pueblos que han querido verse favorecidos por ella, la celebración de certámenes públicos con el objeto de proteger y fomentar el cultivo del arte en todas las formas que principalmente reviste. En el arte literario y en el tónico ha prevalecido el carácter de *certámen*; en el lineal ó plástico ha debido hacerse extensiva la significación de la palabra á la *exposición*, toda vez que por el sentido de la vista recibe del arte, como por la del oído las recibe de la poesía y de la música ; de modo que si para estas dos formas que el arte reviste, se necesita un *auditorio*, para aquella son necesarios los *espectadores*. Quizá por ser la vista el sentido por cuyo medio más materialmente se siente la belleza, sólo á las artes plásticas se dé comunmente el título de *Bellas Artes* ; lo cual bien puede nacer del erróneo concepto que del arte se tiene, dándose á la forma cuanta importancia de la idea se distrae.

A aumentar este erróneo concepto, tienden las Exposiciones de Bellas Artes que actualmente se celebran.

Varios pueblos, así de la edad antigua como de la moderna, que han culti-

vado las artes plásticas, han celebrado Exposiciones. Los escultores griegos tuvieron la costumbre de consultar la opinion del pueblo exponiendo sus obras en las plazas y en los péculos. Fidias despues de haber modelado el Júpiter Olímpico, la obra maestra de la antigüedad en escultura, llamó al pueblo para que diera su voto, y aunque las olimpiadas y los monumentos corágicos han dejado memoria indeleble de los vencedores en los certámenes poéticos y musicales y del mérito que contrajeron, nada se sabe acerca de cuáles fuéron los premios que se adjudicaron al artista sobresaliente en arquitectura, escultura ó pintura. En los primeros tiempos del arte moderno, en los siglos xv, xvi y xvii, las Exposiciones no fuéron temporales ni intencionales, esto es, no fuéron consideradas como punto final del mérito artístico; sino que las iglesias, los consistorios, los alcázares, los establecimientos públicos, fuéron Exposiciones perennes de obras de escultores y pintores de bien adquirido renombre y fama. Cuando se proyectaban obras de arte para determinado objeto, se abrian concursos en los cuales los artistas presentaban sus obras ó los modelos de ellas. Leonardo de Vinci y Miguel Angel expusieron por los años 1502, los célebres cartones de las pinturas que habian de ejecutar en el salon del palacio de Florencia; un siglo antes los magistrados de la misma ciudad, con el objeto de hacer las dos puertas que faltaban al Bautisterio, llamaron á todos los artistas de Italia; y entre los modelos que se presentaron, fuéron escogidos siete para ser expuestos y merecer el honor de la crítica; Exposicion que dió por resultado la construccion de las puertas de Ghiberti que en el sentir de Miguel Angel, hubieran merecido ser *las puertas del cielo*. Desde el siglo xvii se han venido celebrando Exposiciones periódicas de objetos artísticos; y fué en Roma donde una *congregazione di virtuosi* abrió en el Panteon dos Exposiciones públicas de cuadros con motivo de las fiestas de San José y de San Juan; llamando la atencion de todos los profesores y amantes del arte de la pintura que habia en Europa. Sucesivamente los gobiernos impulsados por la tendencia de los pueblos, y secundando las aspiraciones de los artistas, han abierto Exposiciones, han ofrecido premios, han procurado adquirir las obras que han sido declaradas de mérito; con lo que se ha considerado el arte suficientemente protegido, su cultivo eficazmente estimulado, y la profesion bastantemente recompensada para que el genio no se viese precisado á abandonarla por improductiva.

Esta sucinta reseña histórica de las Exposiciones artísticas no deja de ofrecer leccion saludable para reformar las Exposiciones de Bellas Artes, á fin de que

puedan llenar cumplidamente el objeto que el mundo artístico se propuso al reclamarlas y al establecerlas.

Se anuncia en nuestros tiempos una Exposicion de Bellas Artes. Los artistas remiten á ella obras hechas á propósito ó de encargo. Ahora bien, ¿qué carácter pueden tener los primeros, y qué papel pueden hacer los segundos en una Exposicion de la naturaleza que queda indicada al principio?

*(Se concluirá.)*

J. MANJARRÉS.

---

## RECTIFICACION.

---

El Sr. D. Valentin Carderera nos ha dirigido una atenta carta manifestándonos que en el artículo que publicamos sobre el libro, anotado por dicho señor, de Jusepe Martinez, habia algunas frases que parecian querer lastimar su honra. Con este motivo vamos á dar al Sr. Carderera la más cumplida satisfaccion, declarando franca y terminantemente que nada ha estado más léjos de nuestro ánimo que la idea de querer herir ó empañar su honra. Respetamos como se merece al Sr. Carderera, y somos los primeros en reconocer su probidad y los dilatados servicios que por espacio de tantos años ha prestado al estudio y conocimiento de la historia del arte patrio. Podrémos equivocarnos en nuestros juicios críticos, pero jamás hemos lastimado ni trataremos de lastimar la honra de nadie, y mucho menos la del Sr. Carderera, que más de una vez ha honrado con su firma EL ARTE EN ESPAÑA.

El Director,  
G. CRUZADA VILLAAMIL.

---

Director y propietario, D. G. CRUZADA VILLAAMIL.



# EL ARTE EN ESPAÑA.

1ª

2ª

3ª

4ª

5ª

6ª

7ª

# SIGNATURAS

ESCRITAS CON CARACTÉRES, CONSIDERADOS HASTA AQUÍ COMO PNEUMAS

Ó SIGNOS MUSICALES.

Nada tan erróneo como escribir la historia obedeciendo á tal ó cual sistema preconcebido, á tales ó cuales leyes inmutables y eternas, dentro de las cuales, como en un círculo de hierro, han debido sucederse con una precision matemática, todas las diferentes manifestaciones del espíritu humano, en el tiempo y en el espacio; pero tampoco nada más cierto, que la verdadera y exacta narracion de los hechos pasados, referentes á tiempos, que parecen aún presentes en las obras del arte y documentos que de los mismos han llegado hasta nosotros, ni siquiera la imaginamos, sin estos testigos presenciales, que fielmente nos los muestran como fuéron y enseñan á apreciarlos en su justo valor. No es menos evidente que, dependiendo la exactitud y veracidad de la historia del conocimiento de aquellos testimonios, que no sólo la justifican, sino que le dan su sér, los debemos estudiar é ilustrar, si queremos obtener resultados provechosos para la ciencia. Convencidos de esta verdad, como de nuestra insuficiencia en las ciencias históricas, y sólo llevados de la predileccion con que las miramos, nos atrevemos á exponer á la consideracion de los que en ellas nos han iniciado y demás que las cultivan, algunas ligeras observaciones que se nos han ocurrido, sobre varias signatures de diplomas de los siglos x, xi y xii existentes en el Archivo histórico Nacional y procedentes de los Monasterios de Sahagun, Exlonza y otros, que bajo más de un punto de vista, juzgamos, en nuestro humilde parecer, de la mayor importancia.

Por otra parte, y á decir verdad, sírvenos tambien de poderoso estímulo en la manifestacion de nuestras aficiones, el gran desarrollo que estos distintos ramos del saber comienzan á tomar entre nosotros, que viviendo en una institucion (1), no hay para qué decirlo, miramos no muy lejano el dia, en que podamos oponer á los esclarecidos nombres que otras naciones nos presentan de Mabillon, Maur, D'Antine, Durand, Clemencet, Germon, Eckard, Maffei y Kopp en la ciencia Diplomática; de Morell, Spanhein, Vaillant, Jobert, Eckehl y Mionnet en Numismática; de Gruter, Muratori, Morcelli y Letronne en Epigrafía; y en las demás ciencias auxiliares de la gran ciencia, la Historia, de Winckelmann, Montfaucon, Millin y Champollion, otros no menos ilustres que, haciendo propias estas ciencias, para nosotros, salvas eminentes excepciones extrañas, han de acopiar y preparar á la vez, los materiales necesarios para la ereccion del gran monumento, sin el cual no se concibe pueblo alguno civilizado, nuestra Historia Nacional.

Diffícil creemos resolver la cuestion que nos hemos propuesto, dificultad que sube de punto, si se atiende á lo nuevo de la materia; pero así y todo, hé aquí nuestras apreciaciones sobre las arriba mencionadas signaturas.

Tienen estas de notable el estar escrito el nombre del que autoriza el diploma con unos signos iguales á los con que en los siglos IX, X, XI y XII, dicen, se representaron los sonidos en la música; y sin que nuestro propósito sea fijar su valor musical, para lo que no nos consideramos competentes, sobre no ser para nuestro objeto de la mayor importancia, creemos no sólo conveniente, sino necesario, determinar su valor literal. Y en verdad; considerando que en todo documento, aquello que lo autoriza no puede menos de ser una de las partes más principales, y sin cuyo conocimiento nos faltaria una de las notas capitales, para en determinados casos decidir de su autenticidad ó falsedad, la clave que estas nos descifre, habrá de ser para el paleógrafo crítico, de un interés incuestionable. Además, la presencia de aquellos signos en los diplomas de determinada época y nunca en otra, lo podemos apreciar como circunstancia notable, en cuya virtud, podamos fallar acerca de su legitimidad. Añádase á todo esto la probabilidad de hallarse alguna inscripcion, diploma ó monu-

---

(1) Véase el Real decreto de 7 de Octubre de 1856 por el que se creó la Escuela superior, hoy especial, de Diplomática, y su confirmacion por la ley de Instruccion pública de 9 de Setiembre de 1857.

mento literario, escritos con los caracteres referidos, y acabaremos de convencernos de la utilidad de su conocimiento. Con este fin, hemos formado un abecedario en presencia de las signatures que publicamos y algunas otras, que es el inserto al final de la lámina que acompaña á estos apuntes, por el que, al mismo tiempo que se fija el valor literal de aquellos que en estas aparecen, se consigue leer el nombre del que las hizo. No sabemos si al darles el valor correspondiente á cada una de las letras de nuestro abecedario, nos habremos equivocado; pero podemos asegurar que hemos hecho cuanto nos ha sido posible para hallar la verdad, no siéndonos dado hacer otra cosa, como prueba de nuestra diligencia, que remitir al lector á los datos que nos han servido de punto de partida y base de nuestras investigaciones; principalmente los que van señalados en la indicada lámina con los números 1 y 4 y un diploma (1) de San Roman de Entrepeñas del año 1067, por el que D.<sup>a</sup> María, madre de D. Gomez Anaia, dió al referido Monasterio varios solares en las villas de San Martin y las Eras. Otros datos pudiéramos citar, si necesario fuera, y no menos importantes que, con su acostumbrada amabilidad, nos ha facilitado el tan sábio como modesto Sr. Comisario régio del Archivo histórico Nacional, D. Tomás Muñoz y Romero, á quien, despues de mostrarle nuestro más profundo agradecimiento, debemos atribuir lo que pueda valer cuanto hayamos hecho.

Resuelta la cuestion paleográfica, ó sea determinado el valor literal de los signos que examinamos, debemos averiguar la razon de su práctica. No podemos atribuirle á ridículo alarde de instruccion del que los usaba, pues que la vemos establecida en puntos bastante apartados y por tiempo de más de ciento y cincuenta años; creemos que la causa de su uso, en los tiempos á que nos referimos, fué la misma por la que en algunos diplomas se ven escritos los nombres de los que los signan con notas llamadas tironianas con caracteres griegos, con puntos y también números romanos, en lugar de vocales; esto es, la de evitar toda falsificacion, pues que estos diferentes géneros de escritura, constituirian otras tantas claves que, para la generalidad, aparecerian como geroglíficos indescifrables.

Determinado su valor en la escritura, é indicada la causa de su práctica, vamos á decir lo que pensamos sobre su naturaleza. Dice Quantin (2) que no

---

(1) San Roman de Entrepeñas, núm. 86. Archivo histórico Nacional.

(2) *Dictionnaire de Diplomatique Chrétienne*: pág. 550, lin. 54.

son letras, sino que son los signos con que en la edad media, desde el siglo ix al xii inclusivos, se representó la notación musical, conocidos con el nombre de *pneumas* (1). Respetamos la opinión del autor citado como la de cuantos con él afirman lo mismo; pero como no prueba lo que dice, bien podemos dudar de su aserción y aún sostener lo contrario: que antes que se conocieran en la música, se usaron en la escritura. Desde luego tienen que atribuirles con nosotros, la doble significación de signos representativos de sonidos y también, siquiera sea de un modo accidental, de los elementos de la palabra, ó sea de letras, según dejamos probado. Que sean letras de un carácter dado y que de la escritura, parece pasaron á la música con el nombre de *pneumas*, para significar notas, puede decirse nos lo está evidenciando más y más, la gran relación que tienen con el carácter de letra que nuestros paleógrafos llaman *gótica ó toledana*, así como la notable coincidencia de cesar su uso, cuando esta es sustituida por la conocida con el nombre de *francesa*. Sin temor de equivocarnos, bien podemos decir que los signos cuyo valor literal es igual al de las letras a, b, c, g, h, l, m, o, p, q, r, s, u, x, corresponden, aunque con alguna ligera desemejanza, con la forma de iguales letras que se ven en el carácter llamado gótico; y si de los demás no podemos afirmar lo mismo, acaso sea por haber padecido mayor alteración en su forma, al recibir nuevo significado, ó á haberse modificado más, posteriormente, pues como es sabido, experimentaron muy notables alteraciones, según los tiempos y la localidad. Un análisis razonado y estudio comparativo de la letra *gótica*, con otras, entre nosotros conocidas, vendrían también á corroborar que estos signos ó *pneumas*, están dentro de la naturaleza de aquella, tal cual hoy la conocemos, pudiendo acaso elevarnos de aquí á hacer algunas consideraciones sobre los variados elementos que constituyeron á aquel pueblo á quien se atribuye, que nos parece representados en los también diferentes elementos que la componen. Este es un estudio que creemos de la mayor importancia, y que quisiéramos hubieran hecho nuestros lectores de letra antigua, en lugar de las Paleografías que nos han dejado escritas que, queriendo comprender con el modesto título de «arte de leer toda clase de letra antigua» ú otros equivalentes, las ciencias Diplomática, Epigrafía, Numismática y Arqueología, están tan lejos de haber conseguido su objeto,

---

(1) *Neumae preterea in musica dicuntur, Notae quas musicales dicimus: unde Neumare, est notas verbis musicis decantandis superaddere. V. Gloss. du Cange, palabra Pneuma.*

como de corresponder los títulos de sus obras á la materia de que tratan. Para convencerse de esta verdad, no hay más que abrirlas y examinar algunas de sus páginas.

La desaparicion de los antes citados signos de los diplomas cuando deja de usarse la letra *gótica*, no deja de llamar fuertemente nuestra atencion, porque si ninguna relacion hubiera entre esta y aquellos, no hay razon para que dejaran de usarse en la escritura todo el tiempo que se conocieron en la música, lo cual no se observa que sucediera así, sino que fuéron tan extraños como lo fué la letra *gótica*, á los que sólo conocian la *francesa*. Hasta ahora no hemos visto un solo diploma escrito en letra *francesa* signado con pneumas, pero sí una copia en esta letra de un diploma escrito con caracteres góticos, en que se ven tan desfiguradas, que desde luego puede asegurarse que el copiante las desconocia, debiendo advertir, que la referida copia pertenece al primer período de la letra *francesa*, y por lo tanto no muy distante de la época de la letra *gótica*. No debe tampoco pasar desapercibido el hecho de verse letras que pudiéramos llamar *góticas* comunes, interpoladas con los signos nombrados, en varias signaturas escritas con ellos, así como en el núm. 4, ya citado, de la presente lámina. ¿Por qué no se interpusieron igualmente letras del carácter *francés*, siquiera cuando la moda y otras causas no lo habian generalizado aún entre nosotros? Tambien debemos hacer notar, que cuando el carácter *gótico* es completamente absorbido por la letra *francesa*, fines del siglo *xii* y principios del *xiii*, hasta en la música dejan de usarse las pneumas, viniendo á reemplazarlas otros signos más en consonancia con la nueva forma de letra. Despues de esto, no nos parece mucho aventurar decir, que los signos cuyo valor literal hemos procurado averiguar, fuéron letras antes que pneumas, y que están dentro del carácter *gótico* ó letra *toledana*. Si en esto, como en lo que antecede, nos hemos equivocado, dispuestos estamos á rectificar y manifestar nuestro agradecimiento á quien nos haga ver la verdad, que puede nuestra insuficiencia nos haya ocultado.

JOSÉ FORADADA Y CASTAN.

## EXPLICACION DE LA PRESENTE LÁMINA.

Núm. 1.—*Sendamirus*: signatura de un diploma, por el que D. García (uno de los hijos de don Fernando I, rey de Castilla y de Leon) dió al monasterio de San Antonio de Torcas (provincia de Lugo), una heredad y el coto de Meire. Marzo 1.º, año de 1067. Biblioteca de la Escuela especial de Diplomática.

Núm. 2.—*Adaulfus presuiter notuit*: signatura de un diploma, por el que se dió un solar en Villafila con su huerto, etc., á Suero, presbitero, por Velasquita Gutierrez, recibiendo ésta para confirmacion de la carta de donacion una mula *pro colore, morcella*, valente *quingenta sólidos de plata*. Setiembre 21, año 1081. Sahagun, leg. xvi, núm. 55. Archivo histórico Nacional.

Núm. 3.—*Gundisalbus notuit*: signatura de un diploma, en cuya virtud vendieron Gomez Perez, Oveko Perez y García Perez á Domingo Alvarez y su mujer Vita Scapiz, las haciendas que tenian en Villananin con montes, prados, tierras, etc., en precio de ciento cuarenta sueldos de plata. Setiembre 18, año 1082. Sahagun, leg. xvi, núm. 69. Archivo histórico Nacional.

Num. 4.—*Scorum. cosme et damiani*

*sum liber in territorio  
legionense in flumen toriu  
in valle abeliare. ibi est  
monasteriu<sup>m</sup> fundatum:  
et qui illum extraneum inde  
fecerit extraneus fiat  
a fide sca. catholica et  
ad s<sup>a</sup>cm. paradisum et  
ad regno celorum<sup>m</sup>. Et qui  
illu<sup>m</sup> aduxerit aut  
indigaverit abeat partem  
in regno xpi. et dei. ss.*

Esta nota se halla en un código gótico muy notable, que se conserva en el Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Leon, que es una coleccion ó miscelánea de concilios españoles inéditos, de varios tratados de Santos Padres, cartas, sentencias, puntos de fé y otras materias. Por ella se declara que este libro ó código es propiedad del Monasterio de San Cosme y San Damian, fundado en tierra de Leon, en el valle de Abeliar, junto al rio Toriu; está escrita con tinta encarnada y con caracteres como los referidos, aunque mezclados con otros conocidos, y

la consideramos á manera de contraseña, para en cualquiera ocasion, poder evidenciar contra todo usurpador, la propiedad del referido códice ó libro. No hemos visto el original, pero si su copia, asi como un extracto del indicado libro, que se halla en poder de D. Tomás Muñoz y Romero.

Núm. 5.—*Fredenadus*: Signatura de un diploma, por el que Armenter y su mujer Flamlá vendieron á Vellido Ariolfiz un solar en la villa de Valdespino y media aranzada de viña en Otero en precio de una mula *amarela*, estimada en sesenta sueldos de plata; una asna *maurisca* estimada en veinte sueldos de plata; dos bueyes *amerielos* en treinta sueldos de plata, y algunas otras cosas, cuyos nombres y valor se expresan. Febrero 17, año 1074. Sahagun, leg. xvi, número 24. Archivo histórico Nacional.

Núm. 6.—*Joannes*: Signatura de un diploma, por el cual dió Anderquina al Monasterio de Sahagun y á su Abad Julian, todas las posesiones y bienes sitos en Castellanos, Villamizar, Villafria y otros lugares. Junio 18, año 1075. Sahagun, leg. X, núm. 48. Archivo histórico Nacional.

Núm. 7.—Los caracteres que constituyen este abecedario, comparados con cuantos géneros de escritura se sabe se han conocido, entre nosotros, con ninguno tiene relacion tan íntima, como con la letra que llamamos *gótica*; pero como esta se compone de varios elementos que no pueden reconocer un origen comun, creemos que para dar á aquellos un nombre propio, debíamos conocer la procedencia de cada uno de estos. Entretanto se haga este estudio, y en la necesidad de darles un nombre, ninguno como el de *góticos*, nos parece les pueda convenir.

---

# JUICIO CRÍTICO

DE LAS

## EXPOSICIONES DE BELLAS ARTES.

---

(*Conclusion.*)

Una obra escultórica ó pictórica hecha á propósito para una Exposicion (y no hablamos de las arquitectónicas porque apenas pueden concebirse con esta condicion), el génio ha de haber carecido de todos los estímulos que pueden mover su actividad. Conveniencias de localidad, de oportunidad, de situacion, cuanto puede caracterizar é ilustrar la representacion, cuantas condiciones, en fin, pueden realzar el fondo de la obra, todo ha faltado; y en semejante caso la idea carece de importancia, queda supeditada por la forma, y adquiriendo esta el predominio, aparece la obra con toda la fascinacion del efecto material y de la habilidad y destreza técnicas. Por esto abundan hasta con exceso en estas Exposiciones las representaciones de escenas de actualidad que halagan el amor propio de la mayor parte; representaciones del espectáculo de la naturaleza, que excitan vagamente el sentimiento del espectador; representaciones de detalles de esta misma naturaleza, hasta de los más insignificantes, presentándose con alarde y no con el modesto carácter de mera exornacion. Y cuenta, que no por esto condenamos los géneros de segundo orden que al arte pertenecen, porque el arte necesita de todos los géneros para llenar su mision civilizadora, pero es preciso reconocer que en los de primer orden, en los del arte superior, es en los que aquella mision está especialmente consignada, pudiendo únicamente pasarse de ellos una sociedad corrompida ó sobradamente materializada, ó que olvide por completo sus creencias y sus tradiciones.

Por otra parte, á la obra de arte hecha á propósito para una Exposicion, ¿qué esperanza puede alentarla? Sin sitio señalado que ocupar, sin localidad determinada á que pertenecer, no le queda más recurso que ir despues de la Exposicion á formar parte de un Museo público ó de una coleccion particular, entre momias artísticas más ó menos bien consideradas, ó entre elementos incongruentes é incompatibles, cuando no enemigos. Porque... seamos sinceros, ¿qué es un Museo de Bellas Artes? ¿Qué es una coleccion particular de obras de arte? Sin que por lo que vamos á indicar se haya de inferir demérito á los referidos establecimientos, porque fuera hasta estupidez, un Museo ó una coleccion particular de obras artísticas es un depósito á donde han de ir á parar las obras que han perdido cuantas condiciones les habian dado carácter, claridad, oportunidad y todas las demás circunstancias necesarias para constituir una obra de arte completa, y donde las demás obras compañeras de infortunio tienden á perjudicarla, aunque no sin tomar á su vez el oportuno desquite. Es verdad que las condiciones bajo las cuales se disponen en el día los Museos pueden impedir este recíproco perjuicio; pero no por esto se gana más que en el efecto material, porque solamente pueden ser atendidas por estos medios las circunstancias que á la forma más bien que á la idea se refieren. Y si en el arreglo presidiere el orden cronológico para favorecer el estudio de la historia del arte, todavía quedará más relevada de punto la consideracion que un Museo merece, de ser un depósito de obras artísticas que han perdido su verdadero y propio modo de existir; y errantes sin patria ni albergue conocido, se han visto precisadas á entrar en ese depósito que las pone á cubierto de las incurias de un continuo trasiego ó del polvo de un desvan perteneciente á un antiguo alcázar abandonado de su señor. ¡Pobre aspiracion, por cierto, la de la obra de arte, que sólo puede hallar la vida en ese cementerio!

Y ahora preguntaremos: ¿qué ventajas alcanza el arte con Exposiciones de esta naturaleza? Quedarse en lo material de la ejecucion, colocando la habilidad técnica sobre la inspiracion, el efecto deslumbrador sobre la belleza; perder la obra de arte en importancia lo que gana en efecto; ganar en valor técnico lo que le falta de valor estético; dejar á la utilidad material el puesto que le corresponde á la utilidad moral, y todo por haber dado á un *certámen de escuela* el carácter de un *certámen de arte*.

Pasemos ya á las obras hechas de encargo :

En estas obras bien puede el genio del artista haber sido estimulado por todas

las condiciones de localidad y situacion, y haber tenido todos los medios para dar á la obra la oportunidad, claridad y carácter convenientes, es verdad, ¿pero estas condiciones aparecerán en una Exposicion? En manera alguna. Y sin embargo, un jurado falla en definitiva sobre el mérito de una obra que no presenta el proceso debidamente formalizado.

No es este el momento de razonar acerca de la naturaleza del jurado que ha de dar fallos sobre las obras artísticas, porque este es punto que merece un razonamiento aparte. En este momento urge más satisfacer á la pregunta que desde luego pueden los artistas dirigirnos con toda la amargura del sentimiento artístico — ¿qué encargos se hacen en la actualidad á los artistas? se nos podrá preguntar. Pocos, bien pocos, por cierto, y los que se hacen no pertenecen en su mayor parte al arte superior, á ese género en que aparece la mision civilizadora del arte plástico como *res summa*, en que á favor de la idealizacion se purifica la naturaleza que sirve de modelo, de cuanto puede acercar la representacion á la materialidad de ella. Es que no existen ya aquellas riquezas que las corporaciones religiosas tenian especialmente destinadas para llenar de obras artísticas las iglesias, los cláustros, las bibliotecas, las salas capitulares y los refectorios; pero bien pudieran haber sucedido á estas corporaciones en semejante tarea los gobernantes, los cuerpos populares, los magnates representantes de las glorias nacionales, decorando bajo planes especiales las paredes de los capitolios, de los tribunales, de los consistorios y de los palacios, de las iglesias mismas con obras del arte plástico en su género superior, en vez de degradar tales monumentos con la balumba de cortinajes de moda, de representaciones sin interés, y de papeles pintados incaracterizables.

El arte no es llamado en el dia para servir á las atenciones públicas como lo fué en la antigua Grecia; y por esto se ve precisado á servir á caprichos particulares; y hé aquí por qué la mayor parte de obras pictóricas y escultóricas tratan asuntos insignificantes, episodios históricos desconocidos, ó cuyo sentido sólo á determinadas individualidades se alcanza; detalles de historias particulares que son enigmas hasta para hombres especiales, ó están tomados al acaso para lucir la habilidad técnica, haciendo servir la idea á la forma, y no para que esta se armonice con la idea. ¡Ningun poema escultórico ó pictórico capaz de impresionar al público del modo que el arte debe hacerlo, si ha de llenar la noble mision que le está encomendada en la sociedad! ¡De este modo el arte

entra en un período fatal, acabando por ser considerado como inútil, como un objeto de lujo, ó como mero pasatiempo!

¿Hemos llegado acaso á este período? No lo investiguemos, no queramos saberlo. Sólo cabe decir que la civilizacion exige que se empleen cuantos medios á la mano vinieren, para la ilustracion de los pueblos y la morigeracion de las clases, á fin de hacer contraer los hábitos de un buen comportamiento social. Uno de los medios más eficaces para ello es el arte, bajo todas las formas que reviste, y con todas las aplicaciones que de tales formas pueden hacerse. El arte donde quiera, en los edificios públicos así religiosos como profanos, en todas las solemnidades, en todas las ceremonias, en las calles, en las plazas, en los paseos; y el pueblo recibirá, como en la antigua Grecia, leccion continua y perenne de moralidad, de sociabilidad y de respeto á las creencias y á las instituciones.

Hé aquí por qué se pide proteccion para el arte; por qué se solicita de los gobiernos, de las autoridades y de los magnates, estímulos para fomentar su cultivo.

Ahora bien, es preciso confesar que los medios que hasta el presente se han empleado al efecto, respecto de las artes plásticas (ya que á ellas nos limitamos) sólo constituyen una parte de esta proteccion, quizá la primera en orden, pero la inferior en cualidad, puesto que es la más material. Es preciso, indispensable, completar el sistema, porque de seguir como hasta aquí, nada se alcanzará, todo será inútil, si no pernicioso, pues de la parte material del arte es fácil abusar, si no se ha abusado ya.

Para completar el sistema de fomento del arte, por medio de Exposiciones, debe tenerse en cuenta que dos son los objetos que estas Exposiciones deben tener, y son: ó la eleccion de obras sobresalientes, entre varias de un mismo género con determinado destino, ó simplemente establecer entre los artistas una superioridad relativa. El primer objeto, supone el arte en todo su desarrollo, para llenar la noble mision que entre los elementos sociales está llamado á desempeñar; el segundo objeto no supone más que tentativas de buen éxito para alcanzar un puesto distinguido en el mundo artístico. Las Exposiciones del primer género pueden clasificarse de *artísticas*, las segundas, permítasenos calificarlas de *escolásticas*. Estas deben preceder á las primeras, y deben ser del cargo peculiar de las escuelas, y juzgarse por las escuelas; aquellas son las que los gobiernos y las corporaciones populares y los magnates deben promo-

ver y ser juzgadas por la inteligencia garantida por unas pruebas de suficiencia preventivamente verificadas. Y los gobiernos, las corporaciones populares y los magnates deben promoverlas, ya no para crear y aumentar Museos, sino para completar monumentos, para caracterizar edificios así religiosos como profanos, para presentar en ellos á la vista de todos, el triunfo de la religion, los héroes de la humanidad y las glorias de la patria.

J. MANJARRÉS.

## UN LIBRO DE DIBUJOS

DE

# ANIELLO FALCONE.

---

Entre nosotros, en donde regularmente es la casualidad la que descubre de cuando en cuando alguna de las riquezas que encierran nuestros ignorados archivos, ha sido un verdadero acontecimiento la publicacion del *Indice de manuscritos que posee la Biblioteca Nacional*, que apareció impreso al final del tomo II del *Ensayo de una Biblioteca de libros raros y curiosos*, formada con los apuntamientos de D. Bartolomé José Gallardo, que publican los Sres. D. Manuel Remon Zarco del Valle y D. F. Sancho Rayon.

Inmediatamente que por tan interesante documento tuvimos noticia del libro que motiva este artículo, ansiosos siempre de dar á conocer á nuestros lectores todas cuantas noticias de arte podamos desentrañar del polvo de nuestras Bibliotecas, nos apresuramos á verlo y hacer de él una ligera reseña, desgraciadamente sólo descriptiva, porque nada hemos podido averiguar de su procedencia, que quizás hubiera dado la luz necesaria para escribir su historia.

Concluido este ligero trabajo que el Director del Arte tuvo la imprudencia de confiarnos, sólo faltaba para publicarlo, una carta que habia de servirle de introduccion, en la cual el Sr. Zarco del Valle debia dar

con otras noticias de arte, algunas sobre el libro de que tratamos; pero las ocupaciones que absorben todo el tiempo de este inteligente y estudioso aficionado, sin duda no le han permitido escribirla; el mes pasaba rápidamente y estando próximo su fin, para que no carezcan nuestros suscritores del número correspondiente, no hemos podido menos de dar el artículo tal cual está, sintiendo que causas ajenas de nuestra voluntad les priven de la lectura de la parte más interesante.

Forma el libro que nos ocupa un tomo en 4.º, encuadernado en taflete rojo con dibujos dorados, y lo componian cuarenta y una hojas ó fólíos; y decimos que lo componian, porque los aficionados que lo conocieron, con censurable falta de escrúpulo y delicadeza, han arrancado algunas de aquellas, valiéndose de un cortaplumas, cuyas huellas se ven en las que en el día quedan. Los dibujos que contiene no son todos de mano de Falcone, á pesar de que el índice de manuscritos de la Biblioteca de cuya publicacion hemos hablado, lo señala *Falcone (J) varios dibujos (Aa 136)*.

Están estos pegados á las hojas del libro y circunscritos por una línea de tinta negra que forma cuadro, leyéndose en la parte inferior y de letra posterior á la del siglo xvii en que nació y murió Aniello Falcone, las leyendas ó explicaciones de algunos, ó el nombre de su autor escrito tambien con tinta.

La primera hoja que está en blanco, tiene escritas en diferentes sitios además de las letras y el número de orden y clasificacion en la Biblioteca (*Aa 136*) las palabras y abreviaciones, *disegni megº. Meglle 48 y Agxºllo*, esta última acompañada de una especie de signo ó monograma que tampoco hemos podido comprender. Vienen despues las hojas que contienen uno ó varios dibujos, todos los cuales vamos á describir, advirtiendole que el número árabigo pertenece á la hoja y el romano al dibujo cuya descripcion acompaña.

# CATÁLOGO

DE LOS DIBUJOS QUE HOY CONTIENE EL LIBRO DE LA BIBLIOTECA  
NACIONAL, SEÑALADO A a 136, Y REGISTRADO EN EL ÍNDICE CON EL TÍTULO  
FALCONE J., VARIOS DIBUJOS.

---

**1. — I.** — Alto, 0,110. — Ancho, 0,080. — Figuras, 0,067.

Dos figuras sentadas, la del primer término vuelta á la derecha en ademán de hablar con la otra que está de frente en este lado, y en el léjos se ve inclinada otra tercera figura.

Dibujo al lápiz rojo. Léese debajo *Aniello Falcone*.

**2. — II.** — Alto, 0,147. — Ancho, 0,116.

Estudio de media figura de un jóven desnudo, visto por la espalda y vuelto á la derecha.

Dibujo al lápiz rojo, con el fondo rayado para que la figura se destaque por claro. En la parte inferior tiene escrito: *A. Falcone*.

**3. — III.** — Alto, 0,143. — Ancho, 0,094. — Figura, 0,106.

Dibujo de una estatua que representa un rio; tiene una larga barba y está desnuda viéndose sentada y de frente un poco vuelta á la derecha, cogiendo con las dos manos un vaso que asoma entre sus piernas, de donde se ve salir una corriente de agua: el fondo sobre que se destaca la figura, lo forma un árbol y en la parte inferior varias plantas acuáticas.

Dibujo al lápiz rojo. En la parte inferior se lee; *Una delle statue del Molo portate in Spagna dal Conde de Castiglia, le statue erano di Gio da*

*Nola é fu questa disegnata da Aniello Falcone in Napoli prima che fusse levata.*

Que la estatua era buena lo prueba el hecho de haberla dibujado Falcone antes de ser conducida á España. ¿Qué ha sido de esta estatua? Creemos que esta noticia que nos da el dibujo del artista napolitano, no será perdida y que los apasionados indagarán su paradero, como nosotros por nuestra parte tratamos de hacerlo.

**4. — IV.** — Alto, 0,130. — Ancho, 0,089. — Figura, 0,082.

Grupo de seis figuras que parecen escuchar lo que una de ellas dice: los trajes de que están vestidas son del tiempo de Felipe IV de España: tienen todas el ancho sombrero chambergo, y la que está en primer término y se ve de espaldas, está envuelta en una ancha capa por debajo de la que asoma la espada.

Dibujo al lápiz rojo. En la parte inferior se lee: *Aniello Falcone in maniera del Galloto.*

Uno de los dibujos que damos en fac-símile, litografiado por D. C. S. Araujo, con este número, es el que en el estilo del célebre grabador de Nancy *Jacques Callot* hizo el pintor napolitano.

**5. — V.** — Alto, 0,116 — Ancho, 0,079 — Figura, 0,063.

Grupo de tres figuras, en primer término á la izquierda una mujer vuelta á la derecha un poco inclinada hácia adelante, recibe unas ropas que un muchacho en opuesto sentido y agachado saca con sus manos de un saco que se ve á los piés de la primera figura: en el léjos, detrás de esta y á la izquierda medio cubierta por ella, se ve á otra mujer encorvada bajo el peso de un cestò que lleva por medio de un palo sobre el hombro izquierdo.

Dibujo al lápiz rojo. En la parte inferior se lee: *Aniel Falcone*, y al verso *Giacomo Gallot.*

Por la semejanza que tiene este dibujo con algunas de las estampas de Callot se conoce que como en el anterior, trató Falcone de imitarle también.

**6. — VI.** — Alto, 0,068 — Ancho, 0,109 — Figura, 0,061.

Grupo de tres soldados con sombreros de anchas alas; el de la

Pag. 4.



Aniello Falcone in maniere del Gallotto.

Pag. 15



Filippo Napolitano.



izquierda que se ve de perfil vuelto á la derecha, extiende el brazo de este lado hablando con los otros, uno de los cuales tiene apoyados los brazos sobre un arcabuz; á la derecha y muy separada de ellos hay otra figura aislada, que por la pluma que adorna su sombrero, el lazo de la banda y las grandes botas que cubren sus piernas, parece un capitán.

Dibujo al lápiz rojo como los anteriores y debajo de él se lee: *Falcone*.

**VII.** — Alto, 0,052 — Ancho, 0,51.

Una cabeza : la leyenda que lleva debajo, dice ser un retrato.

Dibujado al lápiz rojo, que tiene escrito en la parte inferior *il P. N. Gelormino fatto da Honofrio di Leone*.

Aunque quizás este dibujo sea del caballero *Ottavio Leoni*, llamado el Paduanino, de quien se conocen algunos grabados de retratos de artistas y personas célebres, la semejanza que observamos tiene con los de *Falcone*, nos hacen creer que es de mano de *Andrea Leone*, discípulo é imitador suyo. De todos modos el colector equivocó el nombre del artista, pues no recordamos ninguno llamado *Honofrio*.

**VIII.** — Alto, 0,052 — Ancho, 0,048.

Una cabeza retrato de un hermano ó pariente de nuestro artista.

Dibujada al lápiz rojo lleva en la parte inferior la inscripcion, *Ritratto di Genaro Falcone fatto da Aniello Falcone*.

**7. — IX.** — Alto, 0,403. — Ancho, 0,073. — Figura, 0,087.

Figura sentada vuelta hácia la derecha y cubierta con anchos paños, descubierta la cabeza y desnudos los piés, con los brazos cruzados sobre las piernas.

Dibujo al lápiz rojo en cuya parte inferior se lee : *Anniel Falcone*.

**8. — X.** — Alto, 0,093. — Ancho, 0,076. — Figura, 0,062.

Una mujer sentada vista de frente con las manos sobre la falda, entre las que tiene un objeto que parece examinar con atencion.

Dibujo al lápiz rojo, que en su parte inferior tiene escrito, *Anniel Falcone*.

**9. — XI.** — Alto, 0,086. — Ancho, 0,132. — Figura, 0,055.

Precioso dibujo representando una gloria de seis ángeles.

Dibujado al lápiz rojo y mucho más acabado que los anteriores, sin nombre de artista ni inscripcion de ningun género.

Respirando este dibujo la gracia de las composiciones del *Dominiquino* y del *Alvano*, no temeríamos atribuírselo á cualquiera de estos dos discípulos del flamenco Calvart y de la escuela de los Carraccis, si la perfeccion y severidad con que está ejecutado no nos revelara más bien la manera del primero de estos pintores.

**10. — XII.** — Alto, 0,143. — Ancho, 0,103. — Figura, 0,125.

Figura completamente desnuda en caricatura. Está vuelta á la izquierda, y con la mano derecha sostiene su descomunal nariz que baja hasta la cintura; las orejas, la barba y el vientre son grandes y monstruosos, mientras los brazos y piernas son raquíuticos.

Dibujada al lápiz rojo léese debajo : *Caricatura d'un Napolitano dal Dominichino*.

Sabido es, que quizá fué Falcone el único artista que no tomó parte en las persecuciones de que fué objeto en Nápoles el Dominiquino, ¿sería acaso tambien su confidente y en su compañía el dulce y tímido artista boloñés, confiaría al lápiz su única venganza, ridiculizando á alguno de sus perseguidores?

**11.** — Falta la hoja.

**12. — XIII.** — Alto, 0,146. — Ancho, 0,103. — Figura, 0,130.

Figura de perfil marchando hácia la izquierda con los brazos levantados: está vestida con colete y calzon y lleva en la cabeza una toca que cae sobre el hombro izquierdo y termina en la punta por una borla.

Dibujada al lápiz rojo y debajo tiene escrito: *Aniello Falcone*.

**13.**— Falta la hoja.

**14.**— Id.

**15.**— **XIV.** — Alto, 0,107. — Ancho, 0,057. — Figura, 0,092.

Figura de espaldas, vestida con colete y calzon, y cubierta la cabeza con un chambergo del que no se ve más que la copa por la inclinacion de la figura hácia adelante. Un poco inclinada á la derecha y mirando hácia abajo, tiene apoyado el codo del brazo derecho en un pretil que se ve á este lado.

Dibujo como los anteriores al lápiz rojo; está marcado en el ángulo superior derecho con el núm. 102 y debajo léese: *Filippo Napolitano*.

Como se ve por la inscripcion, este dibujo cuyo fac-símile acompaña á este número, es de mano del pintor Napolitano Felipe Liano del Angeli, llamado El Napolitano y á quien se suele confundir con Felipe Liaño, pintor grabador español, de quien se ocupa Bartsch en el tomo diez y siete, que fué discípulo de Alonso Coello y amigo de Lope de Vega, que hizo su epitafio.

**XVII.** — Alto, 0,109. — Ancho, 0,064. — Figura, 0,090.

Una figura vuelta de espaldas que tiene recogido en la cintura un paño que parece un delantal, con la cabeza descubierta y de la que cae el pelo en guedejas sueltas sobre los hombros.

Dibujo tambien al lápiz rojo, sin inscripcion ni nombre de artista.

La semejanza de este dibujo con el descrito anteriormente, á cuyo lado se halla pegado en la misma hoja, nos hace creer sea como aquel de mano de Filippo Liano del Angeli.

**16.**— **XVIII.** — Alto, 0,142. — Ancho, 0,073. — Figura, 0,131.

Figura de un niño visto de frente, un poco vuelto hácia la izquierda, que con las manos levanta el faldon de la camisa é inclina hácia

adelante la cabeza, á fin de examinar la parte descubierta.

Dibujado al lápiz rojo, y léese debajo: *Andrea de Leone*.

**XIX.** — Alto, 0,143. — Ancho, 0,072. — Figura, 0,133.

Otro niño visto tambien de frente, que camina hácia la parte anterior de la izquierda, elevando los brazos y uniendo las manos en ademán de súplica.

Como el anterior y los descritos hasta ahora, dibujado al lápiz rojo y debajo se lee el nombre del célebre pintor francés *Nicolo Possino*, italianizando como se ve su apellido *Poussin*.

**17.** — Falta la hoja.

**18.** — Id.

**19.** — Id.

**20.** — **XX.** — Alto, 0,110. — Ancho, 0,084.

Retrato de un anciano de frente despejada y larga barba blanca.

Dibujado á dos lápices rojo y negro, no tiene inscripcion en la parte inferior, pero en el ángulo superior de la derecha, se lee con alguna dificultad la palabra *cadora*, escrita con lápiz rojo.

El brio y maestría con que está dibujado, y la manera tan diferente de la de Falcone, hacen conocer á primera vista que no es este dibujo de su mano: no es fácil designar quién es el artista que lo hizo, pero habiendo comparado el retrato con los que de Ticiano existen, representando al pintor veneciano en los últimos años de su vida, casi nos atrevemos á asegurar que es este el retratado, lo que tambien nos induce á creer la palabra *cadora* escrita con lápiz y medio borrada, resto quizás de otra inscripcion más larga, pues sabido es de todos que aunque este célebre artista no firmó así, varios aficionados que poseían sus dibujos, los han marcado *Ticiano di Cadora*, uniendo á su nombre el del lugar de su nacimiento.

Más adelante esperamos poder reproducir en fac-símil esta preciosa cabeza, llena de vida y de carácter.

**21.**—Falta la hoja.

**22.**—**XXI.**—Ovalo—D. mayor, 0,443.—D. menor, 0,098.

Una gloria de querubines, á la izquierda se ve á un ángel sentado sobre una nube en la que apoya la mano izquierda, teniendo levantado el brazo derecho y la mano sobre la cabeza.

Dibujado al lápiz negro sobre papel azul y sin inscripcion.

**XXII.**—Alto, 0,066.—Ancho, 0,127.

Representa este dibujo una batalla; en el primer término se ven combatiendo dos ginetes que dirigen sus caballos hácia la izquierda, á la derecha un arcabucero dispara su arma sobre uno de ellos, y en el fondo se distingue la confusion del combate.

Dibujado sobre papel gris oscuro con lápiz negro; léese debajo: *An. Falcone.*

**23.**—Falta la hoja.

**24.**—**XXIII.**—Alto, 0,122.—Ancho,—0,089.

Retrato de un jóven agraciado, visto casi de frente, un poco vuelto á la izquierda.

Dibujo á dos lápices, negro y rojo, que tiene debajo escrito. *Ritrato d'An Falcone fatto da se in età più fresca dall'altro.*

Por esta inscripcion vemos que el retrato es del mismo Falcone, y que en el libro debió de existir otro, sin duda en alguna de las hojas arrancadas.

Tambien publicaremos más adelante esta preciosa cabeza.

**25.**—**XXIV.**—Alto, 0,130.—Ancho, 0,069.—Figura, 0,105.

Figura de perfil vista un poco por la espalda, que envuelta en un ropaje de grandes pliegues marcha hácia la derecha volviendo la cabeza al fondo.

Dibujada al lápiz rojo, tiene en la parte inferior escrito: *Cav.ª Mattia* y al verso *Cabaliere Calabrese*.

Indudablemente es este dibujo del calabrés *Mattia Pretti*, cuya habilidad en el manejo de la espada llenó su vida de aventuras que la hacen parecer una interesante novela.

**XXV.** — Alto, 0,100. — Ancho, 0,072.

Estudio de medio cuerpo de una figura envuelta la cintura en anchos paños,

Dibujo al lápiz rojo, debajo del cual se lee: *An Falcone*.

**26. — XXVI.** — Alto, 0,119. — Ancho, 0,081. — Figura, 0,094.

Un muchacho sentado visto de perfil á la derecha, hácia cuyo lado mira con atencion, cruzadas las manos y puestas sobre la rodilla izquierda.

Dibujado al lápiz rojo y con la inscripcion en la parte inferior: *Aniello Falcone*.

**27. — XXVII.** — Alto, 0,103. — Ancho, 0,083.

Cuatro peras pintadas á la aguada.

**XXVIII.** — Alto, 0,112. — Ancho, 0,055.

Dos estudios unidos, pintados á la aguada representando un clavel encarnado y una bellota.

Debajo de los núms. XXVII y XXVIII léese: *Della Garzona*.

Tanto estas aguadas como las que hay en la hoja 30, que despues describirémos, deben ser de *Juana Garzoni de Ascoli*, pintora italiana que vivió mucho tiempo en Florencia y se creó alguna celebridad pintando flores, frutas y retratos en miniatura, y que á su fallecimiento en Roma en 1683 legó sus bienes á la Academia de San Lúcas, la que en muestra de su agradecimiento la elevó un monumento de mármol en su iglesia.

**28. — XXIX.** — Alto, 0,146. — Ancho, 0,108.

Estudio de un busto visto de frente, con la cabeza levantada, mirando á la derecha y envuelto el cuerpo en una ancha toga.

Dibujado al lápiz rojo, y léese debajo: *Cav.<sup>e</sup> Mattia Preti nel suo stile di Paolo.*

Segun Dominici, fué tanta la admiracion que causaron á Preti las obras de Pablo Veronés, que aun las pinturas de Ticiano miró en Venecia con frialdad; es pues natural que segun el dicho del Calabrés, que el mismo autor nos ha conservado, *que si bien el Guercino era su maestro, todos los grandes pintores lo habian sido para sus estudios*; despues de admirar las magnificas pinturas murales del Veronés, dibujase en su estilo, lo que nos dice bien claro el sentido de la inscripcion que lleva al pié el dibujo de que nos ocupamos.

**29. — XXX.** — Alto, 0,135. — Ancho, 0,073. — Figura, 0,126.

Grupo de tres figuras, mirando hácia la derecha: la que está en primer término, vista un poco por la espalda, adelanta la pierna derecha y eleva los brazos en actitud de sorpresa, mientras los otros dos hablan tranquilamente,

Este dibujo que está pegado al folio 28 vuelto, está hecho con pluma y lavadas las sombras de sépia y debajo de él léese: *Gio Balduccio.*

*Juan Balducci*, llamado tambien *Cosci*, á quien segun la inscripcion pertenece este dibujo, créese que era natural de Nápoles, donde se estableció y murió en 1600.

**30. — XXXI.** — Alto, 0,091. — Ancho, 0,099.

Estudio de una rama de cerezas. Pintado á la aguada.  
Léese debajo: *Della Garzona.*

**XXXII.** — Alto, 0,076. — Ancho, 0,108.

Estudio de dos mariposas volando. Pintado á la aguada.  
Debajo tiene escrito: *Della Garzona.*

**31—XXXIII.**—Alto, 0,127.—Ancho, 0,096.

Estudio de una cabeza vuelta un poco á la izquierda.

Dibujo á dos lápices, rojo y negro, que tiene escrito en la parte inferior: *Fatto da An Falcone*.

**32.**—Falta la hoja.

**33.—XXXIV.**—Alto, 0,070.—Ancho, 0,106.

Dibujo de dos cabezas en caricatura: la de la izquierda que está vista de frente tiene debajo escrita la letra A; la de la derecha de perfil á la izquierda y tiene una nariz muy grande, está marcada con la letra B.

Dibujado á la pluma y sin inscripcion de ningun género.

**XXXV.**—Alto, 0,092.—Ancho, 0,063.

Retrato en busto de un caballero de avanzada edad, que tiene puesto un gaban forrado de pieles,

Dibujado al lápiz, con algunos toques de pluma en el rostro y la barba. Léese debajo: *D. Honofrio di Leone*.

No sabiendo que haya existido ningun pintor de este nombre, no podemos menos de pensar al leer la inscripcion de este dibujo, lo que ya hemos dicho al describir el que bajo el mismo nombre figura en el fóllo 6.

**XXXVI.**—Alto, 0,090.—Ancho, 0,072.—Figura, 0,083.

Figura de perfil marchando hácia la izquierda, levantando la cabeza y el brazo derecho. Está envuelta en anchas ropas, y lleva en la mano izquierda y debajo del brazo sujetándole con él un baston.

Dibujo á la pluma que está marcado en el ángulo superior de la izquierda con el núm. 99 y debajo del cuál se lee: *Gio Battistiello Caracidoli*.

Como habrán observado nuestros lectores, no es la exactitud de la ortografía de los nombres de artistas ciertamente, lo que recomienda al colector de los





FALCONE.



FALCONE.

dibujos de 'que tratamos; el que acabamos de describir debe ser de *Juan Bautista Caracioli*, llamado el *Batistiello*, pintor napolitano discípulo del Caravagio.

**34. — XXXVII.** — Alto, 0,127. — Ancho, 0,081. — Figura, 0,117.

Un caballero, cubiertà la cabeza con un ancho sombrero adornado con plumas, vuelto de perfil á la izquierda y con la mano de este lado apoyada en la guarnicion de la espada, extendiendo la otra en actitud de dar una órden.

Dibujado á la pluma, y en la parte inferior se lee: *Falcone*.

Grabado en sentido inverso, damos con este número una reproduccion exacta de este dibujo.

**XXXVIII.** — Alto, 0,110. — Ancho, 0,041 — Figura, 0,090.

Estudio de una figura vista de espaldas; no tiene dibujado el brazo derecho ni el pié del mismo lado.

Dibujo á la pluma sin ninguna inscripcion.

**35.** — Falta la hoja.

**36. — XXXIX.** — Alto, 0,120. — Ancho, 0,091. — Figura, 0,033.

La venida del Espíritu Santo. En el centro de un templete cuya parte superior corona una balaustrada, está la Santísima Virgen rodeada de los apóstoles formando un grupo, sobre el cual descienden los divinos rayos.

Dibujo á la pluma, lavado en algunas partes con tinta y con toques de lápiz rojo, tiene cortados los ángulos superiores y en la parte inferior se lee: *Gio Bernardino siciliano suoceso dello Spagnoletto*.

Indudablemente el artista indicado como autor de este dibujo debe de ser *Juan Do*, discípulo é imitador del Españoleto, cuyos cuadros llegaron á confundirse con los de su maestro.

EL ARTE EN ESPAÑA.—TOMO VI.

**37. — XL. — XLI. —** Alto, 0,182. — Ancho, 0,123.

Dos dibujos unidos; proyectos de techos.

Lavados de sépia, y debajo de ellos se lee: *Prosperino*.

¿Serán estos dibujos, así como los que contiene la hoja 38 siguiente, del pintor de grotoscos *Prospero*, con quien trabajó algun tiempo el *Caravaggio* cuando disgustado de pintar flores y frutas abandonó á su maestro el Josepín? Aunque sin asegurarlo nosotros creemos que sí.

**38. — XLII. — XLIII. —** Alto, 0,153. — Ancho, 0,132.

Otros dos dibujos unidos, proyectos de techos.

Lavados de sépia y con la inscripcion: *Prosperino*.

**39. — XLIV. —** Alto, 0,127. — Ancho, 0,065. — Figura, 0,120.

Un muchacho que marcha hácia la izquierda sosteniendo con las manos sobre su cabeza una vasija donde se ve una cabeza humana.

Dibujado á la pluma y con la inscripcion: *S. Rosa*.

Parecerá excusado advertir aquí que este precioso dibujo es original de Salvador Rosa, cuando la firma que lleva al pié así lo indica, pero no es fuera de propósito indicar la belleza que atesora y la originalidad suma que acredita la verdad de su firma.

**XLV. —** Alto, 0,123. — Ancho, 0,088. — Figura, 0,093.

Un caballero vestido con media armadura, á caballo galopando hácia la parte anterior de la izquierda.

Dibujo á la pluma sobre un papel en donde se distinguen dibujadas con lápiz tres orejas. Léese debajo: *Falcone*.

Tambien acompaña á este número una reproduccion exacta de este dibujo aunque grabado en sentido inverso.

**40. —** Falta la hoja.

41. — XLVI. — Alto, 0,153. — Ancho, 0,130. — Figura, 0,102.

El Padre Eterno en la gloria, sentado sobre nubes con el globo que representa al mundo en la mano izquierda y la derecha levantada en ademán de bendecir, rodeado de querubines.

Dibujo de forma ovalada hecho al lápiz rojo, lavado de sépia que debajo de los piés del Señor tiene escrito: *C. Pomarani*.

Nosotros traducimos la inscripcion de este dibujo, que es el último del libro, por *Caballero Pomerance* como era llamado *Cristóbal Roncalli*, discípulo del *Pomerancio* y una de las víctimas del Caravaggio, que en venganza de haber aceptado del cardenal Crescenzi una obra importante, le hizo acuchillar la cara por un espadachin pagado.

Hemos concluido nuestra tarea, y quizá con ella hemos dictado la sentencia de muerte de este precioso libro. Nuestros lectores han visto, por las hojas que ya le faltan, las mutilaciones que ha sufrido, y mucho tememos que continúen si desoyendo la autorizada voz del sábio é ilustre Director de la Biblioteca Nacional, no se conceden á este establecimiento el suficiente número de celadores que constantemente pide para evitar, como en su última Memoria dice, que la Biblioteca llegue á convertirse en un monton de libros incompletos y estropeados, aprovechables únicamente en las fábricas de papel de estraza. Si sus quejas no se oyen, si sus justas peticiones no se atienden, el libro de que nos hemos ocupado desaparecerá como otros muchos, pero al menos no sin que se sepa que existió; quizás estos ligeros apuntes sirvan para señalar al que faltando á la confianza y á la que á sí mismo se debe todo hombre honrado, robó para sí solo, ó quizá con peor objeto, un bien que á todos pertenece.

Algun libro más de esta clase posee la Biblioteca Nacional digno de darse á conocer por EL ARTE EN ESPAÑA con igual solicitud que ha empleado para hacer público este, llamado impropriamente de Falcone. Y

deben estudiarse estos preciosos libros, porque ora bajo el punto de vista artístico, ora bajo el punto de vista arqueológico, son de suma importancia para el artista, el erudito y el aficionado al estudio del arte y de su historia.

Felices nos conceptuaríamos si del mismo modo que podemos dar á conocer al mundo las preciosidades histórico-artísticas de la Biblioteca Nacional, que con cariñosa galantería facilita y pone expeditos los medios de estudiar sus tesoros á cuantos lo desean, pudiéramos también hacer lo mismo con los de otras bibliotecas inmensamente más ricas que la Nacional en este género de preciosidades.

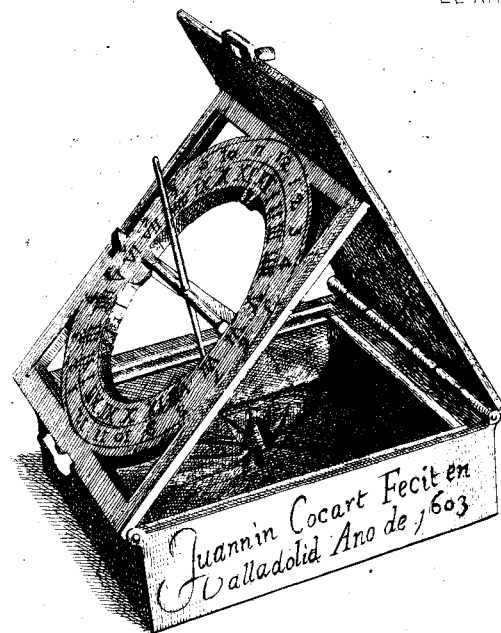
R. SANJUANENA Y NADAL.

---

Director y propietario, D. G. CRUZADA VILLAAMIL.



EL ARTE EN ESPAÑA.



DE LA COLECCION DEL S<sup>o</sup> URZAIZ.

## RELOJ DE SOL, PORTÁTIL, DE COCART.

---

D. Isidoro Urzaiz, grande aficionado á las bellas artes, tiene la satisfaccion de poseer entre los objetos de arte curiosos y bellísimos que forman su coleccion, un reloj de sol ó brújula de bronce dorado á fuego, muy importante bajo diferentes puntos de vista.

Como se manifiesta clara y exactamente este objeto artístico-industrial que deseamos dar á conocer al público, en la lámina grabada al agua-fuerte que acompaña á estas líneas, omitiremos relaciones prolijas de su forma y estructura, limitándonos á decir de él lo que en la estampa no se puede expresar.

La parte que forma el horario, gira y cae sobre el cristal que cubre el sitio ocupado por la aguja; y despues, la tapa que descansa, segun se ve en la estampa, sobre el horario, gira á su vez sobre sus goznes, cae y cierra la cajita, sujetándose por una muesquecilla que da vueltas, y que por la parte de adentro, figura la cara del sol, segun se indica en el paisaje de la derecha del agua-fuerte. Cerrado de este modo el instrumento, mide de alto 0,019 y de ancho 0,055. En la parte que le sirve de base ó asiento, así como en la tapa, por el lado contrario al paisaje del niño, que son las caras que se ven, cerrada la cajita, hay grabados los nombres de las siguientes ciudades y villas, á dos columnas y con

buen carácter de letra redonda : Madrid — Toledo — Segovia — Valladolid — Salamanca — Búrgos — Pamplona — Bilbao (sic) — Valencia — Caragoza — Barcelona — Lérida — Daroca — Leon — Avila — Quenca (sic) — Sevilla — Cadix (sic) — Mallaga (sic) — Puerto de Santa María — Córdoba — Granada — Murcia — Cartagena — Lisboa — Santiago — Alicante — Badajos (sic) — Roma — Paris — Brussellas (sic) — y Lóndres ; y enfrente de cada una de estas palabras, pero separado por un adorno de lazo, hecho de líneas con gruesos y perfiles, están grabadas las alturas de polo que corresponden á cada uno de aquellos pueblos.

Abierta la caja y colocado el cuadrante para observar la hora, ofrece el aspecto de la lámina ; mas como en esta no es posible detallar la aguja, ni los adornos de la rosa de los vientos y del cuadrante, este por su parte interior, debemos decir que la aguja afecta la figura de un tridente por un extremo, y por el otro la de una flor de lis ; así como que la rosa y el horario están ricamente adornados con perfeccion y buen gusto, de igual manera que todo el instrumento.

JUANNIN COCART *lo hizo en Valladolid el año 1603*, como claramente lo dice en uno de los costados de la caja. Es esta fecha de uno de los varios años que D. Felipe III residió continuamente en Valladolid, poco después de la muerte de su padre. Tan prolongada residencia convirtió de hecho á aquella ciudad en corte de los reinos, y á ella acudieron cuanto la acompaña, sin faltar pintores y artistas que se ocupasen en embellecer la residencia real con obras de arte. Precisamente en estos años comenzó á darse á conocer Vicente Carducho, por sus pinturas para el palacio de Valladolid, en el cual tambien trabajaba su hermano Bartolomé y otros artistas extranjeros. Que lo fuese Cocart, parece muy probable, por su apellido, y que residiera siempre en Valladolid tampoco puede asegurarse, por lo mismo que acabamos de exponer. Pero es el caso que Juannin Cocart, en Valladolid estaba establecido y allí practicaba una profesion que en España llegó á alcanzar alto grado de perfeccion, años antes, en la parte que de arte tiene, bajo la mano de los Ver-

garas y de Juan de Arfe, y ciertamente que en este punto el bueno de Juannin, español ó extranjero, podia tomar lecciones de nuestro Juan.

Otro punto de vista muy digno de consideracion ofrece este reloj de sol. La tapa presenta en su lado interior, el grabado que reproduce la estampa. Detenidamente considerado, no debe llamarse *grabado*, sino dibujo, este paisaje, si es que por grabado hemos de entender la plancha de metal rayada ó hendida por el buril, la punta seca ó el agua-fuerte, de modo y manera que reproduzca por medio de la estampacion el objeto trazado en ella. Pero como aquí no se trata de artes de reproduccion, sino meramente de un objeto que tiene su parte artística, darémosle el nombre de grabado al paisaje en cuestion, nombre que por otra parte es el que verdaderamente le corresponde. El grabado, pues, de Cocart no reúne las condiciones necesarias para ser estampado y reproducido, pues ni la plancha es á propósito para sufrir la presion de los tórculos, á causa del resalto que forman los goznes y la muesquecilla que sirve para cerrarla, ni se trataba tampoco de hacer otra cosa más que adornar con arte una principal parte del instrumento que se construia. Pero es el caso que Juannin Cocart se nos presenta hoy pidiendo por mediacion de su brújula, que le demos un puesto entre los artistas que grabaron en España, durante el ocaso del siglo xvi y los albores del siguiente. Y hay que dárselo, porque el aspecto general del grabado, y el dibujo de la figura del niño, no son despreciables ni mucho menos. Hay, pues, obligacion de empadronarle como grabador, y averiguar el puesto que de derecho le corresponde. Este trabajo sabrá hacerlo á las mil maravillas el Sr. Sanjuanena, que con desinterés sin segundo, y acierto y perseverancia sin ejemplo, se ocupa hace años de aumentar la rica y numerosa coleccion de estampas que posee y de escribir la historia del grabado en España. Ahí tiene pues á Juannin Cocart á quien nadie conoce, ni cita Cean Bermudez en su *Diccionario*, ni autor alguno, que hoy sepamos, registra obra alguna de su mano. En buenas queda, y saqué-

mosle de las que le han dado á conocer dejando la pluma despues de volver á encomiar la belleza y gusto con que está aplicado el arte á la industria (fin que con empeño se proponen hoy los países civilizados) en este precioso instrumento de la coleccion del Sr. Urzaiz.

v.





*Carlo Dolce pinxit.*

*B. Ametller sculp.*

MATER CHRISTI.

## BREVES NOTICIAS

SOBRE

# DON BLAS AMETLLER

Y SUS OBRAS.

---

Hace algunos meses que al ocuparnos en las columnas del ARTE, del grabado, con motivo de la Exposicion del año último, nos dolíamos de la falta de proteccion en que se hallaba, é indicabamos los medios que segun nuestra opinion debian adoptarse, á fin de que contando este importante arte con iguales auxilios que sus compañeros la pintura, la escultura y la arquitectura, no le viésemos con dolor, despues de arrastrar una penosa y lánguida existencia, desaparecer completamente de España.

No abrigamos la pretension de creer que oidas nuestras quejas, han sido la causa que ha producido la compra de la coleccion de estampas reunida por el académico D. Valentin Carderera, pero siempre recordaremos con júbilo que los primeros hemos levantado la voz en defensa del grabado, haciendo conocer la necesidad en que estaba la nacion de extender sobre él su mano protectora, y que los primeros tambien hemos abogado por la adquisicion de aquella importante coleccion, base sobre que ha de levantarse algun dia nuestro *Gabinete Nacional de Estampas*.

Mas si el abandono en que hasta ahora se ha tenido al grabado es de fácil remedio, si la apertura de un rico Museo donde estudiar, y la compra para la Calcografía de las buenas obras que nuestros artistas presen-

ten en las Exposiciones, pueden estimularlos y levantar de su postracion á este abatido arte, la indiferencia y descuido con que se ha mirado todo cuanto con él tenia relacion, desde principios del siglo sobre todo, ha sido causa de un mal irremediable, que tienen que lamentar los que deseen escribir su historia y se ocupen al hacer los catálogos de la obra de nuestros grabadores, de los detalles biográficos que han de explicarla.

El *Diccionario de Cean Bermudez* y las *Actas de distribucion de premios de la Academia de San Fernando*, únicos archivos á que podemos acudir en busca de noticias, prestan sin duda alguna buenos servicios, pero el primero dió á luz su obra en el año de 1800 y no menciona en ella á ninguno de los artistas que aún vivian, y la segunda que aunque muy ligeramente se ocupaba en dar algunos datos biográficos de sus individuos que fallecian, suspendió pocos años despues sus tareas, por causas ajenas de su voluntad, y si bien las reanudó en el año de 1832 y posteriormente despues de otro largo silencio en 1856 y desde el de 1864 periódicamente de dos en dos años, de estas interrupciones que manifiestan cuál era su estado interior, tenian que resentirse los escritos que daba al público en los que ya no encontramos como en los primeros las utilísimas aunque pequeñas biografías de los artistas que cada año desaparecian de sus bancos.

Dando crédito, como no podemos menos, al actual secretario, hoy la Academia guarda en sus archivos las noticias biográficas de los individuos que pierde, y aunque preferiríamos verlas impresas en los resúmenes de sus trabajos, aun á cambio de las noticias de libros que adquiere, y aunque á nosotros nunca nos parecieran ni poco propias de sus sesiones, ni cansado el oirlas, nos contentamos con que á lo menos existan y puedan servir algun dia á los escritores que del arte se ocupen; pero no debió suceder así en las épocas de que acabamos de hablar, y en vano hemos buscado y pedido datos para dar á nuestros lectores una ligera biografía del grabador D. Blas Ametller, á pesar de que fué académico, director del grabado, y dejó en pos de sí estimables obras.

No más feliz que nosotros, ha debido ser el académico D. José Caveda; en sus *Memorias para la historia de la Academia*, que en cuanto al grabado pudieran llamarse, *Apuntes para las Memorias que han de servir para escribir la historia de la Academia*, nada nos dice que pueda conducirnos á nuestro objeto. No nos sorprende que el estudioso académico haya dejado volar su pluma, mientras trataba de la época ó historia casi fabulosa del grabado en España, es decir, desde la invencion de este arte hasta la creacion de la Academia, pero se nos figura que en un libro que lleva el título que ha dado al suyo, debiera haberse detenido algo más desde esta época, y que en él debian haber tenido cabida, con tanta más razon tratándose de individuos de la corporacion que la dieron algun brillo, ciertos datos como fechas de nacimientos, de oposiciones, nombramientos, pensiones, fallecimientos y otras varias noticias concernientes á los académicos, porque al fin y al cabo la historia de estos es la verdadera historia de la Academia, y sin ellos no hay Academia posible.

El Sr. Caveda, estamos seguros, no ha hecho más que lo que le han permitido los materiales que pudo proporcionarle el archivo de su Academia; no es pues extraño que los que en él entramos con el carácter de curiosos importunos, no sepamos más que lo que él supo. EL ARTE EN ESPAÑA ha ofrecido á sus suscritores ocuparse de este libro, cuando se halle concluido y aunque algunas inexactitudes pudiéramos citar á su autor, hijas indudablemente de la precipitacion con que ha escrito los dos capítulos que al grabado dedica, dejaremos en paz á *Buona Martino* que suponemos sea *Martin Schonganer* llamado por la excelencia de sus obras el *hermoso Martin*, aleman de pura raza, entre los grabadores italianos y al lado de *Marco Antonio*, tambien á el holandés de *Goltzio* y su discípulo *Saenredam* entre los alemanes, mientras que *Cort* tan italiano como los nacidos en aquel hermoso país, cuyas obras imitaron *Mazza*, *Ogiato*, *Fontara Fredo*, *Morelli*, *Capriolo*, *Lauri Cungi* y otros artistas, anda mezclado con sus compatriotas á quienes tampoco se parece; no nos ocuparemos de *Holbein* que en castigo sin duda de haber vivido y

muerto en Londres, se ve colocado por el Sr. Caveda entre los ingleses, y en fin de otras muchas cosas que nos dice en su obra que dejamos al cuidado del inteligente escritor que ha de juzgarla, y pasando ya á tratar de nuestro grabador, digamos cuanto sobre él hemos podido averiguar.

Fué D. Blas Ametller natural de Barcelona, donde nació en el año de 1768, y allí dibujó y estudió en la Escuela de Nobles Artes, hasta que pensionado por la Real Junta de Comercio y Consulado del principado de Cataluña, vino á Madrid á continuar el estudio de su arte. Ya en la corte y bajo la direccion de Carmona, en el año de 1792 sus adelantos eran notables, y en este mismo año grabó por un original de Pereda una estampa que representa *El Dulce Sueño de Jesus* que en muestra de agradecimiento dedicó á su protectora la indicada Junta.

En el año siguiente de 1793, á la edad de veinte y cinco años, vemos á nuestro artista presentarse al concurso abierto por la Academia para obtar al único premio ofrecido á el grabado en dulce. Propuso la Academia como asunto para los grabadores de láminas de cobre, grabar el retrato que Goya hizo del arquitecto D. Ventura Rodriguez, cuyo original posee la Academia, y sólo dos jóvenes grabadores presentaron sus obras, siendo uno de ellos Ametller y el otro D. Manuel Esquivel. Examinadas estas por la Junta compuesta de veinte vocales, obtuvo diez y seis votos la del primero y cuatro la del segundo, por cuya razon se concedió á Ametller el premio que consistia en una medalla de oro del valor de una onza, pero queriendo la Junta calificadora al mismo tiempo, recompensar la aplicacion de Esquivel, que á sus pocos años y en el corto tiempo que hacia se ejercitaba en el grabado, manifestaba hermosa disposicion y gusto para este arte, creó con el título de extraordinario un premio de una medalla de plata de valor de cinco onzas que le fué concedido.

Siguió Ametller grabando bajo la direccion de Carmona, y así ha tenido cuidado de hacerlo constar en algunas de sus estampas, entre las

que citaremos : el retrato de *D. Luis de Góngora* por un dibujo de Maea, *Santa Rosa de Lima* del cuadro de Murillo que acaba de venderse en París con la coleccion de D. José de Salamanca, y el *Aguador de Sevilla* célebre grabado del cuadro de Velazquez, que existia en el Palacio Real. En el año de 1797 con fecha de 3 de Setiembre, fué creado académico de mérito, y con este título firma su apreciada estampa *La caza del avestruz* que hizo en el de 1803 por un original de Boudier, y en 16 de Abril de 1821, como justa recompensa de su mérito y laboriosa vida, fué nombrado Director del grabado en la Academia de San Fernando, título cuyo merecimiento justificó en el siguiente año, grabando *Las exequias de Julio César*, por el cuadro original de Lanfranco que posee el Real Museo— que en nuestra humilde opinion es su mejor y más sábia estampa— y cuyo cargo siguió desempeñando hasta el 20 de Octubre de 1841, en que ocurrió su fallecimiento, dejando como albaceas testamentarios á don Manuel Vazquez, D. Antonio Sagau y D. Antonio Puidullés.

Muchas y bellas son las estampas que Ametller grabó y son hoy buscadas por los aficionados; cierto es que no dibujó tan bien como Selma y que fué inferior á él como grabador, pero en alguna de sus obras se eleva á su altura, y hasta se coloca al nivel de su maestro Carmona, y á pesar de que su verdadero lugar está detrás de estos dos artistas, fué un excelente grabador en cuya variada obra, que contiene la reproduccion de buenos cuadros nacionales y extranjeros, muchos y excelentes retratos, y la representacion de monumentos y sucesos que pertenecen á la historia, hasta la segunda mitad del presente siglo, ha dejado modelos dignos de imitar á los que hoy se dedican á tan difícil arte.

Los escritores extranjeros, y principalmente los alemanes, empiezan á ocuparse de nuestros grabadores, y entre sus obras las de Ametller no son ciertamente las menos apreciadas. Heller primero y despues Le Blanc y Defér mencionan alguna, pero su catálogo se compone de varias de las que hemos nombrado y otras tan conocidas como *La misa de San Gregorio* y los *Retratos de Velazquez y de Ricardós*, no pasando su número

de media docena. EL ARTE EN ESPAÑA no tardará en dar á sus lectores, luego que pueda presentarlo todo lo completo posible, el catálogo de las obras de este estimable artista, y por eso no hacemos mencion en estos apuntes de otras estimadas estampas tan conocidas entre los aficionados como las que hemos indicado, contentándose hoy con dar en este número una de las primeras que grabó nuestro artista, cuya plancha ha logrado salvar de una destruccion completa, como se deja ver por el estado de las pruebas que hoy da, á pesar del cuidado que se ha tenido de hacerla acerar, á fin de prolongar su existencia, y la acompaña con estas cortas líneas que ojalá encontrasen un crítico que rectificándolas ó destruyéndolas por completo, hiciera brotar la luz necesaria para escribir bien la historia del grabador y su obra (1).

R. SANJUANENA.

---

(1) *Errata*.—En la página 139, línea 24, donde dice *Schonganer*, léase *Schongauer*; y en la misma página, línea 29, en vez de *Fontara*, léase *Fontana*.

---

# ARQUITECTURA MILITAR

DE LA

## EDAD MEDIA EN ESPAÑA.

---

CASTILLO DE TORRUELLA DE MONTGRÍ (CÁATALUÑA).

SIGLO XIII.

La necesidad de asegurar y defender los nuevos territorios que al final de cada campaña feliz arrebatában los cristianos á los musulmanes, al mismo tiempo que las frecuentes discordias entre aquellos, fuéron las causas principales para que la Península se cubriera durante la edad media de un sinnúmero de castillos y fortalezas, cuyos degradados restos podemos aún estudiar en muchas partes. No contribuyó menos nuestro régimen municipal á aumentar el número de estos edificios militares, pues sabido es que cuando una poblacion no contaba con los recursos suficientes para construir ó defender un recinto continuo que la resguardara de sus enemigos, buscaba en una fortaleza más reducida, edificada por lo comun en alguna altura próxima al pueblo, el refugio donde acogerse con sus bienes en tiempo de guerra, defendiéndola los mismos vecinos, que volvian á sus tareas despues de pasado el peligro.

Levantados nuestros castillos con pocos recursos, y generalmente con la idea de proteger más bien que con la de sujetar á la poblacion vecina, sus disposiciones defensivas, su aspecto exterior y hasta su situacion establecen entre ellos y los edificados en la misma época en el centro de Europa, notables diferencias que hasta principios del siglo xv no empiezan

á borrarse, sin llegar sin embargo á desaparecer nunca. Los castillos feudales extranjeros no son otra cosa que la villa romana con todas sus dependencias y accesorios defendida por un recinto exterior y por un reducto de seguridad, que era la habitacion señorial, unas veces aislada y otras adosada interiormente á los muros, pero siempre dominándolos.

No teniendo otro objeto que proteger la poblacion agrícola contra las excursiones del enemigo, guardar los puntos de paso en las fronteras, sirviendo de apoyo para las expediciones ulteriores y atalayar el país propio, nuestros castillos son el verdadero *castellum* romano, y hé aquí claro las causas principales de las diferencias que hemos dicho existian entre unos y otros, diferencias que comprueban tambien algunos documentos de la época. Entre otros podemos citar el usaje 2.º de las Constituciones de Cataluña que da la siguiente definicion de lo que en aquella época se entendia aquí por castillo: «Los antiguos llamaron oppido á la fortificacion situada en lugar muy elevado, que casi quiere decir, tanto como casa alta, la cual dividida por muchos muros es tenuta por castillo.»

Existen, pues, entre ambos, diferencias notables: los primeros, no no siendo como hemos dicho otra cosa más que la *villa* romana provista de defensas exteriores, su posicion, su construccion y el sistema de sus defensas es caprichoso, vario, no teniendo más norma que la defensa del propio dominio, único interés del señor; en los segundos, por el contrario, se ve una extrema paridad en las disposiciones de la planta, apareciendo todos los de una misma época sometidos á un sistema de defensa reconocido como bueno, y ligándose entre sí para la defensa general del territorio.

En dos grandes grupos se pueden dividir los castillos españoles de la edad media: uno, de los que en aquella época se llamaban terminados, ó sean aquellos cuyos castellanos ó alcaides tenian jurisdiccion sobre cierto término ó extension de territorio, y otro, el de los no terminados, que eran los que se construian en puntos estratégicos, que convenia tener ocupados, ya en el interior, ya en las fronteras, fuertes en general de

poca capacidad, y de los que aún existen algunos ejemplares. Las diferencias entre unos y otros, prescindiendo del dato escrito, no son tan marcadas como á primera vista podria creerse, en razon de que muchos de los terminados fuéron en un principio pequeños fuertes estratégicos, á cuyos castellanos hicieron despues los reyes especial merced de jurisdiccion sobre cierto término, á reserva siempre el monarca de poner en ellos, cuando en su concepto conviniese, personas de su confianza que le respondiesen de su seguridad. Los castillos-conventos de las órdenes militares, pertenecen generalmente por su situacion á los castillos no terminados, mientras que por su disposicion y régimen son castillos con término y jurisdiccion considerables.

Sentadas estas ideas generales acerca de los castillos edificados en España durante la edad media, vamos á dar noticia de uno cuyos restos subsisten hoy, aunque bastante maltratados, pero del cual en cambio conocemos la fecha de su construccion, quién fué el arquitecto que dirigió la obra, de qué fondos se sufragaron los gastos de ella, y hasta quién fué el primer señor ó teniente, por datos que existen en el Archivo general de la Corona de Aragon.

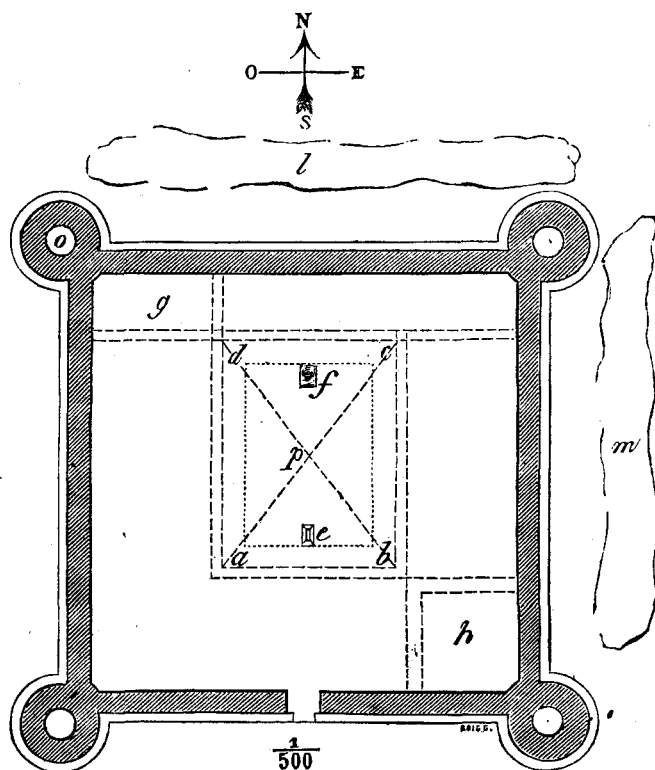
En el bajo Ampurdan, cerca de la costa del Mediterráneo, á una legua del mar y sobre un monte en cuya falda está situada la villa de Torruella de Montgrí, se ven los restos de un antiguo castillo llamado hoy de Santa Catalina por su proximidad á una ermita de la Santa, situada detrás de la montaña en que aquel está edificado.

Es difícil la subida, invirtiéndose en ella más de una hora desde el pueblo, pues la mitad del camino, aunque muy pendiente, es practicable; pero la otra mitad casi es inaccesible y es necesario subir poco menos que colgándose de las peñas. Una vez arriba, la vista se extiende con placer por todo el Ampurdan alto y bajo.

La tradicion local atribuye su construccion á los árabes y divaga bastante sobre la etimología del nombre de la villa, que deducen unos del de cierto señor feudal llamado Mombri, mientras otros con más visos de razon le

hacen derivar del color gris de la montaña en que está edificado el castillo.

Lo cierto es, que este castillo, fuerte por naturaleza y por el arte, le mandó edificar Jaime II en 28 de Mayo de 1294, aplicando á su construcción las rentas reales de la villa y su término, y el impuesto que se pagaba en la villa y en los pueblos de Vila y Albons por cada yunta de bueyes; dirigió su construcción Bernardo de Libiano, y en 8 de Julio de 1301 estaba ya terminada la obra, pues con dicha fecha dió el monarca la Tenencia de él, en premio de sus servicios, al noble Dalmacio de Castellnou y á sus descendientes, con la obligación de conservarle en buen estado, guardarle y defenderle. El año 1327 vendió su heredero este castillo á Pedro de Libiano, militar, y tal vez pariente del arquitecto Bernardo, en 30.000 sueldos barceloneses de terno, previo el consentimiento del Rey.



El castillo, cuya planta actual reproducimos, forma un cuadrado con torres redondas en sus ángulos y sin foso : únicamente á unos cuatro ó

cinco metros de las fachadas N. y E. existen dos pequeñas zanjás *l. m.* paralelas á aquellas y abiertas en la misma roca gris que forma el alto cerro donde está situado el castillo, y que parecen indicar los primeros trabajos emprendidos para abrir el foso; idea que debieron abandonar despues.

El rectángulo *a b c d* representa el patio que todavía se conserva enlosado con piedras rectangulares de dos piés de longitud por uno de ancho. El rectángulo interior marcado de puntos determina las dimensiones de un aljibe ó cisterna *p* de unos cuatro metros de profundidad con sus dos recipientes *e f* y cubierta por una bóveda de cañon seguido; el recipiente *f* se halla desbordillado y los escombros que por él han caido á la cisterna permiten bajar á esta y observar su forma y dimensiones. Las líneas de trazos marcan los cimientos aún existentes á flor de tierra de los muros que formaban el patio y habitaciones de la planta baja del castillo, viéndose en los opuestos muros hoy existentes, los arranques de los arcos sobre los cuales descansaba el piso principal del edificio. La planta baja constaba al parecer de una gran galería ó cláustro, igual en sus dimensiones menos en la fachada del Norte, en que su luz se reduce casi á la mitad de lo que tiene en las partes adosadas en las otras tres. Los cimientos de las paredes que forman las cuadras, parecen más modernos que el resto del castillo, siendo muy probable provengan de alguna restauracion hecha en siglos posteriores.

Todo el edificio es de sillería de medianas dimensiones, pero muy bien labrada y puesta en obra por hiladas horizontales de igual altura. La uniformidad de este aparejo y la circunstancia de no estar acusadas al exterior la altura de los pisos por filetes, plintos ó cornisas de ningun género, dan á la fachada un aspecto grave y fuerte muy apropiado al objeto con que se construyó el edificio.

En el centro de la fachada Sur se abre la única puerta exterior, formada por un arco de medio punto, y defendida desde el adarve por un matacan construido á plomo sobre ella. Dos filas de aspilleras marcan al exterior la altura de apoyo en los dos pisos del castillo, y diez y seis

almenas de planta cuadrada con chapitel piramidal y saetía, coronan la fachada principal encerrada entre las dos torres, desprovistas ya de su coronamiento. Un ajimez formado por dos pequeños arcos de herradura que se apoyan sobre una columnita central, es el único vano que da luz al edificio por la parte exterior, debiendo haberlas tomado este en sus buenos tiempos del gran patio central, cuyo perímetro se conserva, dándolo á entender además los arranques de los arcos que aún subsisten en los muros, como hemos indicado anteriormente.

Las otras tres fachadas son enteramente iguales á la principal, á excepción de los vanos de que carecen, no teniendo más vistas sobre la campaña que las que les proporcionan las dos órdenes de aspilleras, de que hemos hecho mencion, y las del adarve. Este no conserva ya más que doce almenas en la fachada occidental y catorce en la opuesta, iguales á las diez y seis de la fachada principal, que así como la del Norte presenta aún íntegro su coronamiento, mientras en la de Poniente falta, además de algunas almenas, un trozo de muro, destrozado sin duda por las descargas eléctricas que combaten y desmoronan dicho muro en las grandes tempestades.

Las torres flanqueantes, situadas como hemos dicho en los ángulos, tienen ya arrasado por completo su coronamiento, no presentando traza alguna de almenas, de camino de ronda, ni de cubierta. La torre del N. O. marcada o en la figura, tiene tres pisos abovedados, cuyas puertas de entrada se hallan abiertas en los mismos ángulos de los muros, tomando la mitad en cada frente. Las demás torres sólo conservan dos de sus cuerpos, habiéndose desaparecido el superior, que indudablemente debieron tener para desde él dominar y batir el adarve y camino de ronda, según lo requería además el trazado del castillo, perfectamente simétrico en planta y alzado.

Las habitaciones de las torres están cubiertas por bóvedas esféricas de unos tres metros de luz, y en cada piso hay dos aspilleras de planta trapecial que flanquean los muros del castillo, vigilando y defendiendo

los aproches del enemigo al pié de las murallas, que por la calidad del terreno en que están cimentadas, no han debido tener nunca palizadas ni lizas exteriores.

A unos sesenta metros al Norte del castillo existe una alberca rectangular de diez y seis metros de longitud por ocho de latitud y cuatro de profundidad, de análoga construcción á la del castillo donde se recogen las aguas llovedizas que caen sobre la meseta del cerro: á esta alberca la llaman en el país *El Lavadero*.

Ciñe la población que está al pié una muralla antigua destruida en algunas partes, restos de la que mandó hacer D. Pedro IV, encargando su dirección á Guillermo de Guell, doncel y capitán de ella, que mereció le manifestara el Monarca en 31 de Mayo de 1375 su satisfacción por el gran cuidado y diligencia con que entendía en tal obra.

No nos ha sido posible encontrar más datos acerca de los dos arquitectos Bernardo de Libiano y Guillermo de Guell, cuyos nombres no menciona el *Diccionario* de Llaguno y Cean, y que sólo aparecen en la interesante Memoria que, como resultado de sus investigaciones en el Archivo general de la corona de Aragón, publicó hace años el coronel de Ingenieros D. Fernando Camino.

El exámen de los restos del edificio que nos ocupa presenta la más completa conformidad con el dato escrito. En efecto, la planta cuadrada ó rectangular con torres en los ángulos, propia y exclusiva es de los castillos de pequeñas dimensiones, edificados durante el siglo XIII y principios del XIV, en el cual aparecen ya las torres flanqueantes en el centro de las cortinas. Las saetías abiertas en el centro de las almenas y el balcón defensivo sobre la puerta tampoco aparecen antes del siglo XIII: en cambio, poco después de su aparición, toman mayores proporciones aquellas, y el balcón se adorna construyéndose generalmente sobre canes de piedra y no sobre un arco de medio punto como el que nos ocupa. Los dos órdenes de aspilleras que corren por todos los muros también demuestran su fecha, pues en la segunda mitad del siglo XIV, sabemos

que estas defensas se hacian cada vez más raras en los pisos inferiores, multiplicándose cerca del coronamiento.

La carencia absoluta de adorno nos impide buscar en él nuevas pruebas de la fecha del edificio; de todos modos, creemos que bastan estos datos para desvanecer las dudas que pudieran asaltar á algun incrédulo sobre si las ruinas que hemos descrito son efectivamente las del castillo que edificó Bernardo de Libiano desde el año 1294 al 1301 por orden del Señor Rey D. Jaime II.

E. DE MARIÁTEGUI.

---

# LOS APUNTES DEL SR. ASENSIO

## AL LIBRO DE RETRATOS DE PACHECO.

---

**BIBLIOGRAFIA :** Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias, especialmente el libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones, que dejó inédito. Apuntes que podrán servir de introducción á este libro, si alguna vez llega á publicarse.—Por D. José María Asensio y Toledo.—Sevilla, Geofrin, 1867.—No se vende.

---

Desde que la obra de Francisco Pacheco pasó á manos de su venturoso poseedor el Sr. Asensio, aguardan con impaciencia su publicación las gentes todas que componen el mundo artístico, literario y curioso de España, y no pocas del extranjero. *Los Apuntes* que ha redactado con gran juicio, escrito con pureza, presentado con orden, impreso con lujo, y publicado con liberalidad el Sr. Asensio, han trocado en amargo desconsuelo la impaciencia de los curiosos. Han creído, al ver este librito, que la esperada edición se aplaza ilimitadamente, por una frase ingerida en la portada que presenta aquella muy condicional y dudosa. Dice el autor que escribe sus *Apuntes* por *si alguna vez llega á publicarse* el libro. ¿Pues qué pasa? se han dicho los curiosos. ¿Es posible que sea remota, dudosa, difícil ó rara la posibilidad de que los retratos se den á la estampa? Algo debe de haber, mucho debemos temer, cuando el dueño del original no se atreve á afirmar ni aun á prometer que hará la edición. ¿Acaso surgen, por desgracia, obstáculos que la impidan ó la alejen? Pero pueden tranquilizarse los curiosos y holgarse los aficionados que tal piensen y no conozcan al Sr. Asensio. Aquella frase, estampada ha sido sin premeditación y sin intento

de significar lo que suponen. La publicacion será en breve un hecho, porque así, más que nadie, lo desea el Sr. Asensio, y nosotros que le conocemos y que con su benévola amistad nos honramos, sabemos muy bien que le sobran voluntad, perseverancia, medios y acendrado amor á las glorias patrias, para realizar cumplidamente su propósito. Pero el Sr. Asensio duda y vacila, no en el fin sino en el medio, porque el excesivo amor—si en amar estas cosas puede haber exceso—con que guarda su tesoro, no le ha permitido todavía acertar con la mejor y más artística forma que haya de tener la reproduccion de los dibujos; y es su anhelo y tiene decidido que sea la edicion, mejor entre las buenas. Y estas tribulaciones abonan al Sr. Asensio, porque extraño á este género de trabajos y habiendo sido solicitado por algunas de nuestras Academias, por editores y por aficionados españoles y extranjeros, para que cediese el original ó el derecho de reproducirlo, no ha querido ni escuchar siquiera las proposiciones de venta, ni aceptar ninguna otra que le excluya de ser él mismo el editor de su libro. De esto nace un grave compromiso que el Sr. Asensio ha querido contraer con el público y consigo mismo, pues creyendo que nadie puede estimar tanto como él su manuscrito, deduce, naturalmente, que nadie tampoco ha de reproducirlo con el paternal amor que él ha de hacerlo. El compromiso crece cada dia, y apremia y confunde más y más á quien buscando lo mejor, no tiene piedra de toque que se lo indique.

EL ARTE EN ESPAÑA, que ha publicado y reproducido en los seis años que cuenta de vida, retratos de tanta ó más importancia y bondad artística que los de Pacheco, hizo tambien su puja para publicarlos, pero con tan mala estrella como los demás licitadores y aún con peor, pues hubo un momento en que creyó que á estas fechas habria ya dado á luz más de un retrato. Pero por desgracia, ó por fortuna quizá, pasó aquel momento, y hoy se limita á unir su voz al coro de los que piden la pronta publicacion de aquel monumento artístico, añadiendo á este ruego, con desinteresado y noble propósito, el más cordial ofrecimiento de su experiencia y de los medios de publicidad con que cuenta; lo cual se cree en la obligacion de poner á las órdenes del Sr. Asensio, porque deber y muy sagrado es de EL ARTE EN ESPAÑA, contribuir á la propagacion y cultivo de las bellas artes, mucho más cuando, como en esta ocasion, se trata de publicar una obra que es una verdadera gloria nacional

*Los Apuntes* son un librito de sumo interés, que consta de dos partes; literaria la una, artística la otra. Aquella, hija de la pluma del Sr. Asensio, cuenta con datos nuevos, apreciaciones acertadas, rara erudicion y lucidez de entendimiento, la historia del libro desde que se engendraba en la mente de su autor, la vida y obras artísticas y literarias de este artista, y algunos pormenores de su familia; relatando tambien lo que fué y lo que queda en el día del Centon iconográfico de Pacheco. Por este ligero, pero amenísimo trabajo, hácese digno el Sr. Asensio, — literariamente hablando, — de ser dueño de su tesoro. No se nos ocurre mayor elogio del autor.

La otra parte..... no quisiéramos ocuparnos de ella, porque forma el más reñido contraste que imaginarse puede con la del Sr. Asensio. Compónese de siete retratos, seis de ellos atribuidos á Pacheco, reproducidos en fotografía, pero copiados la mayor parte por tan desventurados lápices que levantan al inocente suegro de Velazquez la más terrible calumnia. En vano se esfuerza el señor Asensio en demostrar con lógicos raciocinios que aquellos retratos son ó pudieron ser de Pacheco, y que este fué un gran dibujante; todo es inútil, todo cae por tierra al mirar las reproducciones fotográficas que intercala para que le sirvan de poderosa é incontrovertible demostracion de la verdad de sus juicios. Al ver los retratos no se puede opinar, en el primer momento, como el Sr. Asensio; porque, una de dos, ó no son de Pacheco, ó Pacheco era un desgraciado que no nació para gastar el lápiz. Pero no sucede ni lo uno ni lo otro. Los retratos son de Pacheco, y este fué un valiente y magnífico retratista, como lo prueba hasta la saciedad su libro de retratos. Lo que sucede es que los dibujos ó litografías de donde se han sacado las fotografías, son detestables. Y esto ha sido una fatalidad para el libro, porque la primera impresion que produce al caer en manos del aficionado, que con ánsia comienza á hojearlo, es de profundo disgusto.

Examinemos los retratos detenidamente. El supuesto de la esposa de Velazquez, *Doña Juana Pacheco*, que es el primero, es fotografía de la conocida estampa litográfica, y el Sr. Asensio hubiera podido proporcionarse las pruebas que hubiese querido en casa del Sr. Laurent, sacadas del mismo cuadro original del Real Museo, núm. 320. El del *Doctor Bernardo de Valbuena*, es tan seco, tan recortado, duro y falto de modelado y de dibujo, que si el original es tal y como está en la fotografía, debemos por honra de Pacheco dudar que proceda de uno de los cuadernos de su libro, de que habla Navarrete al finalizar la

*biografía de Francisco Lopez de Zárate*. El del *Poeta desconocido*, perteneciente á la coleccion del Gobierno que obra en la Biblioteca Nacional, ya nos es conocido, y siempre hemos dudado que Pacheco haya podido dibujar aquella ridículísima corona ó sarta de hojas diminutas que ata la frente del desconocido. El del poeta *Miguel Cid*, no hay duda de que lo pintó al óleo Pacheco, puesto que *El Cabildo dispuso que sobre su sepultura se colocase un cuadro de la Purísima Concepcion y al pié un retrato del poeta con sus célebres coplas en la mano*. Cuadro que pintó Francisco Pacheco, y hoy se encuentra en la sacristía de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua. De allí lo ha hecho copiar el Sr. Asensio. ¡Pero por qué mano, Dios eterno! Los de *D. Francisco Gutierrez de Molina* y *D.<sup>a</sup> Gerónima Zamudio*, adolecen del mismo defecto del de *Cid*. Si es cierto que los pintó al óleo Pacheco para colocarlos en la capilla del respaldo lateral del coro, en la nave del lado de la *Epistola de la catedral de Sevilla*, y si suponemos que las copias que la fotografía reproduce son exactas, habrémos de deducir que Pacheco se habia vuelto tonto cuando los pintó. Sigue el de *El Alferez D.<sup>a</sup> Catalina de Erauso, natural de San Sebastian, ætatis suæ 52 anno. Anno 1630*, segun se lee debajo de la fotografía. Es copia del que se grabó en Paris en 1829 por el supuesto retrato que hizo Pacheco de la célebre monja alferez, cuando pasó por Sevilla en 1630. No sabemos si Pacheco pintó al óleo ó dibujó en papel este retrato, pero lo que sí sospechamos es que no lo haria tan desdibujado, recortado y antipático como en *Los Apuntes* aparece. Resta el de *Miguel de Cervantes*, tomado del grupo de un cuadro de Pacheco, en que se representa una escena de la vida de S. Pedro Nolasco, tabla ó lienzo que se conserva en el Museo de Sevilla, marcado con el núm. 19. Antes de ahora hemos dudado de la autenticidad del retrato, pero desde este momento dudariamos de otra cosa más, y es de que Pacheco, que tanto escribió de la proporcion del cuerpo humano, supiese dibujar y plantar una figura. La que se pretende que sea retrato de Cervantes es sumamente desproporcionada y no puede tenerse en pié, tal y como se nos presenta en la fotografía. Pero sigamos suponiendo, en obsequio á Pacheco, que está mal é inexactamente sacado el dibujo del grupo.

Hé aquí por qué es dolorosa la primera impresion que produce el libro al caer en manos del artista ó del aficionado inteligente que le hojea y examina los retratos; porque, ó supone que Pacheco fué un pintor adocenado, y que sus retratos nada importan bajo el punto de vista del arte, ó tiene que deducir que no ha presidido el mejor juicio artístico al reproducir cuadros buenos en malí-

simos dibujos. Y es terrible para la fama de Pacheco ó para el juicio que ha presidido á la publicacion de estas seis fotografías del libro del Sr. Asensio, porque tienen delante de sí como término de comparacion, el retrato de la mujer de Velazquez, que aunque no tan estimable cual si hubiese sido sacada del cuadro mismo, como la litografía que ha servido de original es muy buena, resultan los otros aún peores de lo que son.

Creemos firmemente que esta desgraciada impresion desaparecerá apenas se publique el libro de Pacheco, pues conocedores del entrañable amor que el Sr. Asensio profesa á su manuscrito, y de los buenos deseos que le animan, no dudamos que las reproducciones de los retratos del libro de Pacheco, será verdaderamente una obra artística.

En el primero de los nueve capítulos en que el Sr. Asensio distribuye sus *Apuntes*, trata de los *inconvenientes y dificultades de este trabajo*, los cuales sabe vencer en lo que de su pluma depende, interesando grandemente al lector.

En el segundo capítulo, que titula *Pacheco y su familia*, y en la última parte del anterior, inserta varios documentos curiosos que ha tenido la perseverancia de arrancar del olvido y la gloria de ser el primero en publicarlos. Es interesante y debe conocerse la partida de matrimonio de Velazquez, que se halla al fóllo 18 del libro IV de casamiento de la iglesia de San Miguel de Sevilla, que comprende desde el año 1614 al 1632, la cual nos revela el Sr. Asensio de esta manera :

«El lunes, 23 dias del mes de Abril del año de mil y seiscientos y diez y ocho años, yo el bachiller Andrés Miguel, cura de la Iglesia de el Sr. San Miguel de esta ciudad de Sevilla, habiendo precedido las tres amonestaciones, conforme á derecho en virtud de un mandamiento de el Señor D. Antonio de Covarrubias, Juez de la Santa Iglesia de esta dicha ciudad, firmado de su nombre y de Francisco Lopez, Notario, su fecha en cinco dias del mes de Abril de dicho año, desposé por palabras de presente que hicieron verdadero Matrimonio á Diego Velazquez, hijo de Joan Rodriguez y de Doña Gerónima Velazquez, natural de esta ciudad, juntamente con Doña Juana de Miranda, hija de Francisco Pa-

»checo y de Doña María del Páramo: fuéron testigos el doctor  
 »Acosta Prbro. y el licenciado Rioja y el P. Pavon, presbíte-  
 »ros y otras muchas personas. Y luego el mismo dia, mes y  
 »año velé y di las bendiciones nupciales á los sobre dichos:  
 »fuéron padrinos Don Joan Perez Pacheco y D.<sup>a</sup> María de los  
 »Angeles su mujer, vecinos de la Iglesia mayor, y fuéron  
 »testigos los sobredichos y otras muchas personas, y por  
 »verdad lo firmé de mi nombre, que es fecha ut supra. — El  
 »bachiller Andrés Miguel.»

¿Quién reconocería en Doña Joana de Miranda, la hija de un Pacheco y de una Páramo, sin este documento? Enséñanos también esta partida la intimidad que reinaba entre la familia de Pacheco y de Velazquez y el licenciado Francisco de Rioja, y place en verdad hallar unidos en momentos de gran solemnidad de la vida, nombres que dieron días de gloria á su patria.

Aun cuando no desconocida, inserta también el celoso y erudito Sr. Asensio la partida de bautismo de Velazquez, y por vez primera las de bautismo de sus hijas Juana é Ignacia, nacidas en Sevilla, aquella en 13 de Mayo de 1619 y esta algunos días antes del 29 de Enero de 1621. Pero el Sr Asensio no ha limitado al radio de Sevilla sus investigaciones, y extendiéndolas á Madrid, ha conseguido hallar las partidas de defuncion de Velazquez y de su mujer. ¡Siete días sobrevivió D.<sup>a</sup> Juana Miranda á su esposo D. Diego: en una semana desaparecieron de la tierra aquellas dos almas que habían vivido unidas por espacio de cuarenta y siete años y tres meses y medio! Dicen así ambas partidas:

«En siete de Agosto de mil seiscientos sesenta, murió en  
 »esta parroquia de San Juan Bautista de Madrid Don Diego  
 »Velazquez, caballero de la órden de Santiago y aposentador  
 »de Su Magestad. Recibió los Santos Sacramentos y dejó  
 »poder para testar á Doña Juana Pacheco, su mujer, y á Don  
 »Gaspar de Fuensalida, y á cada uno *in solidum*, ante.....  
 »escribano de S. M. que asiste..... Enterróse en la bóveda de  
 »la dicha iglesia, y dieron de sepultura, paño y tumba 3.200.

»En catorce de Agosto de mil seiscientos sesenta, murió  
 »en esta parroquia de San Juan Bautista de Madrid (habiendo  
 »recibido los Santos Sacramentos) Doña Juana Pacheco, mu-  
 »jer que fué de D. Diego de Silva Velazquez, caballero del  
 »hábito de Santiago y aposentador de S. M. que vivia en  
 »casa del Tesoro: otorgó poder para testar ante..... escri-  
 »bano..... nombrando por albaceas y testamentarios á Don  
 »Gaspar de Fuensalida, Furriel de S. M., que vive en la calle  
 »de Alcalá más abajo de la Concepcion de Calatrava, y á su  
 »yerno Juan Bautista de Imazo, del Mazo, que vive en la  
 »dicha casa del Tesoro. Enterróse en la bóveda de dicha igle-  
 »sia, pagaron de sepultura 200 reales y de paño y tumba  
 »nueve.»

«¿Puede darse mayor desgracia?» Exclama el Sr. Asensio. «Los claros que  
 »en las partidas se observan son dejados, á no dudar, para poner más tarde el  
 »nombre y domicilio del Escribano, que el cura ignoraba al extenderlas, y el  
 »huéco quedó sin llenar por un descuido lamentable.»

Los demás datos relativos á la vida y algunas obras de Pacheco se los sumi-  
 nistra al docto colector, el libro de *El Arte de la Pintura*, el inédito de los re-  
 tratos, el tomo setenta y uno de varios de la Biblioteca Colombina y hasta *las*  
*firmas de sus cuadros*. De todas estas fuentes, quizá la última pudiera ser impura,  
 porque quizá tambien haya en Sevilla algun cuadro con firma aprócrifa de Pa-  
 checo. Por ejemplo: desde el Sr. Amador de los Rios, en su *Sevilla Pintoresca*,  
 hasta el Sr. Asensio en sus *Apuntes*, ha sido objeto de alabanzas inmensas y de  
 grande admiracion, un cuadro que poseia el difunto Sr. Cepero, Dean que fué  
 de la Santa Iglesia de Sevilla, entre otros muy notables de su importante co-  
 leccion, que representa *La calle de la Amargura* y está firmado *Francisco Pache-*  
*co fecit 1589*. El Sr. Asensio nos dice de este cuadro lo siguiente: «Para cali-  
 »ficacion de su mérito y estilo, únicamente dirémos que el Sr. Cepero tuvo  
 »cubierta con una targeta, durante mucho tiempo la firma del precioso cuadro,  
 »y así lo mostraba á los muchos extranjeros inteligentes que visitaban su co-  
 »leccion. Hubo quien lo estimó la más perfecta pintura de Luis de Vargas;  
 »quien lo juzgó obra de Julio Romano: algunos hasta llegaron á creerlo del  
 »mismo Rafael.» Basta con esto para saber que el cuadro pertenece á la escuela

romana. Pero sigue el Sr. Asensio diciendo: « Pacheco en 1589 tenía *quince años* ó poco más. Conocemos obras suyas fechadas y firmadas en 1599, en 1600, y en 1611 » (y debiera haber añadido y de otras fechas y confirmadas porque el mismo autor las confiesa en sus escritos) « cuando la edad y sus estudios habian perfeccionado su ingenio, cuando su mano estaba más segura y ejercitada. Ninguno de sus lienzos llega, ni aún de léjos, á competir con esa *calle de la Amargura fechada* en 1589. » Pudiera haber dicho el Sr. Asensio además, que *ninguno de los cuadros de Pacheco concuerda con la escuela de pintura á que este en cuestion pertenece*. El Sr. Asensio, con juiciosa reserva, pregunta ¿quién fué el autor de ese cuadro? Esto es mucho preguntar, y quizá imposible de responder. Por mi experiencia puedo decir al Sr. Asensio que en los años que llevo clasificando cuadros, haciendo catálogos y estudiando las escuelas de pintura, me he convencido que á todo lo que se puede llegar es á saber con certeza, sin equivocacion posible, la escuela y el período de la escuela á que pertenece un cuadro *anónimo*, sin caracteres *marcadísimos y genuinos* de autor conocido. Puede decirse de quién *no es un cuadro* y se puede decir con razones, casi axiomáticas; pero asegurar quién sea el autor de un cuadro de *escuela*, que se presenta sin antecedentes históricos y sin *marcadísimos y genuinos* rasgos de un autor especial, es difícil ó mejor dicho imposible. Los mejores y más valientes y autorizados conocedores de cuadros, se están equivocando todos los dias, y hoy mismo, si el Sr. Asensio compara los tarjetones que llevan muchos cuadros del Real Museo de Pinturas, con la clasificacion que los dió el Sr. D. José de Madrazo, verá confirmada ésta verdad; y sépase que yo he reconocido siempre la gran pericia del difunto Madrazo, y tambien que estoy conforme, hoy por hoy, con las nuevas clasificaciones que ha hecho don Federico. Pero volvamos al cuadro del Sr. Cepero. Confieso ante todo, *que no lo he visto*, pero que sin conocerlo, aseguro rotundamente que *no puede ser* de Pacheco. Basta saber que es un buen cuadro de la escuela romana: basta conocer que no sin completa falta de razon crítica, aunque con censurable osadía, dijeron de un Cristo de Pacheco:

¿Quílos os ha puesto, Señor,  
Tan descarnado y tan seco?  
Vos me direís que el amor,  
Y yo digo que Pacheco.

Basta haber visto algunos cuadros suyos, su prolijo y recortado estilo, la *casta*

de color que le era peculiar, su modo de hacer y sentir, sus ideas sobre el *decoro*, y recordar la falta de grandiosidad que le caracteriza, y que precisamente esta grandiosidad es una de las bellezas inseparables de la escuela romana en su mejor época, para afirmar que el cuadro no pudo ser pintado por Pacheco, ni á los quince años de su edad ni á los setenta. Muchas, muchísimas firmas hemos hallado falsas, pero pocas hemos visto falsificadas con buen criterio artístico. En casi todas se revela la ignorancia del falsificador. Esta falsificación del Pacheco ofende al sentido comun de los verdaderos inteligentes. El nombre está en castellano y el verbo en latin, cosa rara en Pacheco, pero no sin ejemplar en otros autores. Se comprende y se demuestra en muchos cuadros, que un gran artista haya producido algunas obras débiles y poco afortunadas, *el aliquando bonus dormitat*, pero que un pintor de tercer orden, como todo lo más es Pacheco, en la historia general de la pintura, haya tenido á los quince años un momento de lucidez, de inspiracion, de alumbramiento por la llama del Espíritu Santo, capaz de producir una obra *digna*, nada menos que de Rafael ó Julio Romano, volviendo luego despues y *para siempre*, es decir para durante *más de medio siglo* que siguió pintando, á su modesta esfera y á su constante estilo, bastante diverso del de aquel cuadro, cosa es que..... no es imposible habiéndolo querido Dios, pero casi puede asegurarse que no ha querido.

Tras esta duda, desvanece el Sr. Asensio otra que consiste en haberse creído por algunos que Pacheco estuvo en Italia. Niega su existencia el autor de los *Apuntes* con razones fundadísimas, y sobre todo porque, escribiendo Pacheco parte de su libro á los setenta años de edad, es decir al fin de su vida, y no diciendo que estuvo en Italia, «con este silencio bastaba para comprender que Pacheco no estuvo nunca fuera de España».

Desde el capítulo IV al VIII, invierte en contar la historia detallada del libro de retratos, principal objeto de los *Apuntes*, la cual escribe, desde que el libro se formaba bajo la pluma y el lápiz de Pacheco, hasta que consiguió adquirirlo, por fortuna suya, en la cantidad de doce mil reales en el pueblo de Fuentes. Extranjera y pintoresca pluma refiere en los *Apuntes* el hecho curioso de la adquisicion, con las mil peripecias y contratiempos que acaecieron al comisionado que al efecto mandó á aquel pueblo el Sr. Asensio. Prueba este acrisolado *amattore* en el capítulo VIII, que su libro no contiene todos los retratos que dibujó Pacheco, pero sabemos que son muchos, muy bellos y de persona.

jes muy importantes los que contiene, que á nuestro entender se acercan al número de sesenta. ¡Gran riqueza! ¡Cuándo podremos verlos reproducidos con arte y exquisita exactitud para que el mundo artístico goce de estas joyas del arte y de la literatura patria!

Con el capítulo IX y el apéndice, terminan los *Apuntes*. En aquel se trata de otros retratos pintados por Pacheco que son los que al principio de esta revista bibliográfica hemos enumerado, y en el *apéndice* se imprime el elogio biográfico de Lope de Vega, en verdad curioso.

Para concluir: el Sr. Asensio ha hecho investigaciones de sumo interés que prueban su infatigable perseverancia en ilustrar la historia de nuestra pintura, perseverancia que no han tenido otros escritores nacionales y extranjeros que se presentan en sus obras haciendo ostentacion de su erudicion, y luciendo vanas pesquisas: ha estudiado hasta la saciedad las obras escritas de Pacheco, especialmente *El Arte de la Pintura*, obra de la cual he tenido el placer de publicar en la *Biblioteca* de mi revista EL ARTE EN ESPAÑA la segunda edicion: y en suma el trabajo escrito del Sr. Asensio honra á la *literatura-artística* (si así puede decirse) de nuestra patria. Reciba el Sr. Asensio la expresion del agradecimiento, á que es legítimo acreedor, de todos los amantes de las artes españolas, pero permítanos que le digamos que por *si alguna vez* se publica el libro, los *Apuntes* deben contener algo más. Fáltales un catálogo razonado de las obras de Pacheco, un juicio crítico de ellas ó mejor aún, del artista; su significacion, importancia é influencia en la escuela Sevillana, con lo cual quedará completa la obra, que en la actualidad no deja de ser todo lo recomendable que nos hemos complacido en consignar, por estas omisiones. Además, el señor Asensio ha probado con su buen juicio, su elegante pluma y arraigada aficion, que sabrá hacer sin pero ni lunar, las adiciones que le pedimos.

El Director,

G. CRUZADA VILLAAMIL.

## GALERÍA SALAMANCA.

---

Mucho sentimos que la falta de espacio y abundancia de materiales nos impidan consagrar un largo artículo á la venta de esta importante galería que hemos visto dispersarse con dolor, pues priva á España de una porcion de bellísimas obras, entre las que tenemos que lamentar muchas de pintores españoles. El Catálogo menciona la justa emocion que produjo en Madrid la noticia de esta venta, que se ha calmado en parte cuando los aficionados supieron que el duque de Fernan-Núñez y otros ricos é inteligentes españoles residentes en Paris con motivo de la Exposicion, habian adquirido algunos cuadros de nuestros más célebres pintores, que volverán con ellos á nuestra patria.

Hubiéramos querido tambien excitar al público y á nuestros suscritores á que procurasen averiguar, como nosotros tratamos de hacerlo, cómo y de qué manera y á quién pertenecieron varios cuadros que en el Catálogo se citan como procedentes del Real Museo y del Real Palacio, porque asunto es de interés saber cómo han desaparecido de estos lugares, en donde los cuadros no se venden ni se cambian; pero el espacio nos falta para esto, y sólo nos limitaremos á dejarlo indicado, pasando á dar á continuacion una ligera noticia, siguiendo las divisiones del Catálogo, de

los cuadros españoles, los números con que en él figuran y el precio que han alcanzado.

## ESCUELA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.

---

ALFARO (JUAN).—1. Retrato de D. Bernabé Ochoa de Chinchetru, 600 francos; procedente de la galería del marqués de Leganés.

ANTOLINEZ (D. JOSÉ).—2. Glorificación de la Magdalena, 2.750 frs.; procedente de la galería de D. Sebastian de la Huerta.

CANO (ALONSO).—3. La Asunción de la Virgen, 620 frs.; procede de la galería Albarran.

CARREÑO (JUAN).—4. Retrato de D. Bernabé Ochoa de Chinchetru, 700 frs. Es el retrato del mismo personaje retratado por Alfaro, núm. 1, y procede también de la galería del marqués de Leganés.

COELLO (ALONSO).—5. Retrato de Hernán-Cortés, 6.700 frs. Este retrato, de cuya autenticidad dudamos mucho, ha sido grabado en París; el Catálogo no dice su procedencia.—6. La Comunión de Santa Teresa, 8.400 frs.; de la galería del Infante D. Luis.

ESCALANTE (JUAN ANTONIO).—7. Casamiento místico de Santa Catalina, 420 francos; procede de la galería Iriarte.

GONZALEZ (BARTOLOMÉ).—8. Retrato de D.<sup>a</sup> Margarita de Austria, mujer de Felipe III, 2.100 frs.; procedente de la galería del marqués de Leganés.

HERRERA EL VIEJO (FRANCISCO).—9. La Asunción, 5.300 frs.; procedente de la galería de D. Jorge Díaz Martínez.

JOANES (VICENTE MACÍP).—10. Sacra familia, 8.200 frs.; se ignora la procedencia.

MAZO (JUAN BAUTISTA DEL).—11. Sitio de una plaza fuerte, 457 frs.; no se expresa la procedencia.

MURILLO (BARTOLOMÉ ESTÉBAN).—12. La muerte de Santa Clara, 95.000 frs., este cuadro, pintado para el convento de San Francisco de Sevilla, fué sacado de España por el intendente general del ejército imperial francés, estuvo después en la galería del rico banquero español Aguado, en cuya venta lo adquiri-

rió D. José de Salamanca.—13. El Hijo pródigo antes de su marcha, 28.000 francos; procede, como los cuadros siguientes, de la galería del marqués de Narros y de la de D. José de Madrazo.—14. Marcha del Hijo pródigo, 32.000 francos.—15. El Hijo pródigo en casa de la prostituta, 73.000 frs.—16. El Hijo pródigo arrojado de su casa, 35.000 frs.—17. El Hijo pródigo guardando los cerdos, 39.000 frs. Una nota manifiesta que eran seis los cuadros que componían esta colección, y que el sexto, que representa la vuelta del Hijo pródigo á la casa paterna, fué regalado por S. M. la Reina á S. S. Pio IX, y hoy se halla en el Vaticano.—18. San Juan y el cordero, 30.500 francos; procede del Real Palacio y del Museo de Madrid.—19. La Inmaculada Concepcion, 9.700 frs.; este cuadro está pintado sobre vidrio, se ignora su procedencia.—20. Santa Rosa de Lima, 13.200 frs. Citado por Cean Bermudez, este cuadro estuvo en el Real Palacio; existe de él un grabado de Ametller que se vende en la Calco-grafía, y fué hecho para la *Coleccion de los cuadros del Rey de España*.—21. La Gitana vieja, 8.000 frs., procede de la galería de D. Sebastian Martinez de Cádiz.—22. San Juan de la Cruz, 5.100 frs. De la galería del conde de San Luis.—23. La muerte de Nuestro Señor Jesucristo, 5.900 frs.; se ignora la procedencia.—24. La Virgen con el Niño, 20.000 frs.; de la galería de la Sra. de Córdoba.—25 (Atribuido). San José y el Niño Jesus, 4.400 frs.; de la galería del marqués de Remisa.

RIBERA (JOSÉ DE).—26. La inmaculada Concepcion, 28.700 frs.; citado por Cean Bermudez, procede del convento de Monterey (provincia de Salamanca).—27. Martirio de San Bartolomé, 4.800 frs.; de la galería del infante D. Luis.—28. El bautismo de Jesus, 6.800 frs.; procede de la galería de Albarran.—29. San Pablo ermitaño, 1.130 frs.; no se sabe su procedencia.—30. Apolo y Marsyas; galería del infante D. Luis.

VELAZQUEZ (D. DIEGO).—31. Retrato de Felipe IV, 71.000 frs.; galería de D. Sebastian Martinez, de Cádiz.—32. Retrato de una señora, 98.000 frs.; de la misma galería.—33. Retrato de otra señora, 28.000 frs.; galería del marqués de Leganés.—34. Retrato ecuestre del príncipe D. Baltasar, 14.700 frs.; procede de la galería del infante D. Luis.—35. Retrato de Santa Clara siendo niña, 38.000 frs.; de la galería de D. Sebastian Martinez.—36. Interior de una posada con tres figuras, 12.700 frs.; Ponz cita este cuadro, que proviene de la galería de Martinez, de Cádiz.—37. Retrato de un cardenal, 16.200 frs.; se ignora la procedencia.—38. Retrato de Felipe IV, 5.300 frs.; proviene de las ven-

tas Lebrun y Pourtales.—39. Un enano de Felipe IV, 7.500 frs.; de la galería del infante D. Luis.—40. Retrato de Felipe IV (bosquejo), 1.820 frs.; procede de la galería de D. Serafin de la Huerta.—41. Retrato de la mujer de Felipe IV, 1.450 frs.; de la galería Martínez, de Cádiz.—42. Retrato del cardenal Borgia, 27.100 frs. Citado por Cean Bermudez, procede de su galería.—43. Cabeza de hombre (estudio), 2.000 frs.; de la galería del marqués de Leganés.—44. Una perra y su cachorro, 3.900 frs.; no se sabe la procedencia.—45. Retrato de mujer en busto, 2.100 frs.; se ignora la procedencia.—46. Paseo en el Retiro, 5.400 frs.; de la galería de la duquesa de Chinchon.—47. Vista del Retiro, 5.100 frs.; procede de la misma galería y hace pareja con el anterior.

ZURBARAN (D. FRANCISCO).—La Anunciacion, 40.000 frs.; procede de la galería Cardenera.—49. La Asuncion, 6.350 frs.; de la galería del marqués de Leganés.—50. Sacra Familia, 4.700 frs.; no se dice la procedencia.—51. Un fraile haciendo penitencia, 1.480 frs.; de la galería del marqués de Leganés.

## ESCUELAS ANTIGUAS.

---

RINCON (ANTONIO DEL).—164. Asunto religioso que representa á Cristo en la gloria bendiciendo á la Virgen arrodillada delante de él, 400 frs.; el Catálogo que llama á este cuadro precioso considerándolo como documento para estudiar el primitivo arte español, dice que procede de la galería del conde de Quinto.

## ESCUELAS MODERNAS DEL SIGLO XVIII.

---

ALENZA (LUIS).—169. Manolas en el balcon, 850 frs.; de la galería de D. Sebastian de la Huerta.

CAMARON (D. JOSÉ).—171. El fandango, 1.620 frs.; de la galería de don Vicente Camaron.

GOYA (D. FRANCISCO).—172. Retrato de Manuel García, 950 frs.; procede de la galería de D. Mariano Goya.—173. Retrato de Lorenza Correa (cantante), 1.620 frs., se ignora la procedencia.—174. Retrato del nieto del pintor, 2.810 frs.; tampoco se expresa la procedencia.—175. Retrato de la mujer del

nieto de Goya, 1.950 frs.; procede de la galería de D. Mariano Goya. — 176. Retratos de mujeres, 2.900 frs. Este cuadro que es una repetición con alguna variante de Las Manolas en el balcón que posee el duque de Montpensier, y que no sabemos por qué el Catálogo asegura que son retratos, procede de la venta de los cuadros de Goya que hizo su nieto D. Mariano. — 177. Retrato de mujer, 950 frs.; galería de Goya. — 178. Corrida de toros, 3.600 frs.; galería Goya. — 179. Procesión en Valencia, 2.500 frs.; galería Goya.

PARET (D. Luis). — 180. Vista de la Puerta del Sol, 2.680 frs. — 181. Una tienda de géneros en Madrid en el siglo XVIII, 1.400 frs.; compañero del anterior, ambos proceden de la galería de la duquesa de Chinchón. — 182. Paseo en un parque, 1.300 frs.; de la misma galería que los anteriores.

## RETRATOS HISTÓRICOS DE PINTORES DE VARIAS

### ESCUELAS.

COELLO (ALONSO). — 183. Retrato de D. Sebastian rey de Portugal, 880 frs.; no se dice la procedencia. — 184. Retrato de un caballero joven, 4.600 frs.; de la galería Cardenera. — 185. Retrato de Felipe IV siendo príncipe de Asturias, 540 frs.; de la galería del marqués de Leganés. — 186. Retrato de Carlos II; de la galería Madrazo.

PANTOJA (D. JUAN). — 190. Retrato de Felipe II, 1.000 frs.; se ignora la procedencia. — 191. Retrato del archiduque Alberto, 940 frs.; no se sabe de dónde procede. — 192. Retrato, 540 frs.; tampoco dice el Catálogo su procedencia. — 193. Retrato de mujer, 820 frs.; compañero del anterior. — 194. Retrato del conde de Salazar, 550 frs.; no se dice de dónde procede. — 195. Otro retrato del mismo personaje, 1.240 frs. — 196. Retrato de un joven. — 197. Retrato de otro joven, 810 frs.

VELAZQUEZ (ESCUELA DE). — 205. Retrato de D. Carlos hermano de Felipe IV, 950 frs.; de la galería del marqués de Leganés.

VELAZQUEZ (COPIA DE). — 206. Retrato de una infanta, 650 frs.

VELAZQUEZ (ATRIBUIDO A). — 207. Un estudiante, 500 frs.; de la galería del marqués de Leganés.

DESCONOCIDO (ESCUELA ESPAÑOLA). — 210. Retrato de una princesa, 700 frs. — 211. Retrato del duque de Alba.

DE VARIOS.  
—

MURILLO (ESCUELA DE). — 225. La Virgen y el Niño coronados por los ángeles, 2.300 frs.; el cronista de la venta, dice que este cuadro es de Juan del Castillo primer maestro de Murillo, lo que no está muy conforme con la atribucion del Catálogo; procede de la galería Monroy Córdova.

VILLAVICENCIO (D. PEDRO). — 235. Varias personas en conversacion, 500 francos.

Estos son los cuadros de escuelas españolas que se han vendido, ignoramos quiénes serán hoy sus dichosos poseedores; en cuanto á los italianos, flamencos y alemanes, tambien obtuvieron buenos precios y eran bastante numerosos, bastando decir que siendo doscientos treinta y tres los números que contenia el Catálogo, al que se añadieron cuatro cuadros más, el total de la venta que se verificó en los dias 3, 4, 5 y 6 del mes de Junio pasado, se elevó á la suma de 1.612.655 frs.

R. S. N.

---

# CONATOS

DE

## FORMAR UNA ACADEMIA

Ó ESCUELA DE DIBUJO EN MADRID EN EL SIGLO XVII.

---

Ya que la Real Academia de San Fernando ha dado á la estampa, escritas por mano de su consiliario el Excmo. Sr. D. José Caveda, autorizadísimo escritor, el tomo primero de las *Memorias para la historia* de aquella corporacion, no nos parece fuera de propósito que EL ARTE EN ESPAÑA publique los *memoriales* que al Rey y á las Córtes del Reino elevaron varios pintores de la corte, solicitando la fundacion de una Academia ó Escuela de Bellas Artes, que, bajo el nombre ó advocacion de San Lúcas (á imitacion de otras y por devocion á su patrono el pretendido pintor) practicase la enseñanza del arte del dibujo y de las ciencias matemáticas que le son auxiliares.

Hemos hallado estos *memoriales* en un códice de *varios* de la Biblioteca Nacional, señalado H, 52, impresos, en fólio, con algunas notas marginales manuscritas, y varias frases del impreso tachadas ó sustituidas con otras.

Estas circunstancias y la de sernos completamente desconocidos estos

curiosos documentos, de los cuales se tenía no más que alguna noticia, nos mueve doblemente á publicarlos, con ligerísimas anotaciones.

Empieza la primera página por un renglon manuscrito que dice:

ESTE MEMORIAL SE DIÓ AL REY D. FELIPE III.

y continúa:

SEÑOR :

Los pintores de esta Córte dicen, que cuán necesaria é importante sea la facultad y arte de la pintura, para la noticia, reverencia y alabanza de Dios, y de sus Santos, para los heróicos y divinos milagros, hechos para nuestro bien, ejemplo y edificacion para todas las historias divinas y humanas que hermo-sean y adornan las repúblicas, y para la autoridad y conservacion de ellas, está probado bastantemente por muchos dichos de santos, de concilios, de filósofos, de poetas é historiadores, y en nuestros tiempos del Ilustrísimo Cardenal Paleoto, en un libro intitulado *Reformacion de las imágenes*. Nuestra madre la Iglesia por este medio, como por lenguaje comun y claro, y como por libro abierto se declara y da á entender más claramente, en especial á mujeres y gente idiota que no saben, ó no pueden leer. San Juan Damasceno dice (1), que el Espíritu Santo socorrió la flaqueza humana con el milagroso medio de la pintura, que en un instante nos muestra y hace capaces de lo que por lectura era fuerza gastar mucho tiempo, y hojear muchos libros, siendo en ellos dicho con multitud de palabras, con mucha erudicion y Teología para declararse, y muy posible, despues de todo, quedar menos entendido de mucha gente. San Basilio lo da bien á entender en estas palabras: *Muévenme á contemplar en las iglesias las flores de la pintura, pues considero la fortaleza del mártir, y me admiro de los premios de las coronas, y emulando de envidia, me abraso y enciendo en vivas llamas de fuego, y postrado y humilde vengo á adorar á Dios por el Mártir, y alcanzo la salud que deseo*. Aludiendo á esto dice el venerable Beda:

Joan. Damas.,  
cap. 7.

San Basil., in 40  
mart.

Beda, de Templo  
Salomon, c. 19,  
tom. 8.

---

(1) No es de extrañar que este documento siga la corriente del gusto de su época y funde en la religion su primera razon, y en los Santos Padres su autoridad, para crear una academia.

*El aspecto de las imágenes suele mover mucho á compuncion á los que las miran, y á los ignorantes y rudos dan una viva historia de Jesucristo nuestro bien: y así es; porque ¿quién con más viveza y afecto imprime en nuestros corazones la gravedad amable, la hermosura divina, y maravilloso aspecto y autoridad celestial, la pura honestidad y divinidad de la Virgen Santísima, que este mudo orador y viva Escritura? Bien nos lo certifica lo que le acaeció á San Gregorio, que habiendo leído muchas veces una cosa que despues vió pintada, no lloró al leerla, y cuando la vió en pintura sí.*

Señor, una de las disciplinas que la ejemplar antigüedad juzgó en aquellos sus felices siglos, por muy necesaria para la República, fué esta tan hermosa como dificultosa arte de la pintura, por cuyo medio erigiendo estatuas en partes públicas y colocando retratos en partes eminentes, se conservase á pesar del tiempo la memoria de varones insignes, que hiciera hechos heroicos y famosos, testimonio verdadero de la virtud y nobleza. ¿Con qué tesoro se paga hacernos presentes las cosas más remotas, pasadas y futuras, emulando tanto á la verdad, que en muchos casos sirven de lo mismo que ella? Quién no se entera por este medio del sitio y forma de una ciudad, de un castillo fuerte, de un puerto, de un seno y bahía del mar, y de los montes, cosa importante á las Monarquías, no sólo para adornar las galerías y palacios reales, sino tambien (en casos árdus) para que sirva á la defensa de nuestros reinos, y ofensa de los extraños (1)? Quién si no la pintura pudiera conservarnos la verdadera noticia de las plantas, flores y frutos, piedras, aves, peces y animales, de quien los filósofos dijeron tantas y tan importantes propiedades para la vida humana? pues escritos los nombres, con facilidad se corrompieran con el tiempo, y con la variedad de las lenguas y pronunciaciones. Y así se puede muy bien decir, que es la pintura fiel guarda y conservacion de la antigüedad y secretos naturales. Y si atendemos bien á los grandes frutos, y maravillosos bienes que de esta disciplina y arte se consiguen, contestaremos ser universalmente necesaria, no sólo para la República, pues contiene en sí los tres géneros de bienes



Aristót. 8,  
eth teor. c. 3.

---

(1) Estas consideraciones, que se aducen para encomiar la necesidad de la pintura, están tomadas de los escritores italianos de bellas artes, de quienes á su vez las copiaron y comentaron los nuestros, desde Francisco de Holanda, que en 1545 se expresa en los mismos términos, hasta Carducho y otros más modernos.

que tanto agradaron á los sábios, esto es lo útil, lo honesto y lo deleitable (1), mas tambien por la brevedad, claridad, reduccion y generalidad con que él da á todos. Luego siendo esto necesario, tambien lo es que tenga perfeccion y propiedad, porque si la imágen de Cristo Nuestro Señor estando pintada con majestad y hermosura, nos causa reverencia y amor, y si estuviere pintada con fealdad é indecencia, hará efectos contrarios (2); lo mismo se seguirá de todo lo demás, especialmente á la parte que le toca á la historia, porque si se acostumbra á pintar un artículo de fe de Nuestra Santa Madre Iglesia, no de la suerte que le hemos recibido de ella, ¿quién duda que se vendria á introducir algun error (3)? que el demonio como tan astuto, por ninguna parte acomete más fuerte y ordinariamente, que por los sentidos exteriores del oído y vista, como partes más flacas, para las cuales tiene la Iglesia prevenidos remedios: para el oído los sermones y doctrinas sanas y puras; para la vista el uso de las santas imágenes, y así como se reprueban los libros perniciosos y malos, es justo se prohiban las pinturas erróneas y sin propiedad (4). De lo dicho se colige, Señor, que los buenos artífices son tan necesarios y provechosos para la religion cristiana, y conservacion del bien público, como perniciosos y dañosos los malos, y pues la perfecta pintura consta de tantas cosas como las que hay criadas visibles, y de otras muchas que no lo son, de tantas formas, colores, diferencias y concordancias; necesario es primero para explicarlo, aprenderlo y comprenderlo en la mente, con aquella perfeccion de ideas que requiere el arte, y luego manifestarlas sobre una superficie, y representar el léjos y el cerca, raciocinándolo, y usando de los preceptos teóricos y prácticos, así en la perspectiva, anatomía, simetría y fisionomía, formándolo con claros y oscuros, y colores diferentes. A todo esto ha de concurrir el componimiento de la historia, la propiedad y el decoro, con lo cual se ha de tener consideracion al lugar, á la luz, y la distancia, y para cada cosa de estas es necesario filosofar

---

(1) Principio que hoy ha proclamado y definido la ciencia de lo bello con método claro y ordenada precision.

(2) Y sin embargo de ser esto una gran verdad, no lo es menos que generalmente, y aún pudiera decirse sin excepcion, las imágenes consideradas como más milagrosas y tenidas en mayor devocion, carecen de belleza por completo.

(3) Pacheco en su discurso sobre los cuatro clavos de la cruz, y en el modo de pintar las imágenes, dice lo mismo con muchos comentarios y pruebas.

(4) El Santo Oficio de Sevilla nombró á Pacheco censor de pinturas, para evitar esta falta.

mucho, y especular no poco con prudente juicio (1), sabiendo no sólo la teórica necesaria y forzosa, mas tambien la práctica galana y discreta, pues lo uno sin lo otro no puede ser bueno, ni por el consiguiente la temeraria é ignorante arrogancia que en nuestros tiempos está introducida en España, de que pintan tantos, sin saber los principios primitivos del arte, atendiendo sólo á una vil ganancia, perdiendo por ello el respeto debido á las sagradas imágenes, y á la nobleza de la pintura, lo cual se remediaría con que en esta Córte se hiciese una Academia Real (como la hay de las matemáticas) para que científicamente se supiese el arte, que ya se ha intentado ejercer en casas particulares, y se ha visto fruto maravilloso en breve tiempo, y premisas grandes de gran aprovechamiento. Mas como cuerpo que no tenía cabeza, ni más fuerza ni fundamento de buenos deseos, se han postrado, permitiéndolo el cielo, para que mejorados vuelvan á levantarse con el amparo de V. M., redundando en grandes servicios de Nuestro Señor, de su Santísima Iglesia, y no pequeño de V. M. (excusándole de enviar á reinos extraños por artífices (2), como se hizo para el Escorial á mucha costa é incomodidad, y no mucha autoridad de esta nacion) teniendo V. M. á quién mandar en esta facultad, en mil ocasiones que se ofrecen, pues como de cuerpo de Academia Real, es cierto sería bien servido, siendo las obras excelentes, y hechas con fidelidad y amor, como de leales vasallos,

---

(1) Place ciertamente observar cómo nuestros antiguos pintores, á quienes se tacha exclusivamente de realistas y empíricos, pedian clara y detalladamente que la Academia hiciese esta clase de estudios tan precisos para encaminar por buena senda al arte, y para que el artista alcanzara una educación cual conviene á la nobleza de su profesion. Hoy día la Real Academia no realiza debidamente y como ahora se puede, estos deseos, que si á principios del siglo *xvii* eran plausibles y acertados, ahora son precisos é indispensables. Pero á decir verdad, estos memoriales no pueden haber sido escritos por ningun pintor de aquellos años, pues aun cuando entonces vivía Carducho, que era escritor muy recomendable y de rica erudicion, no están redactados con su estilo, y aun cuando hay en ellas muchísimas consideraciones que hallamos en *Los Diálogos*, que con bastante posterioridad (bastantes años despues por lo menos) publicó, creemos que estos memoriales sean hijos de pluma más docta y literaria, y ajená á la práctica del arte, aunque siguiera las inspiraciones de artistas italianos, como los Caxes y Carduchos que pintaron en el Escorial.

(2) Esto es muy cierto, pero el exponente no advirtió que si se hubiese fundado una Academia en España antes del Escorial, hubiera sido preciso mandar por maestros al extranjero por no haber aquí bastantes artistas de gran fama que pudiesen ó quisiesen enseñar, teniendo que vivir en Madrid, y perdiendo las grandes obras que hacian por España.

y tambien se sabria con certeza sin opinar quién se aventaja y florece, fuera que cuando V. M. quiera honrar á alguno con título de su pintor, escultor ó arquitecto, sin fraude, sin favor y sin informaciones siniestras (1), pueda dársele. Con esto, en siendo uno excelente en algunas de estas artes, le daria la Academia título de Académico, nombre reputado por muy honroso. Y seria forzoso y agradable estímulo, para que se animasen otros á estudiar, á imitacion de Roma, Florencia, Venecia y Bolonia, donde hay semejantes Academias, y salen tan insignes hombres. Mas es siempre esto con amparo y favor de algun Príncipe, á quien acuden con lo que se ofrece de su arte, para la permanencia y autoridad de ella. En Roma por mandado de Su Santidad, es protector de esta virtud un Cardenal, y en Florencia un Señor puesto por el Gran Duque. En consideracion de lo cual, suplican humildemente á V. M., se digne de honrarlos, dándoles de su Real mano algun Grande ó Señor que sea su protector, ó permita que ellos le nombren, para que con esto, y el nombre de Academia Real, se perpetúe arte tan importante, que en ello recibirán singular bien y merced.

---

(1) ¡Vana ilusion, irrealizable esperanza! Si el que redactó este memorial viviese en estos tiempos archi-académicos, y viera cómo informan y cómo deciden las Academias, en todo lo que es certámenes y recompensas, de seguro se cortaría la mano por haber escrito que una Academia puede corregir abusos y padrinazgos, cuando ella es la madre fecundísima de todos ellos.

(Concluirá próximamente.)

El Director,  
G. CRUZADA VILLAAMIL.

---

Director y propietario, D. G. CRUZADA VILLAAMIL.

# PÁGINAS

## DE LA HISTORIA DE LA PINTURA EN ESPAÑA.

---

### REINADO DE FELIPE III.

*Continuacion (1).*

El poderoso impulso que dió D. Felipe II al desarrollo y prosperidad en Castilla de las Bellas Artes, á causa de la obra del monasterio del Escorial, no era posible que su hijo D. Felipe III lo prosiguiese con igual vigor, falto de grande objeto y de la tenacidad y perseverancia de carácter con que su padre llegó á realizar el propósito de enriquecer su querido monasterio con cuantas obras maestras del arte pudiera adquirir en Europa, y con el trabajo de los mejores artistas que en su tiempo habia fuera y dentro de España. Murieron, puede decirse que con él, los mejores pintores de su tiempo. Faltaban Navarrete el Mudo, gloria de los españoles que en San Lorenzo el Real pintaron; Alonso Sanchez Coello, el

---

(1) En nuestro tomo IV quedaron en suspenso estas *Páginas de la historia de la pintura*, que eran tambien la descripcion detallada de los cuadros del Museo Nacional. Como despues he publicado de R. O. y graciosamente el Catálogo historial y razonado de aquel Museo, al proseguir hoy este estudio, hay, necesariamente, que descartarle de la parte comprendida en aquel Catálogo, que no es indispensable para que sean lo que deben ser estas *Páginas de la historia de la pintura en España*.

severo retratista de aquella corte; Juan Gomez, Miguel Barroso y otros. Habian muerto en el Escorial ó vuelto ricos á Italia los que de allí vinieron. Quedaron sólo en Madrid Bartolomé Carducho y Patricio Caxes, habilísimos en su arte, ya que no los mejores de la colonia italiana del Escorial.

Pero así como la corte del segundo Felipe se distinguió por una misteriosa gravedad, no menos que por la exageracion de su fanatismo religioso, que la indujo en su últimos tiempos á esquivar los más inocentes placeres; la de su hijo D. Felipe III, religiosa sin tanta afectacion, más jovial y más franca, abrió sus puertas á honestas distracciones, trocó el sombrío aspecto de los trajes por claras y alegres galas, menudeó las fiestas reales, viajó con régia esplendidez y aparato, y llegó á cobijar en su palacio de Valladolid las representaciones dramáticas de carácter profano. El duque de Lerma, verdadero sucesor de Felipe II por ser dueño de la voluntad de Felipe III, como grande aficionado que era al lujo, á los placeres, á las letras y á las artes, prodigaba funciones, viajes y fiestas á la corte con una esplendidez inusitada en el anterior reinado, que pagaban las arcas reales, no sin que al mismo tiempo la pequeña corte del valido, para mayor ostentacion, quizá, de la del rey, adquiriese á su vez, en son de albricias, títulos, hábitos, donaciones, privilegios y regalos sin cuento. Estas preeminencias, tan á poca costa adquiridas, así como el deseo de la corte de desquitarse del largo silencio y de la prolongada reclusion en que durante el anterior reinado habia estado sumida, cambió por completo su carácter. Divertíase el Rey, aseguraba el favorito su poder y dando bastante menos importancia á la política exterior y á la gobernacion interior del reino de la que el difunto Rey le daba á su manera, logró Lerma, merced á la docilidad del nuevo monarca, imbuirle todas sus aficiones. Adornábanse con pinturas al fresco las mansiones reales; al temple los coliseos y arcos triunfales de las fiestas, y al óleo se pintaban muchas obras que engalanaron los palacios ó decoraron los templos y claustros de fundaciones religiosas. Inmensas

sumas empleó Felipe III en los repetidos viajes que por el reino hizo, visitando casi todas las provincias, pero en ninguna parte tantas como en Valladolid, cuando allí se trasladó en 1601. Más de ciento treinta millones de maravedises (1) costó al Rey el palacio que el duque de Lerma poseía y le vendió en Valladolid, además del derecho que se reservó para sí y los suyos de la alcaidía perpétua de él, dotada con mil doscientos ducados anuales. Tal adquisición obligaba á Felipe III á decorar el nuevo palacio con la suntuosidad propia del Rey de España é Indias en aquel entonces. Llevó la corte consigo á Valladolid á Bartolomé Carducho, á su hermano Vicente y á Bartolomé de Cárdenas, pintor este último, á quien unos quieren hacer de origen portugués y otros napolitano, discípulo de Alonso Sanchez Coello, que trabajó bastante en Valladolid en el convento de San Pablo de orden del duque, descollando sobre todas sus obras el gran cuadro que ocupaba todo el testero del claustro, en el que representó á la Virgen con el manto extendido cobijando á Santo Domingo, varios religiosos de su orden, y al mismo duque en hábito cardenalicio, arrodillados en torno de la madre del Salvador. Volvió á Madrid Bartolomé después de pasar por la amargura de que muriese su mujer Francisca de Ávila, presa en las cárceles de Valladolid en 19 de Setiembre de 1613, y pintó con Juan de Chirinos en 1619 varios cuadros del convento de Atocha, hoy perdidos. Desconocidas sus obras, ni aun podemos juzgarle por las de sus discípulos Manuel de Molina y Juan de Cárdenas, su hijo, porque pintando luego más tarde ambos en Madrid, ajustaron su estilo al general de la escuela, como se dirá en su lugar. Pero si creemos á D. Lázaro Diaz del Valle y de la Puerta, dirémos, como

Bartolomé de Cárdenas.  
+ 162...

(1) Según escritura otorgada en 29 de Diciembre del año 1601 en Valladolid ante Juan Santillana, recibió el duque de Lerma de mano de Garcilaso de la Vega 64.897.317 maravedís por importe del coste principal del palacio, y 37.807.413 maravedís por valor de las mejoras hechas en él por el duque. Posteriormente, en 1607, adquirió el Rey del mismo duque, en 30.265.466 maravedís, con la misma reserva de la alcaidía, la llamada casa de los jardines, ante el escribano Gabriel Rojas, en 27 de Agosto.

él dice en su ms. *original* (no en la copia), que Bartolomé de Cárdenas *ganó opinion y fama eterna de haber sido excelente pintor*.

Con motivo de las fiestas reales en celebridad del nacimiento de Felipe IV en Valladolid, se construyó contiguo al palacio un coliseo que dirigió Francisco de Mira, y consistia en un inmenso salon de doscientos piés de largo por setenta y cuatro de ancho. Bartolomé Carducho contribuyó, como pintor, á decorar este teatro, y en él hizo sus primeras armas, pintando perspectivas ó decoraciones, como ahora decimos, su hermano Vicente. Y quizá tambien el secretario del Rey, Gracian Dantisco, pintor aficionado y autor del gran carro triunfal que construyó el Ayuntamiento de Valladolid para solemnizar aquellas mismas fiestas, pusiese mano en la ropa del teatro.

Pintores, escultores, plateros y hasta grabadores contaba la corte en los seis años que en Valladolid residió. Fundia estatuas Pompeyo Leoni, restauraba el palacio Diego de Praves, el viejo Juan de Arfe modelaba, fundia y cincelaba para Felipe III una preciosa *fuelle con aguamanil* de plata dorada y esmaltada, magnífica obra de arte, que le valió 4.050 ducados, y Hernando de Solís grababa adornos y retratos con exquisito gusto.

Gozaba el duque de Lerma dentro y fuera de España fama de aficionado á la pintura, y reunia una coleccion muy recomendable de cuadros. Cierta deberia de haber sido esta aficion y casi justa su buena fama, cuando vemos llegar á Valladolid en la Primavera del año 1603 al pintor flamenco Pedro Pablo Rubens, jóven á la sazón, conduciendo regalos para el Rey y para el duque de Lerma, que el duque de Mantua, Vicente Gonzaga, enviaba á la corte de España. Caballos y una carroza para el Rey, cuadros y objetos de arte para el de Lerma, componian el principal núcleo de los donativos del pequeño Soberano italiano. Las pinturas formaban por sí solas una curiosa, aunque no grande coleccion, porque en su mayor parte eran copias sacadas expreso por Fachetti para Lerma, de las obras maestras de las escuelas de Rafael y Ticiano, siendo

algunas de estas copias las primeras que se hacian. Por accidentes del camino llegaron en bastante mal estado á Valladolid y el portador de ellas, el luego famosísimo Rubens, las restauró con su misma mano, dejándolas, al decir del mismo pintor, casi mejor que antes de la avería. Aceptó el primer ministro el donativo, alabó las pinturas, elogió al restaurador, premió sus desvelos y le dió al mismo tiempo pruebas del aprecio grande en que tenia su habilidad, encargándole algunas obras para su castillo de Ventosilla. No se sabe qué seria todo lo que allí pintase Rubens, pero sí hay noticia de un gran retrato á caballo del duque, y tambien vemos hoy en el Museo de Valladolid dos grandes lienzos que pudieran muy bien atribuirse á este pintor y creer que los pintara en esta fecha (1). Algunos meses permaneció Rubens en Valladolid haciendo retratos de orden de su Soberano, de las señoras más hermosas y principales de la corte de España para enriquecer la galería de *bellezas* que el duque de Mantua reunia en su palacio. Pero ni Rubens influyó entonces en los pintores de Valladolid, ni el gran maestro flamenco quiso ocuparse de conocer á ninguno; y á la verdad no es de chocar que Rubens, cuyo estilo era tan diametralmente opuesto al de los pintores castellanos de entonces, dijese de ellos *que era increíble su insuficiencia y negligencia, y que Dios le librara de parecerse en nada su estilo al que tenían aquellos pintores, tan absolutamente distinto del suyo.*

Con la muerte de la duquesa de Lerma, acaecida en 1603, cambió por pocos meses el nuevo rumbo que seguia la pintura castellana. Obedeciendo á la corriente que habian establecido algunos italianos, poniendo en moda los asuntos mitológicos y profanos para lienzos y paredes, como era costumbre en Italia, contribuia la alegría de estas pinturas á dar más jovialidad á la corte, y al mismo tiempo desaparecia la unísona monotonía de los cuadros de los pintores castellanos, única y exclusivamente religiosos. Pintábanse batallas, cacerías, fábulas, costumbres, frutas, bo-

---

(1) Archivos de Mantua. Véase este mismo número de EL ARTE EN ESPAÑA.

degones, animales; y estas cosas, segun la expresion de un embajador extranjero en Valladolid—Annibal Iberte—*eran las que más agradaban en la corte y al duque de Lerma*. Pero murió la duquesa en Buitrago el día 2 de Junio de 1603, y su marido, que no la profesó grande afecto durante su vida, hubo de experimentar con su muerte un cambio especial en los sentimientos de su alma, quizá porque en vista de la desgracia de su esposa recordase que se moria alguna vez, y porque la plaza del *Ochavo* de Valladolid le enseñase cómo morian los privados de los monarcas débiles. Ello es que el duque comenzó á manifestar tales predisposiciones para las prácticas religiosas y tales sentimientos, que empezando por mandar descolgar de sus palacios y galerías todos los cuadros de asuntos profanos ó que no fuesen exclusivamente religiosos, concluyó más adelante por vestir el manto cardenalicio, que, á Dios gracias y merced á los tiempos en que no pensaba en pertenecer á la Iglesia, pudo comprarlos suntuosos y á tiempo.

Seis años duró la permanencia de la corte en Valladolid, al cabo de cuyo tiempo volvió á la villa de Madrid para continuar en ella hasta el presente. Restituido Felipe III á su nueva mansion, emprendió la obra de decorar el palacio del Pardo, que ya su padre habia comenzado, enviando á él á Bartolomé Carducho, á su hermano Vicente, Patricio Cajés, su hijo Eugenio, Juan de Soto, Gerónimo Cabrera, Teodosio Mingot, Luis de Carvajal, Fabricio Castello, Alejandro Semin, Gerónimo de Mora, Pedro de Guzman, llamado el Cojo, Francisco Lopez y Bartolomé Gonzalez, para que pintasen al fresco y al temple todas las cuadras, galerías, cámaras y escaleras, representando en ellas escenas históricas y mitológicas en combinacion con la multitud de retratos y cuadros al óleo, debidos á los más afamados artistas del siglo anterior, que habia adquirido ó mandado hacer Felipe II. Nada hubiera tenido que envidiar el palacio del Pardo á los mejores de Italia, y quiza en cuadros hubiera excedido á muchos; pero quiso la mala ventura destruir aquel tesoro del arte, pereciendo abrasadas por las llamas tantas joyas artísti-

cas en el incendio acaecido en 1608. ¡Los retratos de Antonio Moro, las tablas del Bosco, los frescos de Gaspar Becerra y del Bergamasco, y algunos lienzos de pintores tan afamados como Ticiano se convirtieron en cenizas! Supo el Rey la triste nueva del incendio, y sólo le ocurrió á S. M. preguntar con presteza si se habia quemado la Vénus del Ticiano. Por fortuna pudieron responder á Felipe III que aquel cuadro se habia salvado. *Pues lo demás no importa*, contestó el monarca, quedándose muy satisfecho.

Dice Carducho de esta casa real del Pardo (pág. 247 de la edicion de la Biblioteca de EL ARTE EN ESPAÑA), refiriendo sus pinturas antes del incendio:

«En la capilla está pintado en una historia ochavada en medio de la bóveda, en un altar, el Santísimo Sacramento, asistiendo en una gloria toda la Santísima Trinidad con muchísimos ángeles y Nuestra Señora y San Juan Bautista, y abajo San Gregorio Papa, San Agustin, Santo Tomás, y otros santos que se han señalado en escribir de este sacrosanto é incomprensible Misterio. En los cuatro cuadros de los ángulos están cuatro historias del Testamento Viejo (figuras de este soberano Pan); la una es nuestros primeros padres, y en medio el árbol de la vida y de la muerte: en la otra Sanson sacando el panal de miel del leon, que antes habia desquijarado: en otra el maná que envió Dios á su pueblo, y la otra cuando Moisés sacó el agua de la peña: y en una luneta que cae sobre el altar, está debajo del junípero echado el profeta Elías, que le despierta el ángel, enseñándole el pan y el vaso de agua, cuando huia al monte Oreb, temeroso de la pérdida de Gezabel que le perseguia. En ocho triángulos están pintados cuatro doctores de la Santa Iglesia romana y cuatro de la griega, y toda la bóveda adornada de molduras, serafines, cartelas, y festones de estuques, y dorados. Fué traza y ejecucion de *Vicente Carduchi*. La sala donde S. M. da las audiencias estuvo á cargo (traza y ejecucion) de Eugenio Caxesi..... y en medio de la bóveda está pintado..... el juicio de Salomon..... En unos espacios pintó virtudes y en los lunetos países, todo con gran magisterio y bazarria. La galería del Mediodía del cuarto del Rey estuvo á cargo de Bartolomé Carduchi; hizo la traza y los estuques de la bóveda, y previniendo ya los pinceles y la docta mano para las hazañas de Carlos V, cesó su vida:

sucedió en la ejecución de la obra Vicencio Carduchi, su hermano y discípulo, á quien mandaron (mudando el primer intento) pintase la crianza, vida y hazañas de Aquiles, como lo hizo. La galería de la Reina que cae al cierzo, la trazó y pintó y hizo los estuques Patricio Caxesi: es de la historia del casto y amigo de Dios José, cuando defendió su entereza de la adúltera mujer de Putifar..... En la una torre está pintada y adornada de estuques de oro (no sólo la bóveda, sino tambien las paredes) la historia de Medusa, de mano de Becerra, y del Bergamasco: y otra torre está de unas perspectivas hechas con grandísimo cuidado y diligencia por un flamenco: todas las demás piezas están adornadas por este modo y cuidado. El tocador de la Reina estuvo á cargo de Juan de Soto. El antecámara y otra torre de Gerónimo Cabrera y Teodosio Mingot. Los dormitorios de Fabricio Castello, y otra cuadra de perspectiva del mismo; otra cuadra estuvo á cargo de Luis Carvajal; otra de Alejandro Semin; la cubierta de la escalera que sube al cuarto de la Reina, Gerónimo de Mora: la del cuarto del Rey Pedro de Guzman, conocido por el Cojo: en todo lo demás de la casa, corredores y zaguanes están colgadas varias pinturas de batallas y cazas. La pieza donde se viste S. M. es de retratos de la invicta casa de Austria, de mano de Bartolomé Gonzalez: la cubierta de ella es de estuques y pintadas algunas historias del Emperador Carlos V, que pintó Francisco Lopez..... Antes de que se quemase el Pardo adornaban esa pieza (de mano de los famosos Alonso Sanchez Coello, Ticiano y Antonio Moro) muchos retratos, sin otros cuadros originales que los consumió el fuego.... Yo los ví muchas veces, y siempre que se me acuerda me lastimo, no sólo porque se consumieron las imágenes de hombres tan grandes, como por ser de la mano de los mejores que jamás hicieron retratos. Allí estaba el de Ticiano enseñándonos al del rey Felipe II, y fué así que, habiéndole enviado S. M. á pedir su retrato, hallándose con su humildad indigno, que en el mundo se hiciese caso de él, se retrató de este modo....»

Muchos de los pintores que Carducho cita pertenecen al primer período de la escuela, y otros á la época en que no habia en España tomado la pintura todavía carácter puramente nacional. Hay algunos tambien de quienes apenas se conserva otra cosa más que su nombre, tales como Pedro de Guzman, llamado el Cojo, que pintó el cuarto del Rey, que fué discípulo de Patricio Cajes y acompañó á la corte en Valladolid, donde

Pedro de Guzman,  
llamado el Cojo.  
† Madrid, 1616.

cuando llegó, en Febrero de 1601, fué nombrado pintor del Rey con veinte ducados al mes en la vacante de Nicolás Granelo. Su amigo y compañero Gerónimo de Mora, discípulo de Alonso Sanchez y luego de Gerónimo de Mora Federico Zúcaro, no es menos conocido, si bien nos ha quedado noticia escrita de su mano, de la composicion y detalles de la bóveda de la escalera del cuarto de la Reina, que se confió á su habilidad en la dicha real casa de campo del Pardo, cuyo documento publicó EL ARTE EN ESPAÑA en el tomo I, pág. 128. Abandonó la córte y fué á Valencia llamado por los padres del convento de Santo Domingo para que pintase en el refectorio el cuadro de la Santa Cena, que no quiso ó no pudo pintar Juan de Juanes.

Una de las torres y la antecámara pintaron el catalan Teodosio Teodosio Mingot. Mingot, malogrado artista de grandes disposiciones que murió á los veinte y nueve años, dejando grandes muestras de la perfeccion con que siguió la escuela romana segun unos autores, ó discípulo de Gaspar Becerra segun otros, ya que no pudiese serlo del mismo Miguel Angel en Italia. Con él pintó Gerónimo Cabrera, cuyo nombre tan sólo conocemos, discípulo Gerónimo Cabrera. Juan de Carbajal, tambien de Becerra, y hábil secuaz de su grandioso estilo.

Una cuadra de perspectiva y dos dormitorios estuvieron á cargo del hijo del famoso Bergamasco. Quedó en España Fabricio Fabricio Castello. Castello sin padre, de muy corta edad, pero su hermano uterino Nicolás Granelo y principalmente Francisco de Urbino, le enseñaron en el Escorial á manejar los pinceles. En breve le asignó un corto sueldo Felipe II y le ocupó en pintar al fresco en aquel Monasterio, entre otras cosas el célebre salon de batallas, que ejecutó con su hermano. Le señalaron, terminado el Escorial, á Madrid por residencia para que cobrase su pension y cultivase el arte. Marchó con licencia á trabajar en el palacio del duque de Alba, y de allí fué al Pardo á pintar las dichas habitaciones, habiéndose antes ocupado de encarnar cuarenta bustos para contener reliquias que habia hecho Juan de Arfe para el Escorial.

Terminadas todas estas pinturas se tasaron, segun se habia convenido,

por dos pintores, quo fuéron por S. M., Pedro Juan de Tapia aparejador de las obras de Aranjuez, y por los pintores Lorenzo de Aguirre, quienes las señalaron de comun acuerdo el valor de 617.899 reales. Pero no satisfecha la junta de Obras y Bosques con esta tasacion, buscó un tercero, y este, que fué Pedro l'Horfelin de Poulitiers, pintor francés que residia con algun crédito en Zaragoza, las retasó en menos de la mitad de la primera tasa, valiéndole este trabajo 2.000 ducados. Originóse de aquí una ruidosa cuestion entre la junta y los artistas, la cual, convertida en pleito ordinario, duró muchos años y se solventó como Dios quiso.

Estos artistas, y otros extranjeros que como Alejandro Semin se instalaron en España, vivian de la proteccion del Rey y de los grandes, y ejecutaban estas obras que pudiéramos llamar hoy oficiales; pero habia tambien mayor número de pintores que, satisfaciendo á las demandas de obras de arte de las comunidades religiosas y de particulares, sostenian la naciente escuela madrileña enriqueciéndola con sus obras.

El P. Martin Galindez.  
Haro, 1547.  
+ Paular, 1621.

El riojano y fraile cartujo del Paular, el P. D. Martin Galindez, condiscípulo quizá de Juan Fernandez Navarrete, el Mudo, en el convento de la Estrella, profesó en la Cartuja del Paular en 1584, donde pintó algunos lienzos, entre los que eran más de notar una vírgen del Rosario rodeada de monjes de aquella clausura, y algunos otros cuadros. Ostentaban todos el buen color y correccion que distinguia á la escuela en aquel entonces.

Martin Gomez.  
Cuenca, 1.5...

Y no menos correcto fué tambien Martin, hijo de Juan Gomez, aleccionado en el Escorial por su padre. La catedral de Cuenca posee de su mano un San Miguel, San Mateo y San Lorenzo, colocados frente al retablo del coro. Otros dos riojanos alcanzaron fama de pintores en este reinado.

Antonio Segura.  
San Milan de la  
Cogolla.  
+ Madrid, 162...

Antonio de Segura, arquitecto y pintor residia en Madrid en 1605, abonando su nombre el retablo que hizo para el monasterio de Yuste, y la copia de su mano de la famosa gloria del Ticiano. Premióle Felipe III con el cargo de segundo maestro de las obras reales. Era el otro Juan de Haro, compañero del viejo Carvajal y de Pantoja en la obra de los cuadros que el cardenal Quiroga les mandó pintar en el convento, que fundó

Juan de Haro.

en Madrigal, de padres Agustinos descalzos. De los lienzos que allí se colocaron el más sobresaliente era un Santo Tomás de Villanueva, que llevaba la firma de *Juan de Haro* y la fecha de 1604.

El cuadro núm. 453 del Museo Nacional, que representa Santa Clara, está firmado *Andrés Lopez Polanco*. Lo pintó en 1608 para la iglesia del convento de aquella Santa en Madrid, y no demuestra en él su autor más que bastante manejo y facilidad. Exento de toda belleza artística, guarda también aquel Museo un retrato, busto de San Ignacio de Loyola, firmado por este mismo autor.

Andrés Lopez Polanco.

Al tornar á Madrid la corte desde Valladolid siguiéronla no tan sólo los artistas que puede decirse que formaban parte de ella á causa de las obras que para la corte hacian, sino todos aquellos que, profesando el arte, deseaban adelantar en su carrera. Stacio Gutierrez siguió al Rey y alcanzó ser nombrado su pintor en 1606. Desconócense sus obras hasta ahora, y sólo nos revela su existencia la relacion que de su nombramiento se hace en los papeles de la *Junta de Obras y Bosques*. Gozaba también fama de buen pintor en la corte *Andrés Cerezo*, que estaba casado con Isabel del Valle, quizá pariente de los dos pintores del mismo apellido, llamados de nombre Mateo, padre é hijo. Andrés es el primero que en la escuela castellana comienza á hacer ilustre su apellido, que tanto honró á fines del siguiente reinado Cerezo el menor.

Stacio Gutierrez.  
Valladolid,  
+ Madrid, 1609.

Andrés Cerezo.  
+ Madrid, 1607.

Si los pinceles proporcionaron á Juan Rodriguez la posicion desahogada que gozaba viviendo en Madrid en su propia casa de la calle de la Abada, cierta y bien adquirida debió ser la reputacion de buen pintor que aseguran tenia en la corte. Son desconocidos los cuadros que pintó para el convento del Cármén Calzado. No sucede lo mismo con su hijo Diego, pues el Museo Nacional guarda el cuadro núm. 511, que representa San Pablo, firmado en 1630, pintura que demuestra que no habrian de sobrar al hijo las riquezas del padre si habia de mantenerse de lo que pintara.

Juan Rodriguez.  
+ Madrid, 1621.

Diego Rodriguez.  
Madrid, 16...

(Continuará.)

G. CRUZADA VILLAAMIL.

## UN CUADRO DE MENGES.

---

Ya en otras ocasiones ha dado á conocer EL ARTE EN ESPAÑA algunas obras, la vida y la influencia grande que ejerció en la última mitad del siglo pasado en las artes españolas el celebradísimo pintor bohemio que vino á España traído por Carlos III y recomendado por el famoso caballero Azara, nada menos que con el propósito, muy plausible y grande por cierto, de restaurar y sacar del profundo abatimiento y humillante postracion en que se hallaba á la pintura castellana. No pretendemos en esta ocasion volver á describir la vida de D. Antonio Rafael Mengs, pero sí queremos dar á conocer un cuadro suyo, no por la importancia que en sí tiene, sino por haber sido reproducido por el buril del grabador Boix. Conviene además estudiar toda la influencia del caballero Mengs, no ya en la pintura, sino en el grabado. Contribuyó más que otro alguno á popularizar las obras de este sábio pintor su yerno D. Manuel Salvador Carmona, el primero sin duda de nuestros burilistas. Llevado por el afecto que naturalmente habia de profesar al padre de su esposa Ana, tanto quizá como arrastrado por la corriente general que señalaba á Mengs poco menos que como émulo, sino igual á Rafael de Urbino, Carmona empleó su buril en reproducir obras de su suegro, y es ciertamente una de las mejores que reprodujo la plancha que publicó EL ARTE EN ESPAÑA en el tomo II, que representa el retrato de aquel pintor. Como Mengs sobre Carmona, influyó este sobre sus discípulos y compañeros, y prueba de ello nos dan algunas planchas de Boix, que publicaremos, empezando hoy por repartir el grabado del famoso *Ecce Homo* de Mengs, y dando más adelante otras acompañadas de una noticia del grabador, que considerado como burilista es muy apreciable, por conservar las buenas prácticas de los grabadores españoles del pasado siglo.

---



## ECCE HOMO.

*Dibuxado y grabado del Quadro original del Caballero Mengs,  
que posee el Ex<sup>mo</sup>. Sr. Conde de Trastamara,  
Gentil Hombre de Camara de S. M. &c. &c. &c.,*

DEDICADO Á DICHO EX<sup>MO</sup>. SEÑOR

Por Esteban Boix.

© Biblioteca Nacional de España





## LA PURISIMA CONCEPCION.

*Dibuxada y grabada por D. Estevan Boix por el Quadro original del Caballero Mengs que posee S. M. Obra premiada por la R.<sup>a</sup> Academia de S. Fernando en Concurso general de 1799. con premio extraordinario.*



# PEDRO PABLO RUBENS

## PINTOR DE VICENTE I DE GONZAGA,

### DUQUE DE MÁNTUA (1600-1608.)

SU RESIDENCIA EN ITALIA Y SU PRIMER VIAJE Á ESPAÑA, SEGUN SUS CARTAS Y OTROS DOCUMENTOS INÉDITOS (1)

POR MR. ARMAND BASCHET.

(GAZETTE DES BEAUX ARTS, núm. 119, tomo XX, 1.º de Mayo de 1866.)

---

Se ha escrito mucho sobre Rubens, el sol de la Escuela Flamenca. Sin embargo, ¡cuántas circunstancias de las más importantes de su vida, se ignoran todavía!

(*Mr. Gachard, Particularidades inéditas de Rubens* 1842.)

Consultad todas las biografías de Rubens, cualquiera de ellas, desde la que escribió su sobrino Philippe y publicó M. de Reiffenberg, hasta la que M. Sainsbury (que creo es la última) ha hecho para preceder á su interesante comparacion de documentos inéditos, sacada de papeles de Estado de la Gran Bretaña; leed los prólogos, las introducciones, los primeros capítulos de las obras de Michel, Waagen, Alfred Michiels, Van Hasselt; preguntad á las anotaciones

---

(1) Todavía no ha publicado M. Armand Baschet el libro que hace tiempo— cuando dió á luz estos artículos— prometió dar á la estampa, conteniendo el texto original italiano de las cartas de Rubens. Como el interés que estas cartas inspirarán seguramente á los aficionados á las artes españolas será muy grande, por referirse á España en una época en que comenzaba el gran desarrollo de la escuela madrileña de Pintura, así como tambien porque son documentos originales y desconocidos que atañen al primer pintor flamenco, cuya vida está muy ligada con la historia política y artística de España en el primer tercio del siglo XVII, EL ARTE EN ESPAÑA ha creído conveniente publicar estos interesantísimos artículos, que con tan elegante pluma como exquisita crítica ha escrito M. Armand Baschet.

Verdad es que la traduccion de las cartas de Rubens, que hemos hecho de la traduccion francesa de M. Baschet, no podrá ser tan acertada ni tan aceptable como la que hubieramos hecho de los mismos originales italianos; pero este escrúpulo, que nos habria de inducir á no publicar estos artículos, nos ha parecido de poca importancia, y hemos saltado por él á trueque de que se conozcan tan curiosas noticias de todo punto nuevas. Esto no obstará para que en su día hagamos otra publicacion más genuina de ellas, añadiendo algunos hechos y noticias de Rubens, *de muchos ignoradas*, que obran en cierto archivo de Madrid. Creemos por lo tanto, que nuestros lectores nos perdonarán los defectos de traduccion, en obsequio de la novedad é importancia de estos artículos.

y comentarios de Descamps, Smith, Mols y Jameson ; abrid las colecciones de cartas auténticas y de documentos oficiales de Emile Gachet, de Mr. William-Noël Sainsbury, y el interesante opúsculo de M. Gachar, ¿no os sorprenderéis, después de leídos, de la confusión y de la incertidumbre que reinan sobre los actos y proezas de este grande hombre, durante los ocho años que forman el período italiano de su vida? ¿Habeis notado la disparidad que existe entre los biógrafos, aun entre los más autorizados, sobre las fechas de los principales hechos de este período importante que se puede llamar *la juventud* de Rubens? Las fechas de su estancia en Roma y de los estudios que allí hizo se confunden por unos con la de su primer viaje á España, sobre el cual no dan más que datos ó demasiado modestos ó demasiado vagos, y otros quieren y aseguran que el pintor no conoció á Roma ni trabajó en ella hasta 1605. Ninguno está precisado por documentos que los autoricen. ¿Cuándo estuvo en Génova? Cuando pasó por Florencia? Cuando estudió en Venecia? Y de las obras que hizo en Mantua cuando fué pintor de aquella corte, ¿qué se sabe? ¿No ha lugar á sorprenderse por tanta exigüidad de datos, á pesar de tantos libros escritos y compuestos para ilustrar el nombre de este magnífico artista, gloria de Flándes, y del siglo xvii, tan fecundo en inmensas glorias? Hasta el día en que, partiendo de Roma, con deseo de volver pero en realidad por la última vez, llegó á Amberes, y en que, durante algunas semanas buscó el silencio y el retiro en el claustro de la abadía de San Miguel, á causa de la muerte de su madre, puede decirse que su historia carece de datos y que las reseñas impresas y reproducidas hasta el presente no brillan más que por la particularidad comun á todas, de incertidumbres, y, digámoslo de una vez, de errores.

No podemos decir que suceda lo mismo desde su vuelta, porque desde el momento que se casó con Isabel Brant, en 1609, hasta la hora de su muerte, en 1640, son conocidos todos los pasos de este glorioso maestro: los de su lápiz por sus dibujos, los de su pincel por sus cuadros, los de su pluma por sus cartas familiares y oficiales, todos han sido buscados, hallados y publicados. Podría chocarme que en estos tiempos de vivas y ardientes investigaciones, en esta época en que el culto de la historia se manifiesta por la investigación más que por la filosofía, cuando por todos los archivos de Europa se produce un movimiento marcado por el vaiven de ávidos y curiosos inteligentes, llenos de experiencia y de saber, buenos conocedores, maravillosos sabuesos, no haya habido hace ya tiempo, y sobre todo desde la publicidad dada á sus cartas, alguno que haya ido á Mantua, con el deseo ambicioso de esclarecer los viajes del pintor, durante su juventud? Preciso es conocerlo; Mantua, aunque tan célebre por el *Mantua me genuit* y por el *dulcia liquimus arva* del poeta de las *Bucólicas*, es también célebre hoy día por la fortaleza que la domina. Ordinariamente se supone que en un lugar donde hay tantos cañones no puede haber curiosos archivos. Las malas lenguas aseguran que reina allí la fiebre, que hace grandes estragos á causa de las lagunas, de cuyo funesto seno surge Mantua. Llegan allí los viajeros y curiosos, pero atraviesan aquella tierra con la

rapidez que la estrella errante surca el cielo durante las tardes calurosas del estío. No bien han echado una ojeada inteligente sobre las obras de Julio Romano y sobre los mármoles antiguos, últimos vestigios de las colecciones de los Gonzagas, parten para el Tirol ó para la Lombardía. Alguno, por su honesto y venerable amor á lo clásico, llega hasta las primeras piedras de Piëtola, donde la tradicion, apoyada por el dicho de los académicos, se complace en creer que fué edificada la casa de Virgilio bajo el consulado de Pollion, que le fué tan propicio: pero es preciso convenir en que estos apasionados son raros. Injustamente Mántua no goza de los favores de las gentes, y sólo la estrategia la prodiga sus dones. A juicio de sus gentes, la seria más grato recibir el homenaje de aquellas que los favores de esta. Así es que creyéndose hace largo tiempo de difícil acceso algunos de sus tesoros, entre los cuales se cuentan los papeles de Estado de sus príncipes, los han despreciado los extranjeros que para bien de la historia no han hecho lo mismo con Florencia, Milan, Venecia y Turin. ¿Pero podrá decirse lo mismo de sus habitantes, de sus eruditos? Bajo los Gonzagas como bajo María Teresa, florecieron en ella académicos? El nombre sólo que servia, hace mucho tiempo, para designar el sitio donde estos papeles se conservan, me permitirá responder de modo que desaparezca toda malignidad. Era *archivio segreto*, y la liberalidad que há poco permite entrar en estos archivos, despojándolos del calificativo de secretos, no existia hace algunos años. ¿No fué preciso al conde del Arco, á quien tan interesantes obras sobre Mántua debemos, una especie de privilegio especial para que le fuese permitido buscar y publicar documentos por los cuales tenemos su obra sobre la persona y obras de Julio Romano? Además tendria poca gracia quejarnos demasiado de la tardanza en buscar á Rubens en Mántua, porque entonces pareceria que sentiamos haber tenido nosotros esa honra, y en estas quejas y en estos lamentos, ¿qué habria más que una pretension exagerada y poco natural?

Tengamos además liberal franqueza, digamos llanamente el hecho de nuestra investigacion, cuál es su causa, cuál es su fuente. La obra de Mr. Noël Sainsbury. *Original unpublished papers illustrative of the life of Sir Peter Paul Rubens as an artist and a diplomatist*, publicada en 1859, y honrada con los sufragios de toda la *fashion* aristocrática y artística de la Gran Bretaña, no nos ha sido bien conocida hasta el año pasado. Leimos entonces cada uno de los documentos que encierra con la atencion que exige todo escrito relativo al fogoso y admirable pintor del *Descendimiento de la cruz*. En la pág. 261, al fin de una carta de Rubens al célebre erudito francés Fabre de Peiresc, el buen amigo de Francois de Malherbe, hallamos algunas líneas en que el recuerdo de Mántua se evocaba de una manera particular. Las sentidas frases con que expresa el dolor que le causa la nueva de la toma y saqueo de esta villa por los sitiadores, nos chocó sobremanera, más que todos los detalles restantes de la obra. « Hemos recibido, escribe Rubens, una funestísima nueva de Italia: el 22 de Julio los imperiales han tomado á Mántua con escalas, matando á la mayor parte de sus habitantes. Mi sentimiento es grande, porque he servido

«durante muchos años á la casa de Gonzaga, y en mi juventud he gozado «grandemente las delicias de la vida de aquel país.» Esta última parte de la carta de Rubens, en Peiresc, fué inmediatamente para mí una especie de revelacion para mis ambiciones de curioso, y este sentimiento sellado de tan grande simpatía, esta especie de encanto del recuerdo así expresado del sitio donde tanto tiempo estuvo en Mántua, en casa de los Gonzagas, me hicieron persuadir de que, si se queria probar fortuna en busca de noticias de la vida del pintor, debía ser en el campo cerrado de los archivos de esta casa donde habia que recurrir.

En la época precisamente en que conocimos la obra de M. Sainsbury, estábamos en Venecia, que era ser vecinos de Mántua. La ocasion era propicia, pues teníamos que emplear los meses de Noviembre y Diciembre del anterior invierno en asíduas investigaciones, de orden y naturaleza distintos, en los papeles del Estado de los Gonzagas. Nuestro deseo fué, pues, volver inmediatamente, con el solo fin de, por esta vez, informarnos del pintor que habia sido tan manifestamente distinguido de uno de los príncipes de esta gran casa, Vicente I hijo del duque Guillermo y su sucesor en el ducado desde 1587. Así fué que volvimos á Mántua en los primeros dias del verano último.

Contar todas las peripecias de una investigacion de este género, seria escribir una historia larga, sin interés para el lector. Así pues diremos poca cosa. Hay ciertas averiguaciones que no basta quererlas hacer en un archivo para realizarlas inmediatamente. Si se ha preguntado ya por ellas, intentado y hecho, el resultado será fácil; pero en tal caso, ¿á qué buscarlas si ya se han encontrado y hecho uso de ellas. Conviene por el interés, por su valor, por su importancia, tener presencia de ánimo en aquel sitio. Entonces todo es grato, todo es placentero, hasta el trabajo que uno se toma. Es la *terra* desconocida con paisajes inesperados y sitios no explorados. Hé aquí los árboles desconocidos, las plantas adquiridas por la ciencia, las dulzuras del viaje. Pero el camino suele ser largo y muchas veces árido. Tal jornada no ha sido feliz: ¡ni un hallazgo! Alguna vez se pierde la pista; no hay indicios, la esperanza desfallece. Pero en las alegrías como en las penas hay su parte de emocion. El investigador tiene adversidades y triunfos. Los datos, las señales, la brújula del investigador, son las fechas; pero muchas veces no se saben de cierto, y basta el más leve error para separarse del camino! Cerrais las carpetas, las colocais donde indica el registro; no habeis hallado nada, y sin embargo, el dato que buscais se encuentra allí. Habeis pasado á su lado sin verle. La sombra os ha engañado y ha desaparecido la imágen. Volveis otro día y sois más feliz, pues reconocéis la cosa que buscais. ¡Pero cuántas horas han corrido en balde! El beneficio de las clasificaciones no es siempre seguro. El que ha tenido necesidad de ellas, no siempre las ha hecho con claridad. Tal documento es de 1605 y lo ha creído de 1603. Tal ó cual escritura le ha engañado; lee el nombre de un pueblo por otro, y os lleva á un mundo diferente: muchas veces sólo el azar conduce al fin deseado. Tales han sido nuestras vi-

cisitudes en la grata misión de informarnos, en Mántua, de Pedro Pablo Rubens. La escasa certidumbre de las fechas afirmadas por los diferentes biógrafos, hicieron más difícil nuestro trabajo. Casi todo él versaba sobre esto, y se nos creería difícilmente, si dijéramos el tiempo que hemos necesitado para llegar á nuestro fin. Lo que hemos recogido, hallado y rebuscado forma un conjunto de documentos entre los cuales hay pocos que carezcan de valor ó de utilidad. Las cartas de mano de Rubens son los documentos capitales. Los documentos de mano de los secretarios que tenían orden de comunicarle los deseos y la voluntad del soberano, forman en segundo lugar. Despues hay algunas cartas de terceros que por tales ó cuales causas dan noticias del pintor mientras estuvo en Roma; y las del enviado en la córte de España mientras estuvo en Valladolid, ó en casa del duque de Lerma, aquí y allá, en servicio del duque de Mántua.

Y, en fin, hé aquí el resultado de esta parte de nuestras investigaciones. Nuestros documentos son auténticos, irrefutables bajo todos conceptos, accesibles á todos, porque los archivos de Mántua han sido, por un decreto reciente, declarados comunales. El lector será juez, y el curioso los apreciará. Al uno y al otro podemos decir que desde ahora estarán más claras y serán más abundantes de datos las primeras páginas de la vida de Rubens. Con raras excepciones, porque no es posible decir la última palabra de las cosas, no habrá incertidumbre alguna sobre ciertas épocas de la juventud de este grande hombre, que con razon, sin énfasis y sin exceso de elogio, Sir Dudley Carleton, embajador del rey de Inglaterra en las provincias Unidas, pudo calificar con este doble título en el año de 1618 : *The Prince of Painters' and Gentleman*.

## I.

## ¿CUÁNDO LLEGÓ RUBENS Á LA CÓRTE DE MÁNTUA? (\*)

## II.

## PRIMER VIAJE DE RUBENS Á ROMA, 1601 (\*\*).

---

(\*) (\*\*) No teniendo absolutamente relacion con España bajo ningun concepto estos dos capítulos, nos ha parecido que debíamos suprimirlos, pues además son sumamente extensos.

## III.

## RUBENS EN MÁNTUA.

(1602-1603.)

*Vicente I de Gonzaga duque de Mantua y Annibale Chieppio, su secretario  
y consejero, protectores de Rubens.*

La llegada de Rubens á Mantua, acaeció sin duda á fin del invierno del año 1602, y esto explica el silencio de todas las correspondencias de los archivos de este país, hasta el mes de Marzo del año siguiente, época de su marcha á España. El admirable estado de la galería ducal le permitiría indudablemente consagrar sus ocios á estudios que podríamos llamar personales. Pero por otra parte debemos suponer que el duque, muy ocupado entonces en restaurar y decorar las salas de esta rica galería (1), dejaria poco tiempo á Rubens para entregarse á sus particulares trabajos. Si como se supone dibujó la especie de epopeya que Mantegna habia representado con tanto genio sobre los muros del Palacio de los Gonzagas, inspirándose en la relacion de los *Triunfos de César*, podria haberlo efectuado en esta fecha. Es cierto que copió considerable número de obras italianas, y lo particular es que, ya con gran talento, y con el sentimiento de su fuerza, daba á sus copias y sus estudios al lápiz y á sus bocetos un aspecto, un aire, un no sé qué que le era propio. Se conservan dibujos suyos hechos de las obras de tal ó cual maestro que se puede decir *Rubensizados*; no los copiaba con exactitud, complaciase en dejar en ellos la huella de sus pasos. Y llevó más lejos su *instinto*—que no quiero llamar *gusto* porque no es la palabra—porque retocaba con frecuencia dibujos originales de obras importantes. Observad el dibujo de Guilio Clovio de Miguel Angel y el robo de Ganimedes. ¿No está terriblemente retocado por él, y hasta tal punto que todo inteligente, práctico y experimentado reconocerá en el acto el paso del lápiz del vigoroso flamenco sobre las líneas del célebre miniaturista? Rubens debió siempre desear adquirir dibujos de los maestros que admiraba, y ciertamente Mantua era lugar muy á propósito para conseguir tal deseo. ¡Cuántos artistas, efectivamente, habia habido allí, y allí habian vivido desde Mantegna á Julio Romano y allí habian formado escuela! En el siglo xvi y en los veinte y siete primeros años del xvii se iba á Mantua para admirar las obras famosas como ahora se va á Madrid, á Dresde, á Florencia, á Paris, á Roma y á Londres! ¡Qué útil y qué agradable mansion debia ser entonces aquel sitio para un artista predestinado á

---

(1) Por esta misma época, en Mayo de 1602, el presidente de Mantua en Venecia daba cuenta de los magníficos cristales para las ventanas de la galería que el duque habia encargado á las fábricas de Murano. Hasta el 3 de Agosto M. Angelo delli Angeli habia pagado cuatrocientos ducados por cuatro ventanas.

tales destinos! No será demás insistir sobre esta parte de las inspiraciones de Rubens en el período de su juventud, cuando por cualquier parte que mirase en los palacios en que estuvo empleado, podía admirar las obras de Mantegna, de los Bellinos (Gentil y Juan), de Monsignori, de Vinci, de Francia, de Corregio, de Miguel Angel, de Rafael, de Palma el viejo, de Romano, de Sarto, de Ticiano, del Veronés, del primero y segundo Tintoreto, de Pordenone, de todos los héroes en fin de esta pleyada inmortal.

Es verosímil tambien que este período de tiempo (Abril de 1602 á Marzo 1603) es (1) aquel en que Rubens pudo hacer que se apreciase el agrado de su persona y el grande vuelo de su talento y todas sus cualidades brillantes por el duque su señor, y sobre todo por aquel de sus ministros cuyo nombre no ha sido nunca pronunciado con relacion al pintor flamenco y que sin embargo parece haber sido su verdadero protector en aquella córte. Este hombre de buen talento, recto, buen político, buen letrado y de buen gusto sostuvo siempre y animó á Rubens, que desde entnces — y puede ser que ya lo hubiese hecho durante el viaje á Roma — le escribía particularmente cartas y le tenia por protector de su persona cerca del duque. La córte de Mántua, como todas las córtes, no estaba dispensada de tener su campo donde se batian, de una manera subterránea, las rivalidades, los celos, las sospechas, las inquietudes, consecuencias naturales de los señalados favores, de las marcadas distinciones y de los beneficios obtenidos. Así pues algun dia se haria sentir la necesidad de tener un amigo decidido en tal córte. ¿Por grande que fuera el mérito de este hombre, debía ruborizarse de reconocer un protector leal y seguro, que cerca del oído del duque le hiciese un beneficio ó le librase de una injusticia? Annibale Chieppo fué este hombre para Pedro Pablo Rubens en la córte de Vicente I de Gonzaga, donde este Chieppo administraba y aconsejaba. Digamos pues quiénes eran uno y otro puesto que Rubens tuvo con ambos relaciones.

Vicente I de Gonzaga, duque de Mántua, contaba cuarenta años en 1603. Era hijo de Guillermo, llamado, no sin razon, el Gobbo, jorobado, y de Eleonora de Austria. Puede decirse que no tenia ni los defectos físicos de su padre, porque era notablemente hermoso, ni sus cualidades económicas y administrativas, porque fué gastador y suntuoso sin límites. Muy bello, príncipe de una casa reinante, liberal en sus dones y voluptuoso, es fácil creer que el mejor éxito coronaria sus aventuras y placeres. Tambien es preciso decir que era muy jugador, galanteador infatigable, caballeresco, belicoso y literato. Tuvo á honor haber favorecido al Taso en sus desgracias, y obtuvo en efecto su libertad y se lo llevó á Mántua. Casado con una dama de la casa Farnesio se divorció á los dos años, y

---

(1) ¿Formaría el pintor parte de la comitiva en el viaje que el duque hizo á Milan en esta época? Hago esta pregunta para inducir á nuevas investigaciones. El duque de Mántua, en efecto, decidió volver á Flándes este mismo año, y particularmente á Spa. Partió en los primeros dias de Junio, y llegó á Milan en 13 de Junio de 1602, dirigiéndose hácia su villa de Casal, que fué donde renunció al viaje para que habia salido de sus estados. Volvió á Mántua ya en 19 de Julio.

la princesa se hizo monja. Se casó en nuevas nupcias con una Médicis, Leonora, hermana de María, que más tarde fué reina de Francia. El hecho de la disolución voluntaria del matrimonio con la Farnesio, y el de los esponsales con la Médicis fueron seguidos de circunstancias tan extraordinarias y singulares, que su relato parecería un cuento al uso de Bocace ó La Fontaine, más que un capítulo de historia. Hasta 1587, año en que ascendió al ducado, se singularizó más por los favores con que honró á sus comediantes, por la enormidad de las cantidades que había derrochado al juego y por el número y calidad de sus galantes aventuras, que por hazañas guerreras ó actos políticos. Desde que fué soberano parece que se dedicó á imprimir á su reinado un carácter de fausto y suntuosidad muy marcado y á propósito para hacer ruido en el mundo. Si príncipe heredero tuvo las costumbres de un disipador, soberano quizá no fué mucho más sábio, pero al menos tuvo los gustos nobles de su notable génio. Gustábanle los versos y los buenos discursos, dictaba, si era menester, sonetos elegantes, y estaba en correspondencia con todos los literatos de Italia. Su génio, extremadamente accesible al culto de las artes y de las ciencias, le inducía á buscar pintores, poetas, compositores, instrumentistas, alquimistas y astrólogos. Tuvo muchos hijos, legítimos y bastardos: casó á su hijo mayor con una hija de la casa de Savoya; obtuvo el capelo para el segundo y casó á una de sus hijas con un Lorena. Bien aconsejado, no dejó de gobernarse hábilmente para con las demás potencias. Tenia influencia en Francia por la reina, su cuñada, y por la casa de Nevers, de quien era primo en primer grado. En 1606 su esposa la duquesa fué madrina del Delfin. Estuvo bien con sus vecinos los venecianos por la parte de Verona, y con el Piamonte por la parte del Montferrato, y muy apoyado por Enrique IV: unas veces estuvo bien y otras mal con España, llegando á adquirir reputación de valiente y de caballero en tres expediciones que hizo contra los turcos en honor de Austria. Aún no se ha escrito la historia de su corte y su reinado, y eso que el asunto seduce porque se relaciona con cosas de interés. Hubo ocasiones en su vida que se señalaron por la ostentación de un fausto difícil de creer. Cuando el Papa Clemente VIII ocupó á Ferrara, Vicente Gonzaga fué á saludarle con un séquito de dos mil personas y espantó á la corte romana. Luego, en el pontificado de Paulo V, tuvo con ella algunas diferencias, pero efímeras, y su arreglo le proporcionó ocasión para hacer un magnífico viaje. Cuando instituyó la célebre orden del Redentor, y cruzó caballeros casi al estilo de Enrique III en la orden del Espíritu Santo, el lujo que desplegó para honrar á los extranjeros que acudieron y la pompa de las ceremonias fueron asombrosas. Los trajes de los grandes y poderosos reyes de su tiempo eran poca cosa comparados con los del duque de Mantua en las ocasiones en que la solemnidad exigía que se presentara con toda su *lista civil*. Sabia vivir bien, como el mejor príncipe de su tiempo, y quería siempre el bien y lo bueno de todas las cosas. Era natural que buscara buenos caballos, y así fué que intentó rehacer la hermosa raza de Mantua, tan afamada en tiempo de su tercer abuelo, que Inglaterra y Francia se disputaban sus productos, y de la que el Rey Francisco I, de buena memoria

quiso montar un caballo en la entrevista *du Drap d'or*. Gustábanle los perros grandes, de buena y pura raza; y el *Vidame de Chartres*, que era un gran señor en Francia, inteligente en montería, fué el encargado de enviarle los mejores lebreles de Escocia. Era célebre su teatro, y en Europa se decía: *Los comediantes del señor duque de Mántua*. Los que representaron en Fontainebleau y en el Louvre en 1608 y 1612 eran los muy celebrados y populares, Arlequin, Frettelin, Pedrolin, Leandre, Leho, Flaminia, Flavia, Jiorillo, llamado Matamoros, todos ellos del duque de Mántua, que los había hecho célebres y los recomendaba por cartas particulares al Rey, á la Reina, al duque de Nevers, al duque Aiguillon, á Mr. de Nemours, al cardenal legado de Ferrara, al de Bolonia, al conde de Fuentes, gobernador de Milan por España, á la señoría de Venecia, y aun á señores de menos gerarquía, como al de la Mirandola. Sólo Parma no gozaba de sus favores, porque desde que repudió á su primera esposa, mandándola con su familia, la jóven Margarita, con intencion de morir monja, los Gonzagas y Farnesios eran ya menos que primos. Espíritu curioso y deseoso de novedad, hizo grandes viajes: Alemania le vió en Munich y en Ausburgo varias veces; dos estuvo en Flándes; en Lorena y Holanda una; muchas en Toscana y con frecuencia en Venecia, sin que volviese nunca sin aumentar su coleccion con grandes curiosidades y el personal de su casa con algun artista ú obrero inventor y hábil. Desde 1591 he hallado nombrados entre las gentes de su palacio un Pablo Novort, tornero; un Sebastian Piel, tallista, en compañía de otros alemanes del mismo oficio: tenia tejedores de brocados, bordadores especiales, un miniaturista, y en 1598 tenia ya un pintor flamenco llamado Juan, á quien no vuelve á mencionarse más. Los viajes que hizo al extranjero, y que por lo que en ellos gastó merecen mencionarse, fuéron á Florencia en 1588 y 1592; á Ausburgo en 1591 y 1606; á Ferrara en 1598; á Nápoles en 1603; á Turin en 1604 y 1608; á los Estados Pontificios, al mismo tiempo que á los conventos de los Camandulenses y de la Auvernia, en 1605; á Génova en 1607, y á Francia en 1608, donde Enrique IV le recibió en Fontainebleau con todos los honores que merecia el jefe de la casa de Gonzaga y su cuñado. Si agradó al Rey no hay que preguntarlo, siendo, como era, buen jugador. Pero la volubilidad de su espíritu le inducia á veces á creencias pueriles, y seguramente singulares, y si yo debiese revelar todos los secretos de que me ha hecho sabedor su correspondencia tan variada, iria, sin poderlo remediar, á dar detalles extraños. Lo bizarro, lo maravilloso, lo extraño, lo sorprendente le cautivaba. En 1609 quiso mandar al Valle de Chicago por un insecto dotado de ciertos privilegios indiscretos que le habia dicho algun alquimista impostor. Como los príncipes del siglo xvi, como Carlos IX y Felipe II, oía con gusto las investigaciones de lo absoluto, el secreto de hacer oro y la realidad de la piedra filosofal. Si hubiera podido en algunos momentos haberse hecho de alguna academia de astrólogos, lo habria verificado inmediatamente. Leonora de Médicis, su esposa, estando en Francia en 1606 para ser la madrina del Delfin, escribia particularmente á Chieppio, el sábio ministro de su marido, estas muy significativas líneas: «Si

»el duque puede alguna vez desembarazarse de todos los alquimistas, seria una »felicidad para su bolsillo, pero mucho más aún para su reputacion, porque en el »mundo todo se sabe y todos se rien de que el duque crea en tales invenciones, »y de ello se burlan muchos. Digo esto á vuestra señoría en confianza... De »Paris, 19 Agosto 1606.» ¡Qué contrastes y qué singularidades podrian señalarse en este carácter! Era á la vez piadoso hasta la supersticion, y profano hasta el extremo. En 1602 da orden al marqués Vicencio Guerrieri, su embajador, de mandarle juntamente copias de todas las imágenes de las Vírgenes reputadas por milagrosas, y los retratos de todas las damas de gran fama por su belleza, sea en la córte ó en el resto del reino. Bajo este punto de vista podia decirse que el duque de Mántua habia precedido al Rey Luis de Baviera con su *galeria de bellezas*, puesto que está averiguado que el duque tuvo y llevó á cabo esta idea. Parte de su correspondencia prueba, en efecto, que tuvo en uno de sus palacios en una sala reunidos los retratos de todas las bellezas célebres. Su pintor Francisco Porbus contribuyó bastante á realizar este deseo, pero Rubens se excusó de tomar parte en ella, como lo atestigua una de sus cartas. Pero ocupémonos de hechos más notables. Cuanto hizo por dar esplendor á su ciudad y residencias, propio para satisfacer su gusto, seria asunto para un largo capítulo, y conduciría á hacer la historia del arte en esta época. En 1607, deseando respirar un aire más puro, ávido de paisajes maravillosos, llevó á las márgenes del lago de Garda su gusto para edificar. El delicioso sitio de Maderno fué su eleccion, y la *villa* que allí construyó, las arboledas que plantó, las estatuas que sacó de su coleccion para adornar los paseos, las pinturas al fresco con que enriqueció los pórticos, las fuentes de mármol ricas de adornos, hicieron de Maderno el más delicioso sitio de estas hermosas regiones, tan colmadas ya por la Providencia de las bellezas naturales. Nada más variado que los avisos que recibía de cuanto había de bello ó de interesante que comprar aquí y allá; en esta parte precisamente es curiosísima su correspondencia. Si llegaban mármoles de Paros á Venecia en algun buque mercante, inmediatamente se lo participaban. Se queria vender en Pádua la coleccion del célebre cardenal y poeta Bembo y se presentaba á adquirirla. A sus embajadores en España les tenia encargado que le enviasen las curiosidades que vinieran de las Indias, y á los de Holanda las de la China. La lista de sus encargos es un catálogo de las curiosidades de su tiempo. Las Bellas Artes y la literatura hacian el gasto. De Francia, Mr. de Clielle le enviaba la música de Guedron, el maestro del Rey; de Toscana tenia las sinfonías y los coros de Cini: de Marco da Gagliano los madrigales y los motetes: con Octavio Ranuccini trataba de hechizos ó encanta mientos, y discutia sobre la bondad de un soneto. Curcio Picchena le dedicaba su *Tácito*, Guarini sus *Pastorales*; Chiabrera sus *Odas y comedias*. Mandaba á Jacobo Ligozzi de Florencia, que le dibujara las telas de brocado: traía tapices de Amberes; de Holanda y de Bruselas tulipanes; y de Cremona laudes y violines, y pretendió comprar los diamantes de Mr. de Saney. El duque de Mántua, pues, conocia las buenas marcas de las fábricas. Tales ob-

jetos de arte le costaban verdaderas negociaciones, y tales otros grandes donativos. En 1601 sostiene altercados con Roma, donde el cardenal San Jorge le dificulta la extracción de treinta ó cuarenta mármoles, bustos y estatuas que habia comprado á un tal Peranda, entre los cuales figuraba el maravilloso *Antinoo*. En Verona, residencia de los condes de Canosa, habia un gabinete riquísimo que sus abuelos habian formado, lleno de obras maestras incomparables, entre las cuales se contaba la Virgen de Rafael, llamada luego *La Perla*, que despues perteneció á Carlos I y luego á España, donde se encuentra. El génio de Rafael la habia pintado para un Canosa, para el famoso obispo de Bayeux, que servia al Rey de Francia. Es indescriptible el ardoroso empeño con que Vicente Gonzaga deseaba estas maravillas. La opulencia de los Canosas le imposibilitaba ofrecerles dinero, y S. A. les atacó por el amor propio y por la galantería. Era el único camino. Ofreció favores sobre favores, privilegios sobre privilegios al jefe de la familia; pero hallándose los bienes *pro indiviso*, el trato era difícil: sin embargo, el duque de Mántua consiguió la firma con la condicion de un feudo y de un marquesado en su estado de Montferrato. Así, pues, en Febrero de 1604 el marqués Galeazo Canosa fué invitado para venir á prestar fe y homenaje y para recibir la investidura, á la mañana siguiente del dia en que los tesoros de su palacio de Verona quedasen todos en el del duque de Mántua. ¿Qué más diré para completar la figura de este príncipe, mal conocido hasta hoy? Sorprendido por lo maravilloso de las ciencias cosmográficas, siguió á Galileo y miró por él; no seria él ciertamente quien atormentara á este hombre porque osase decir: *la tierra gira*.

Elegante en extremo, de facciones finas, con ojos hermosos, alta y noble estatura, de muy humano carácter, amenísimo en las formas, y de una galantería más que liberal, Vicente Gonzaga fué un verdadero príncipe en toda la extension de la palabra. Murió en 1612, cordialmente llorado de su pueblo «por lo que le habia sin cesar divertido,» dice con demasiada ligereza Litta en sus *Famiglie celebri*; «pero no de los buenos ciudadanos, porque el cúmulo de sus gastos parecian disipacion, y tal ejemplo no habia dejado de influir tristemente en el espíritu de su nacion.» Tal fué en suma, tan lleno de defectos como de buenas cualidades, este duque de Mántua, que el año 1600 ó 1601 tomó á Rubens bajo su augusto patrocinio, y le hizo pintor de su corte (1).

El personaje de segundo orden en aquella corte —pues sus funciones no eran más que las de secretario ducal — más ferviente apasionado de Pedro Pablo Rubens, se llamaba Annibal Chieppio. Su retrato es más fácil de hacer: el personaje es de menos bulto, y sus rasgos más modestos. Nació para la toga, hijo de Giovanni Chieppio y de Ana Arrigoni. Cuando el duque, de quien más tarde debia ser secretario de Estado, no era aún más que príncipe de Mántua y se ca-

---

(1) Para los detalles del retrato del duque Vicente, véase la voluminosa correspondencia de su reinado, conservada y clasificada en los archivos de Mántua. Cuantos hechos aquí se alegan, están fundados en pruebas y documentos.

saba con una Médicis, Annibal ejercia la abogacía, y en 1591 Vicente *reg-nante* le elevó al cargo de secretario ducal, merced á su mérito personal y buenas cualidades político-administrativas. En 1592 su amo le envió en misión extraordinaria á Roma. Sus despachos prueban la habilidad que desplegó en esta corte, donde, siendo enviado de un príncipe tan pequeño, el terreno diplomático no podia serle nunca fácil ni muy seguro. En 1601 el secretario acompañó á su soberano á la guerra de Hungría, y como se sabe, acaeció esto mientras Rubens estuvo por primera vez en Roma. Quizá por esta ausencia del gabinete de Mantua, habitualmente desempeñado y ordenado por este secretario con gran regularidad, se explique la falta de cartas del pintor durante esta época. No puedo creer que en tanto tiempo no se escribieran ambos. Para conocer á Chieppio hay que buscarle en la masa inmensa de papeles conservados en los archivos de la casa ducal y que le son personales. La cantidad de despachos y la calidad de las instrucciones dirigidas por él á los enviados en el extranjero, la abundancia y los detalles de las cartas y relaciones escritas para el duque durante los largos años de su servicio oficial, demuestran que ponja especial cuidado y gran propósito en cumplir noblemente con su deber. En 1611 recibió con el título de conde, el de ministro de Estado; pero por lo que hace á este último nombramiento puede decirse que si hasta entonces no recibió su credencial escrita, hacia años que ya lo era de hecho. Casó con Lavinia Rovelli y tuvo dos hijos, Francisco y Luis. En medio de sus honores y en el colmo de sus trabajos, tuvo momentos amargos; y en un pliego de instrucciones que dejó para sus hijos, he visto señalado, por una sentida frase, llena de melancolía, la huella de algunos huracanes. «Honrad la magistratura, no ambicionarla, porque bajo la apariencia de la miel de los honores, muchas veces he probado el veneno del dolor.» La calumnia, en efecto, intentó malquistarle con su señor, y él lo sabia: y como precisamente trabajaba más en su contra la miserable envidia cuando el duque viajaba por los Países Bajos y por Francia, le escribió en términos dolorosos, que le valieron de mano misma del príncipe la siguiente consoladora y cuerda respuesta: «Mi afectísimo Chieppio; »recibí vuestra carta, á la cual quiero contestar en dos palabras: no os cuideis »de lo que las gentes digan; dejadlas decir lo que quieran: se ha hablado mal »de todo el mundo, hasta de Cristo: tened la conciencia tranquila como yo »tengo la convicción que la teneis, y dejad charlar á cada uno lo que le plaz- »ca. Es cuanto tengo que deciros para vuestro consuelo. En Paris, á 28 de »Setiembre 1608. Vuestro afectísimo, *Vicente.*»

Este hombre honrado debió aficionarse grandemente á la persona leal y algo arrogante carácter de Rubens. Las largas cartas que desde España le escribió el pintor en 1603 y desde Roma en 1606 y 1608, son irrecusable prueba de que si Pedro Pablo tuvo en la corte de Mantua alguien que por su afabilidad y distincion, reuniese las cualidades afectuosas, y reverentes á la vez de todo *padrone* italiano, fué para él Annibal Chieppio, secretario ducal.

(*Se continuará.*)

---

Director y propietario, D. G. CRUZADA VILLAMIL.

## LA ÚLTIMA SESION PÚBLICA

DE LA

## REAL ACADEMIA DE S. FERNANDO.

---

El domingo 22 de Setiembre reanudó la Academia sus trabajos, interrumpidos por las vacaciones de verano, y solemnizó este acto con una sesion pública presidida por el Excmo. Sr. D. José Caveda, en la cual el Secretario general D. Eugenio de la Cámara dió cuenta de las *tareas* y *actas* de aquella corporacion durante el año académico de 1866 á 1867, y el Sr. D. Mariano Nogués, académico de número, leyó el discurso inaugural.

Triste : tal es la palabra con que el Sr. Cámara comienza su interesante discurso, y no parece sino que un presentimiento fatal guiaba su pluma y le obligaba á pronosticar el aspecto que habia de ofrecer ésta solemne ceremonia en que aparecieron casi desiertos los sillones de los académicos. La real de San Fernando parece que debiera ser la más animada de todas las Academias, entre otras razones, porque de todas ellas es la que tiene delante de sí campo más vasto y más vírgen que recorrer. Si á pesar de esto no se presenta en sus actos públicos con la animacion, la solemnidad, la fuerza de cohesion y de vida que ofrecen sus hermanas, ¿quién sabe si esta languidez será efecto de que sienta en su seno los primeros síntomas de la necesidad de ser reformada? Y, ¿cómo no presentir la reforma cuando la reclaman, la conveniencia de aliviar á la Academia de la pesa-

da carga que la imponen sus deberes de cuerpo consultivo del Estado; la utilidad que reportaría á los estudios sobre la aún no estudiada historia del arte nacional; la ventaja de evitar á la Academia el grave embarazo, el grande compromiso en que, segun el luminoso discurso del Sr. Cámara, se encuentra con frecuencia al tener que decidir algunas cuestiones que ciertamente no son muy artísticas?

Mil veces ha manifestado en actos públicos y solemnes, plausibles propósitos de dedicarse á trabajos históricos, críticos y teóricos sobre el arte español; á reproducir libros y manuscritos importantísimos; á catalogar razonadamente las preciosidades artísticas que atesora, como cuadros, estampas y dibujos; á formar, en fin, los *Diccionarios* de cada una de las Bellas Artes y de las que de ellas dependen. Pero estos para la Academia honrosísimos propósitos, se han estrellado ante la imposibilidad material en que se halla de dedicarse á ellos como quisiera; porque su continua tarea de formular informes, evacuar dictámenes, expedir órdenes, dirigir amonestaciones, distribuir mercedes, y, en una palabra, el despacho constante de infinito número de expedientes enojosos, comprometidos y más propios de un centro administrativo que de una Academia, la cansan, la fatigan y enojan, y la predisponen poco favorablemente para los estudios de las artes. Natural es, pues, la suposicion de que la Academia sienta la necesidad de una reforma viéndose apartada de su verdadero ministerio y embarazada en la marcha que debe seguir. Natural es que envidie la suerte de otras corporaciones de su misma índole en otros países, que pueden dedicarse á sus verdaderas tareas, merced á la existencia de una *Junta consultiva de Bellas Artes* que asume el despacho de los múltiples asuntos que hoy enervan á la de San Fernando. Natural es que buscando ejemplos dentro de España se conduela y lamente la Academia de S. Fernando al verse considerada de distinta condicion que las demás, que pues todas pueden dedicarse completamente á sus genuinos estudios. ¿Cabe en entendimiento sano la conveniencia de que mañana se suprimiese la Junta consultiva de Obras públicas, y que se encomen-

dasen sus negocios á la Academia de Ciencias? Pues, ¿por qué ha de ser de peor condicion la Academia de San Fernando que todas las demás, para abrumarla con el peso de los expedientes de todo un cuerpo consultivo, para apartarla de su verdadero ministerio académico creándola obstáculos insuperables que la prohiben realizar su mision? Esto, ni es justo ni conveniente para la Academia, ni tampoco para el Estado. La reforma es, pues, urgente, precisa. Sí creemos que no verá la Academia inmediatamente realizado el bien que necesita, porque toda reforma se elabora lentamente; como por otra parte la necesidad es imperiosa, la reclamacion justa, la conveniencia grande y los obstáculos que hay que remover de poca monta, es de esperar que el éxito será seguro y que no esté muy lejano el dia en que, realizada la reforma, pueda la Academia echarse en brazos de los estudios artísticos, en los que tantos laureles ha alcanzado las rarísimas veces que le ha sido posible realizarlos.

Se nota en el discurso interesante del Sr. Cámara, que al dar cuenta de los académicos finados, no se sigue la buena costumbre antigua de hacer, aunque sea en notas ó apéndices, una ligera biografía de cada uno de ellos, con los principales datos de sus vidas y obras. Seria de desear la vuelta á la antigua usanza, que nos ha legado ligeros pero preciosos datos de Franco, Santa Cruz, Jovellanos, Cean, Bosarte, Goya y muchos más. Es muy digno de alabanza el celo con que la Academia ha trabajado para la organizacion de comisiones de monumentos en las provincias, y es de creer que muy pronto las haya en todas las que aún faltan. Deseosa tambien de que en toda la Península haya personas doctas que la den cuenta de los acontecimientos artísticos que puedan acaecer, ha nombrado muchos académicos corresponsales, así como tambien ha distinguido con igual merced á un extranjero, autor de cierta obra sobre un célebre pintor español, obra que deja tanto que desear en su fondo como en su forma; muy á propósito para causar la admiracion del público inocente en bellas artes, y la indiferencia de los entendidos. No censuramos á la Academia; nosotros hubiéramos hecho lo mismo, por-



que, bien mirado, ¿qué menos podía hacer la Academia con un escritor extranjero que le dedica su trabajo?

Tres años se han cumplido desde que el mismo Sr. Cámara dijo en un discurso análogo al que nos ocupa, que la Academia *había nombrado comisiones que se encargasen de revisar, corregir y comentar algunos libros muy notables sobre bellas artes que casi han desaparecido y de los que se propone hacer ediciones nuevas*, tales son entre otros: *La Carpintería de lo blanco*, las *Medidas del romano*, los *Discursos de Céspedes*, los *Diálogos de Carducho*, el *Arte de la pintura* por Pacheco y los *Discursos practicables de Jusepe Martínez*. Sólo este último ha podido dar á luz la Academia desde entonces. Nada tiene de raro que EL ARTE EN ESPAÑA, desde más reciente fecha que la de las promesas de la Academia, haya reproducido los *Diálogos de Vicente Carducho*, *El arte de la pintura*, por Francisco Pacheco, y la *Carpintería de lo blanco* de Diego Lopez Arenas, porque abrumada como ya hemos indicado con otros trabajos, tiene que sufrir el doloroso martirio de suspender indefinidamente tan agradables como importantes publicaciones. ¿Qué no hubiese hecho ya la Academia en este género de trabajos, si hace tres años se hubiera consumado la reforma porque clamamos? Más urgente nos parece cuanto pensamos en ella. ¿No es un dolor ver que, reunidos en un cuerpo costado por el Estado, los más distinguidos críticos, los más hábiles artistas, los más ilustrados aficionados del país, animados todos ellos del deseo, del noble propósito de que la corporación que forman, contribuya poderosamente á la propagación de los estudios críticos é históricos del arte español, no es un dolor, repetimos, ver que no les es posible realizar la santa obra por la viciosa constitución dada á la Academia? Es un deber, pues, que todos contribuyamos á que la reforma se lleve á cabo prontamente, y no serán EL ARTE EN ESPAÑA ni nuestra pobre pluma quienes, sinceramente lo prometemos, pongan menos de su parte en la propaganda de esta idea.

Inútil es decir que en informes, censuras y dictámenes, ha empleado casi todo su tiempo la Academia, y que ha dado pruebas de su laborio-

sidad y celo. El primer tomo de la obra del Sr. Caveda ha sido el último libro que ha publicado y parece, según ha anunciado el Sr. Cámara, que muy pronto saldrá á luz el tomo segundo. Es una obra de interés, aunque abraza un período bien triste de la historia del arte en general, la historia de la Real Academia.

Creemos también como el Sr. Cámara que esta vez habrá escritores que presentarán *Memorias* aspirando á los premios prometidos; pero lo que no nos atrevemos á profetizar, es la bondad de las *Memorias*, principalmente las que desarrollen el primer tema. Muy grata es la noticia que el Sr. Secretario adelanta al fin de su Memoria, asegurando que se ha comenzado por el Sr. Madrazo, presidente, y por el Sr. Carderera, los *trabajos preparatorios para la formación del Catálogo razonado de las obras artísticas que posee la Academia*. ¡Hace tantos años que estamos pidiendo estos trabajos, que casi nos parece una ilusión lo que nos dice oficialmente la Academia!

Réstanos para concluir, ocuparnos del discurso del dignísimo académico Sr. Nougés, que fué todo él un grito de entusiasmo. Grandilocuente, inspirado, erudito, dijo *lo que pensaba de las artes, refirió sus frutos, habló de sus consecuencias, de sus asombrosos resultados en bien de las sociedades humanas*. Inflamado su espíritu con el santo sentimiento católico, se remontó á las regiones más abstractas de la ciencia de lo bello, examinó y definió la belleza y demostró, en fin, que *las obras de los artistas son una prueba de la existencia de Dios*. Continuamente el Sr. Nougés ensalza en su discurso las Bellas Artes, y dejando á un lado Egipto, el Partenon y el Júpiter Olímpico, concluye proclamando que el sentimiento católico es la base, el gran elemento de las Bellas Artes. Lástima grande que las dimensiones de los discursos de los Sres. Cámara y Nougés no nos permitan insertarlos íntegros, pues cada uno en su estilo es sumamente recomendable y de provechosa lectura.

G. C. V.

# NOTICIAS EXACTAS

Y CURIOSAS

DEL CUADRO ORIGINAL DE RAFAEL DE URBINO,

LLAMADO

## EL PASMO DE SICILIA,

QUE EXISTE AHORA EN EL REAL MUSEO DE MADRID (\*).

---

CARTA AL EXCMO. SR. MARQUÉS DE SANTA CRUZ.

Madrid, 16 de Enero de 1819.

«Muy señor mio, de todo mi afecto y consideración : Habiendo llegado á mi poder los documentos originales, que refieren el modo con que vino á España el célebre cuadro de Rafael de Urbino, llamado el *Pasmo de Sicilia*, y no hace muchos dias fué restituido de Francia al Palacio real de esta Córte, me pareció conveniente y oportuno extender las noticias, que acompaño á V. E., porque además de ser exactas y de estar documentadas, podrian ser muy útiles para la ilustracion de la obra más memorable de tan gran profesor por su mérito y por sus extraordinarios incidentes, cuando se traslade al Museo del Prado, cuyo arreglo y colocacion de pinturas se dignó el Rey confiar al celo y buen gusto de V. E.

---

(\*) Opúsculo de Cean Bermudez, que merece ver la luz pública por el nombre del autor y por la importancia del cuadro á que se refiere. Con otros papeles relativos á él lo publicaré en su dia en la *Coleccion de documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*, que he reunido y preparo hace tiempo, acerca de pintores desconocidos de los orígenes de la Escuela española, plateros, escultores y arquitectos; así como de nuestros grandes artistas de los siglos xvi y xvii, ó extranjeros que trabajaron en nuestro país. Allí han de imprimirse tambien noticias, ignoradas de muchos, tocantes á coleccionistas españoles; catálogos de sus galerías; inventarios de sus armerías; fábricas de loza, porcelana y vidrios; ventas al martillo, y cuanto tiene relacion con la *curiosidad*, recreo y solaz del aficionado.

ZARCO DEL VALLE.

Con este motivo renuevo á V. E. el sincero afecto que le profesó y el que siempre he profesado á sus dignos padre y tío, deseando que V. E. mande cuanto sea de su agrado á este su afectísimo servidor Q. B. L. M. de V. E. —  
*Juan Agustín Cean-Bermúdez.* »

---

Las noticias del cuadro nombrado *la Calle de la Amargura* y vulgarmente *el Pasmo de Sicilia*, que está en el real Palacio de Madrid, son tales, que se deben referir con detención y exactitud, porque comprueban su mérito y estimación y el de su autor.

Le pintó en tabla de tres varas y tres cuartas de alto y de dos varas y tres cuartas de ancho, el año de 1518, el celeberrimo Rafael Sancio, que nació en Urbino el día 28 de Marzo, Viérnes Santo, de 1483, y falleció en Roma otro Viérnes Santo, 7 de Abril de 1520, á los treinta y siete de edad, segun consta del epitafio que compuso para su sepulcro, colocado en Santa María la Rotunda, su amigo el cardenal Bembo.

Muchos sábios profesores, y no pocos eruditos aficionados á las bellas artes se ocuparon en escribir su vida y en analizar sus admirables obras, ensalzándole sobre todos los pintores modernos. Copio aquí lo que dice Jorge Vasari en su obra *Vite de' piu eccellenti architetti, pittori et scultori*, impresa la primera vez sin retratos en Florencia el año 1550, acérrimo partidario de la escuela florentina, émula de la romana, á que pertenecía Sancio, por lo que no parecerá sospechoso.

Dice hablando de este cuadro : « Hizo despues Rafael para el monasterio de Palermo, llamado Santa María del Spasmo, de religiosos del Monte Olivete, una tabla en que se representa á Cristo, que lleva la cruz : obra estimada como cosa maravillosa, en la que se manifiesta la impiedad de los que le conducen con feroz rabia á morir al monte Calvario, y la ansiedad de Jesu Cristo por acercarse á la muerte, quien caido en tierra con el peso de la cruz, bañado en sudor y en sangre, vuelve su rostro á consolar á las Marías, que lloran muy amargamente. Se ven además entre ellas la Verónica, quien con extraordinario afecto de caridad y con los brazos extendidos suministra un paño al Redentor; y otras figuras armadas, unas á caballo y otras á pié, que le sacan fuera de la puerta de Jerusalem en diferentes y bellísimas actitudes, y con los estandartes de justicia en las manos. »

Tan breve é inexacta descripción da motivo para creer que Vasari no vió el cuadro, pues habla de la Verónica, que no hay en él, ni debe haber, supuesto que ninguno de los Evangelistas la nombra; y también porque omite la figura principal de la Madre de Dios, que Rafael representó de rodillas en el mismo cuadro, sostenida por las Marías y por S. Juan, hablando con su Hijo Santísimo. Tampoco hace mención de la de Simón Cirineo, que alivia al Señor el peso de la cruz, y mira con horror la de un bárbaro sayon, que tira con fiereza de la sacratísima persona del Salvador; figura muy principal vista de espaldas, situada en primer término, y de gran efecto.

Sería temeridad querer referir ahora artísticamente todo lo que representa el cuadro, cuando no dejó que desear D. Antonio Rafael Mengs en la descripción que hizo de él, y anda inserta con una carta que dirigió á su amigo D. Antonio Ponz sobre el mérito y estilo de los mejores que había entonces en el Palacio de Madrid, en el tomo VI de su *Viaje de España*, fól. 186. Sin embargo, no debo omitir estas dos cláusulas que hay en la descripción entre otros elogios: «Si Rafael no fuera siempre tan grande en sus obras, se podría decir, que esta »era única por su mucha belleza.» «Que es la pintura más apreciable en cuanto »á la parte más noble del arte, que se conserva en el real Palacio, y que con- »tiene en sublime grado las más finas consideraciones de la pintura.»

Supuestas estas excelencias, pasemos á referir los infortunios que padeció este cuadro desde que salió de la mano de su autor hasta el presente, principiando por lo que sigue diciendo Vasari en la vida de Rafael..... «Concluida del todo esta tabla, pero no conducida al sitio para que fué pintada, estuvo muy cerca de perderse, porque habiéndola embarcado para trasportarla á Palermo, se levantó una horrible tempestad que arrojó la nave contra un escollo con tanta furia que la hizo pedazos, con pérdida de toda la tripulación y de las mercancías de que iba cargada. Quedó por fortuna libre del naufragio esta dichosa tabla, que por estar bien encajonada la llevaron las olas del mar al puerto de Génova. Sacada á tierra y abierto el cajón la hallaron ilesa, sin mancha ni defecto alguno, lo que fué causa de admiración á todos los que así la vieron, y de que tuviesen por cosa divina á la que los vientos y las olas no se atrevieron ofender respetando su gran belleza. Custodiáronla los genoveses con suma estimación; pero divulgada la fama de su mérito y hermosura, llegó á oídos de los monjes olivetanos, quienes con el favor del Papa, consiguieron volver á embarcarla para Sicilia, y colocarla en el lugar de su destino, donde

se conserva con más fama y reputacion que el Monte de Vulcano (1).»

Sea por este notable acaecimiento, sea por el mérito y belleza de la tabla, ó sea por el recomendable nombre de su autor, el cuadro del *Pasmo de Sicilia* se hizo tan famoso en aquella isla, en toda Italia, Francia, Alemania, Inglaterra y en los Países Bajos, que Felipe IV, rey de España y de Sicilia y gran aficionado á la pintura, deseó con ánsia traerle á su Palacio de Madrid; pues, como dice el caballero Malvasía en su obra la *Felsina Pittrice*, habia ofrecido á los monjes olivetanos mil ducados de renta anual si le trasportasen á España. «Cosa, añade, tan arriesgada por lo pasado.» «Esto alude á lo que afirma el erudito pintor D. Vicente Vitoria, canónigo de la colegiata de Játiva en sus *Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice de Malvasia*, que no se hubiera podido conseguir el cuadro, á no ser por la sagacidad de aquel superior, pues siempre que se trató de transportarle se vió Palermo en peligro de sublevarse.

Lo cierto es que el P. D. Clemente Staropoli, abad de aquel monasterio olivetano, vino á España el año 1661 y presentó á Felipe IV la insigne tabla del *Spasimo de Nuestra Señora, ó Calle de Amargura*, con beneplácito del P. D. Angelo María Torelli, general de su orden, y con licencia y recomendacion al Rey del cardenal César Faqueneti, protector por la Santa Sede de la misma orden; y Felipe IV la aceptó y recibió con suma estimacion y gratitud, como consta de su real decreto dado en Madrid á 22 de Octubre de aquel año, y de dos cartas originales de los dichos protector y general, que acompañan al decreto y se dirigieron al Consejo de Estado para que las contestase en los términos que prevenia el mismo decreto, y se copian al fin de esta exposicion en apéndice separado.

Fué grande el placer que tuvo el monarca con la adquisicion de la tabla, pues le dió la preferencia sobre otras muy apreciables del mismo Rafael, que habia conseguido en su reinado. Tales son la incomparable de la Perla, que mandó comprar en la almoneda del desgraciado Rey de Inglaterra, en dos mil libras esterlinas, la famosa de la Virgen del Pez en Nápoles, la singular de la Visitacion á Santa Isabel y otras de la misma mano, que hizo traer de Italia, ordenando que todas se colocasen en el monasterio del Escorial, excepto la del *Pasmo de Sicilia*, que reservó para adorno y culto de su real capilla.

Se conservó en ella con admiracion de la Côte y de los inteligentes en el

---

(1) Querrá decir el volcan Ethna, que está en el monte Gibet de aquella isla.—C.—B.

arte y con envidia de los embajadores extranjeros, hasta la vigilia de Navidad del año de 1734, que se incendió el Palacio antiguo de Madrid, y por fortuna pudo escapar de la voracidad de las llamas y ser trasladada sin lesión al del Buen Retiro, donde permaneció todo el tiempo que duró la construcción del nuevo, y concluido se colocó en uno de sus magníficos salones.

Aquí la estudió y describió el sabio Mengs: aquí la copiaron sus más aventajados discípulos y de la real Academia de San Fernando, especialmente el laborioso y correcto D. Gregorio Ferro, bajo la dirección del mismo Mengs, cuya apreciable copia existe en la iglesia parroquial de Alpagés en el real sitio de Aranjuez; y aquí sacó el diligente D. José Camaron un exacto dibujo para la lámina que grabó á buril el año de 1808 D. Fernando Selma, y manifiesta los progresos que había hecho en España el grabado en dulce y la diferencia de la que grabó en Roma el de 1519 Agustín Veneciano.

Con motivo de la dolosa entrada de los franceses en Madrid el dicho año de 1808, perdió España esta preciosa tabla, que se llevó Bonaparte é hizo conducir con otros bellos cuadros á París para enriquecer su Museo Napoleon. Mas la divina Providencia, que aniquiló en un solo día y con una sola acción su vano imperio, y que parece tenía destinada esta misma tabla para que anduviese vagando por Europa, dispuso que volviese al sitio que antes ocupaba en el real Palacio de Madrid, de donde se espera pasará al Museo del Prado á llenar el sitio principal de la escuela italiana, para ser la admiración de los inteligentes y el estudio de los profesores aplicados.

Madrid, 16 de Enero de 1819. — *Cean Bermudez.*».

---

## APÉNDICE.

---

### DECRETO DE FELIPE IV REY DE ESPAÑA Á SU CONSEJO DE ESTADO.

«El cardenal Faquenetti y D. Angelo María Torelli, general Olivetano, me han escrito las cartas que van aquí con ocasión de la pintura que el convento de Sancti Spiritus de Palermo me ha enviado con el abad dél. Remítolas al Consejo de Estado para que se les responda con gratitud y en buena forma, mostrando la estimación que he hecho de ella por la buena voluntad con que aquel convento ha procedido; y que á esta y la calidad de la pintura se ha

correspondido en lo que ha sido posible, remitiéndose en esta parte á lo que entenderán del abad. Ejecútese así. — En Madrid á 22 de Octubre de 1661. — Rubricado de la real mano. — Á D. Luis de Oyanguren.»

## CARTA DEL CARDENAL FAQUENETTI Á FELIPE IV.

«Señor. — Va á esa córte D. Clemente Starapoli, monje y abad Olivetano, y de la órden de los monjes que en la casa y iglesia de Sancti Spiritus de la ciudad de Palermo en Sicilia sirven á Dios debajo de la regla del padre San Benito; y el susodicho D. Clemente Starapoli es el que lleva la famosa y singular pintura de el Spasmo de Nuestra Señora desmayada por la muerte de su hijo Salvador y Señor nuestro. La órden de monjes Olivetanos no tenia alhaja ni más preciosa, ni más nombrada, ni de mayor excelencia. Huélgase toda Italia de que á las reales manos de V. M. llegue tan admirable portento de un pincel que fué milagroso y lo será todo el tiempo que durare el mundo. Yo me hallo protector, escogido de la Santa Sede apostólica, de toda la órden de los monjes Olivetanos, y tan interesado en los buenos sucesos de hombres tan dignos, que fuera yo hombre de mala ley, si no diera razon de mi afecto con estos padres á V. M., y no le suplicara, como lo hago con toda reverencia, de mandar que las reales y piadosas mercedes de V. M. felicitará una órden que en Italia es muy clara, y en toda la cristiandad muy celebrada, conocida y deseada. Suplico á V. M. de recibir mis ruegos, como efectos de mi confianza en su real piedad. No tendrá la dicha órden prenda que más la realce, acredite y honre como la generosa demostracion con que V. M. dará lucimiento y aliento á la misma órden, que despues de tantos daños padecidos en el estado de Milan en tiempo de la guerra, experimentará sus llagas bien curadas por la real mano de V. M. la cual sea siempre servido de hacerme merced, y de acreditarme con su real y poderoso amparo, y de manifestar á todos muy dilatada clemencia para conmigo. — Guarde Dios la real persona de V. M. — Roma 23 de Mayo de 1661. — Capellan y humilde siervo de V. M., César, Cardenal Faquenetti.»

## CARTA DEL P. GENERAL OLIVETANO Á FELIPE IV.

«Sagra Maestá: — Il padre D. Clemente Starapoli, abbate del nostro monastero de S. Spiritu di Palermo, se ne vine a'piedi de la M. V. con mia particular

commissione di tributarli tutte quelle piu humili espressioni d'osequii, che nell'animo della M. V. ponno isvegliar sentimento di pieta, e di protettione verso una religione, i votti della quale sono fissi, e diretti sempre alle felicitá della persona, e d'regni della M. V., la cui somma benignitá degnandosi d'ammener il detto padre, sentirá con quali forme di reverente gratitudine habbia saputo la religione medesima sviscerare se stessa per servire á Ré e Regine che l'hanno beneficata, e con la stessa prontezza stá consagrada all'autoritá suprema della M. V. Et io, come Generale, che hoggi ne porto il peso. mi prostro avanti. — Roma, 23 de Maggio 1661. — Di V. sagra e real Maestá. Humilissimo Divotissimo e Obsseq.<sup>mo</sup> servitore. — D. Angelo Maria Torelli, Abbate generale Olivetano.»

RESPUESTA DEL SR. MARQUÉS DE SANTA CRUZ Á LA CARTA DE CEAN-BERMUDEZ,  
QUE ANTECEDE Á ESTAS NOTICIAS.

«Señor D. Juan Agustin Cean-Bermudez. — Muy señor mio y de mi mayor consideracion: si antes de ahora me merecia Vm. el mayor aprecio y consideracion por su erudicion y conocimientos nada comunes en las Bellas Artes, prueba de ello el uso que continuamente hago de su preciosa obra del *Diccionario de artistas en España*, más ahora que tiene la bondad de darme directamente otras noticias, enviándome la historia del famoso cuadro del *Pasmo de Sicilia* que con el tino y gusto que le es natural, ha formado por documentos fidedignos; por lo cual pasaré una de estas mañanas á dar á Vm. las debidas gracias, no por cumplimiento, sino por efecto de un verdadero reconocimiento. — Dios guarde la importante vida de Vm. muchos años. Madrid 17 de Enero de 1819. — Besa la mano de Vm. su seguro servidor, — J. El Marqués de Santa Cruz.»

---

# PEDRO PABLO RUBENS

## PINTOR DE VICENTE I DE GONZAGA.

---

(CONCLUSION.)

### IV.

#### PRIMER VIAJE DE RUBENS Á ESPAÑA (1603.)

La idea de enviar una persona expresamente á la corte de España para llevar regalos de alguna importancia, no sólo á los personajes de considerable influencia, sino al mismo Rey, no ocurrió al duque de Mantua hasta la época misma en que mandó partir á Rubens para aquel país; es decir, en el mes de Marzo de 1603. Había tenido ya este proyecto en fin de Junio de 1602. Pero como en el número de estos regalos habían de contarse muy principalmente bastantes cuadros, á los que sabía que el duque de Lerma era muy aficionado, encargó á su ministro en Roma, Lelio Arrigoni, que por hábil mano hiciese copiar una docena de obras escogidas entre las más célebres. En muchas de sus cartas, desde el 31 de Agosto en que hizo el encargo á un pintor poco conocido hoy, pero de fama entonces, llamado Pedro Facchetti, hasta el 21 de Diciembre de 1602, en que se verificó el envío, daba cuenta con frecuencia este diplomático de los cuadros, esperados con suma impaciencia por el duque, según lo demuestran las siguientes líneas de una carta del secretario ducal, fechada el 26 de Noviembre:

«Deseamos vivamente saber que las pinturas encargadas en Roma toman el camino de Mantua: y si por casualidad no es posible mandarlas todas de una vez, mandadlas por partes, y escoged las mejores entre ellas: nos corre mucha prisa enviarlas á España, que es su destino, en los buques que llevarán allí al duque de Saboya.»

El enviado respondió que el pintor hacía cuanto podía, que las cosas de prisa nunca salían bien, y que estaba interesado el buen nombre del artista en el buen desempeño: que D. Gerónimo Silva, guarda-joyas de la archiduquesa Isabel, á su paso por Roma las había visto, y había aconsejado al mismo Facchetti no dejarlas salir de sus manos para que las viesen el duque de Mantua y los jueces competentes que había en su corte, sin que fuesen verdaderas obras maestras. Sin embargo ofreció acabarlas para Navidad; y en efecto, los cajones conteniéndolas salieron de Roma el 21 de Diciembre, llevando diez y

seis cuadros, de los cuales uno tenia el mérito de ser la primera copia que se hacia del original, pues los monjes que le poseian habian siempre negado el permiso de copiarle. Era esta la *Creacion del mundo* y los *Siete planetas*, dibujados por Rafael y coloridos por Salveati y Baltasar de Siena, que ornaban entonces la capilla Chiggi, en la iglesia de la Madona del Popolo (1). Y como el embajador de Saboya habia dicho al enviado de Mantua, que los príncipes de su casa no efectuarían su viaje á España antes de la próxima Primavera, el Sr. Lelio Arrigoni estaba en su derecho al creer que las copias de Facchettino habian sido enviadas sin tardanza alguna á su soberano. Los inteligentes de Mantua elogiaron los cuadros; el pintor fué felicitado y tambien el embajador. Aplazada la época de la marcha de los príncipes de Saboya, el duque de Mantua creyó sin duda que para mayor interés del homenaje, aumentado con una elegantísima carroza y muchos caballos de raza, acompañados y cuidados por palafreneros polacos, convendría presentarlo expresamente á S. M. C. y á su primer ministro, y resolvió confiar esta mision á alguna persona de su corte. Y como queria además que el portador le hiciese algunos retratos de personajes de la casa de España, no podia ciertamente elegir persona más á propósito que su pintor Pedro Pablo Rubens, el cual, á su raro talento, añadía lo que se llama simpatía personal. «Rubens, en esta época (ha dicho muy bien M. Jules Pelletier en un «discurso tan interesante como notable), era un completo caballero. Elegante y «robusto de cuerpo, de rostro fino y regular, y de mirada noble, se atraía todas «las voluntades. Y si recordamos que á estos dones exteriores adornaban suma «afabilidad de carácter, perspicacia, precocidad de juicio, etc., etc.»

Presto todo para la marcha, el joven comisionado recibió sus pasaportes el día 5 de Marzo, con orden de entregar al embajador de Mantua en España los dones cuya lista es la siguiente:

*Para S. M. la carroza y los caballos. Once arcabuces. de ellos seis de ballena y seis rayados. Un vaso de cristal de roca lleno de perfumes.*

*Para el duque de Lerma todas las pinturas. Un vaso de plata de grandes dimensiones, con colores. Dos vasos de oro.*

*Para la condesa de Lemus una cruz y dos candelabros de cristal de roca.*

*Para el secretario Pedro Franqueza dos vasos de cristal de roca y un juego entero de colgaduras de damasco con los frontales de tisú de oro (2).*

Llevaba con estos regalos cartas officiosas dirigidas á los personajes indicados, rogándoles que aceptasen aquellos dones, y además instrucciones para el embajador ordinario, encargándole que presentara en la corte al pintor, con los objetos que conducía. No debe darse más importancia que la que realmente tiene

(1) Archivos de Mantua. E XXV. 3. Dispacci di Roma. Lelio Arrigoni, residente. Año 1602. Véanse las fechas siguientes: 17 Agosto; 31 id.; 12 Octubre; 2 de Noviembre; 9, 16 y 23 del mismo; 7 de Diciembre y 21 del mismo.

(2) Archivo de Mantua. F. Interni 1603. Minuta de las cartas. Regali destinati á personiaggi ó Spagna.

á esta mision de Rubens, que algunos han calificado de *embajada*, y que no lo fué, sino *comision*. Esta palabra es la natural y más propia que la de embajada, pues que lleva consigo la posesion de cartas credenciales, que el soberano abre en audiencia solemne, ó cartas de otro carácter particular, segun sea la mision secreta ú oficiosa. En esto no hay duda. Vamos á ver al mismo Rubens entrar en detalles curiosos en la relacion que hace á su protector en Mántua el secretario Chieppio sobre la manera, en verdad no muy oficial, con que el embajador del duque de Mántua consiguió colocarle en segunda fila el dia de la audiencia solemne de la entrega de los caballos y demás regalos. Tambien es justo que digamos que Rubens supo hacer luego lo que el embajador no hubiera podido hacer en su lugar: esto es, el retrato del duque de Lerma, que le concedió sesiones en su propia casa de Ventosilla, próxima á Valladolid. Así, pues, cuando el juicioso M. P. Metier dudó, aunque no más que de pasada, del carácter importante y político que pudiera haber tenido, bajo su objeto aparente, el primer viaje de Rubens á España, prueba aquel señor su conocimiento en estos asuntos: si me hubiese sido posible hallar estos documentos de que ahora me ocupo, cuando este digno miembro del Instituto preparaba su discurso para la eminente asamblea que tuvo el placer de oirle, me hubiera apresurado á ofrecerlos. Hubiera sido entonces permitido, no dudar, sino afirmar que en oposicion al carácter diplomático del segundo viaje que el pintor hizo á España en 1627, el primero, aquel que nos ocupa, el de 1603, nada tuvo de político. Hubiese podido decir con seguridad que Rubens no tenia orden más que de entregar obras de pintura y pintar algunos cuadros. En cuanto á las cartas y despachos de que era portador, no tenia que entregarlos al Rey ó al primer ministro, sino al embajador del Príncipe que le enviaba. Lo que únicamente puede admitirse para no faltar á la verdad de los hechos, es que el duque de Mántua, que le estimaba, quiso proporcionarle con el viaje ocasion de lucir su talento haciendo algunos retratos y de darse á conocer en una córte. En resúmen, en la persona de Rubens no se vió, ni podia verse en España en esta época, al encargado de una mision oficial ú oficiosa de parte de un pequeño Soberano, sino solamente y en realidad, al pintor del señor duque de Mántua, honrado con la confianza de un Príncipe que, admirando sus cualidades, le apreciaba extremadamente bien. Dejemos hablar á algunos documentos, y sea el primero la instruccion ducal para el envio de los regalos y del conductor, dirigida al señor Iberti, su enviado en la córte del Rey católico:

*Vicente, por la gracia de Dios, duque de Mántua, etc.* (sigue la numeracion de los objetos con la indicacion de los personajes á quienes debian entregarse). *Y con la presente va Pedro Pablo, flamenco, nuestro pintor, á cuyo celo hemos resuelto encomendar todos los objetos..... Y los arcabuces que se han hecho segun el uso de este país, con todo esmero, de acero fino, y con el artificio magnífico, cuyo secreto sabrá explicar Pedro Pablo..... Las pinturas son para el duque de Lerma, y por lo que hace á su calidad y origen, Pedro Pablo dirá lo que conviene decir, como hombre inteligente que es, y no entramos en más pormenores.*

*Estos presentes deberán ser ofrecidos por vos personalmente, con asistencia, por supuesto, de Pedro Pablo, que tendríamos gusto en que lo presentarais como expresamente enviado con ellos.*

*Y como este mismo Pedro Pablo pinta y retrata admirablemente, queremos que si hay aún más damas de importancia además de aquellas cuyos retratos nos ha enviado el conde Vicencio, os aprovecheis de su presencia en esa.*

*Si Pedro Pablo tiene necesidad para su vuelta de algun dinero, entregádselo y avisadme la suma para enviároslu por Génova. — En Mántua á 5 de Marzo de 1603.*

Provisto de sus pasaportes, el mismo día de la anterior instruccion, debió partir Rubens, ó acaso el 6 ó 7, ó quizá el 10, porque le hallamos en Florencia, y muy descontento, el día 18. Esta vez es él mismo quien nos da los datos, y así sucederá hasta que vuelva de España, merced á las diez cartas originales que la fortuna, ayudada de nuestra paciencia, nos ha proporcionado hallar en los bienhechores archivos de Mántua. ¿Cómo le hallamos en Florencia con tal bagaje y con tal ruta, cuando desde Mántua debia ir á embarcarse para España? Las más cómodas y grandes expediciones se efectuaban entonces por Génova, pasando por Milan. Equivocadamente le hicieron tomar el camino de Liorna, condenándole á cruzar los Apeninos. Llegado á Florencia expresa Rubens su disgusto en estos términos :

«Muy ilustre señor y dueño: Para obedecer ante todo á S. A. S., que me dió  
 »órden expresa de participarle las peripecias de mi viaje etapa por etapa, forza-  
 »do por las circunstancias, me decido á atormentar á V. A., y no á otro, en la  
 »confianza de que cuento con su bondad y su benevolencia. Aunque engolfado  
 »V. A. en los importantísimos negocios que á V. A. rodean, no creo que desde-  
 »ñará ocuparse un momento de mi pobre navicilla, muy mal guiada hasta hoy  
 »por los consejos de no sé qué iluso. Ni acuso á nadie, ni me excuso; pero ha-  
 »blo para que V. A. S. sepa que si sale perjudicado, no es por error mio, sino  
 »de otro. Es el caso que llegué á Florencia el 11 de Marzo (no sin un grandí-  
 »simo gasto para conseguir que cruzaran los Alpes todos mis bagajes, y sobre  
 »todo la carroza) como luego diré, y envié las cartas al Sr. Cosme Gianfi-  
 »gliazzi, al Sr. Capponi, y otras á otros, tales como al Sr. Pierio Bonsi, princi-  
 »pales negociantes de la villa. No bien hubieron sabido mi objeto, se admi-  
 »raron inmensamente, y tanto, que hasta se santiguaron, por lo que les mara-  
 »villaba tan grande error, pues me aseguraron que no podía embarcarme más  
 »que en Génova, y no debia haberme aventurado tan temerariamente á venir  
 »á Liorna, sin haber tenido aviso anticipado de que hubiese algun barco con  
 »pasaje. Afirmáronme que seguramente me veria obligado á esperar en vano  
 »tres ó cuatro meses, y quizá despues de ese tiempo tenerme que ir á Génova,  
 »por consuelo. Al día siguiente llegaron de Génova, tanta fué nuestra dicha,  
 »comerciantes de ella, que me dijeron que habia allí galeras prontas para partir,  
 »y que un barco que estaba cargando para Alicante, tardaria aún ocho ó diez  
 »días en despacharse; de modo que, aconsejado por florentinos y genoveses,

»decidí ir lo más pronto posible á Liorna y embarcarme para Génova, adonde  
 »Dios quiera que llegue á tiempo, como lo espero, gracias al ángel bueno que  
 »vela por nuestro príncipe. Nada quedará por hacer de mi parte, y ya hubiera  
 »marchado si no fuese porque no ha llegado la carroza todavía, á causa de los  
 »bueyes que la arrastran á falta de mulas, y también por las angarillas que ex-  
 »presamente hicimos en Mántua, traídas hasta aquí para aquí dejarlas, no sin  
 »burla por parte de los muleteros que dicen que vacías pesan más de lo que  
 »deben soportar las bestias de carga.»

Sigue relatando las peripecias del camino, y las pretensiones de los aduane-  
 ros amortiguadas por fin en Ferrara y Bolonia, merced á varias recomenda-  
 ciones. Y sigue luego extendiéndose en consideraciones sobre los gastos, muy  
 superiores á lo que presupusieron la prevision y parsimonia del intendente de  
 la casa ducal y otras gentes de negocios.

«Haré cuanto pueda (dice), puesto que es asunto del Sr. Duque y no mio. Si  
 »no tiene completa confianza en mí, me ha dado demasiado dinero; pero si la  
 »tiene me ha dado muy poco. Porque si llega á faltarme (y no permita Dios  
 »que suceda) ¡cuánto perjuicio no podrá causar á su reputacion! Y en verdad,  
 »¿qué perjuicio ó qué peligro se le seguía de haberme dado demasiado, some-  
 »tiendo siempre mis cuentas á todo género de censura por severa que fuese?  
 »¡Qué pérdida, si no de usura, de tiempo! Pero no es poco el que hago yo per-  
 »der á V. S. I. con esta larga y enojosa carta, en la que no he notado mi error  
 »de hablar de tan violenta manera á una persona tan respetable como S. S.  
 »Que vuestra bondad me perdone y que su prudencia supla á mis excesos. Yo  
 »ruego y suplico á V. S. que no diga á S. A. más que lo que le plazca de esta  
 »carta y lo que le parezca conducente á mi propósito. Y si mis quejas y lamen-  
 »tos no debiesen ser expuestos con tanto énfasis, yo me someto en todo, vuel-  
 »vo á repetir, al muy prudente juicio de V. S., la cual disponga y mande como  
 »quiera de su servidor, á cuyo amparo, besándoos las manos, me someto. De  
 »Florencia á 18 de Marzo de 1603. — De V. S. muy afectuoso servidor, Pedro  
 »Pablo Rubens (1).—Al muy ilustre Anibal Chieppio, señor Secretario de S. A.»

La correspondencia de Rubens desde Toscana, mientras que buscaba medio de  
 embarcarse, consta de tres cartas más; dos de Pisa del 26 y 29 de Marzo, y una  
 de Liorna el 2 de Abril. Fué más feliz de lo que esperaba, pues, aunque tuvo  
 que detenerse seis días, embarazado en su marcha con la carroza, que las llu-  
 vias hubieran estropeado si hubiese acelerado su salida de Florencia. Llegado á  
 Pisa partió la misma tarde para Liorna y halló dos ó tres barcos de Hamburgo;

(1) Arch. de Mántua: F II, Interni n.º 8. Miscelane, folia 2539. Esta carta está firmada Pe-  
 dro Pablo Rubens, quien la ha escrito en italiano, lo mismo que las otras once que se conser-  
 van en los mismos archivos. Reproduciremos el texto original italiano (a) de todas ellas en  
 los apéndices de la publicacion especial que haremos, despues de publicado el segundo ar-  
 tículo.

(a) No publicado todavía este libro por Mr. Baschet, habrémos de contentarnos con traducir del francés las cartas de Rubens.

á la orden del gran Duque, cargados de grano y prontos para hacerse á la vela para fletarse en España. Había ajustado ya su pasaje con uno de los patrones, cuando el Gran Duque cambió la orden y le mandó que cargase grano para Nápoles. Tuvo pues que buscar otro barco, cuyo patron no sabia fijamente cuándo habia de marchar. Rubens no quiso presentarse al Gran Duque ni á D. Virginio de Médicis, porque no traia cartas de S. A. para ellos y porque todavía no le precisaba molestarlos, además de que no le gustaba que pareciese que *andaba á la pesca* de obligar su galantería á que albergasen los caballos y le evitasen el pago del pasaje, pues sabia que este príncipe habia obrado ya así en otras circunstancias análogas. Pero además, el Gran Duque, lo sabia todo, porque se lo habian dicho algunos caballeros de la corte, hasta el punto de que la tarde del 26 le hizo pedir por un gentil-hombre flamenco de su casa permiso para que llevara, en compañía de los otros caballos, una haca suya para entregar en Cartagena «*no sé á quién.*» dice el mismo Rubens. Todo esto consta en la carta del 26 de Marzo: y en cuanto á la del 29 tiene demasiado carácter para no traducirla.

«Ilmo. Señor: Hoy mismo he dejado arreglado mi embarque para España á bordo del barco del patron de Hamburgo que ya tengo anunciado en mi última carta á V. S. I. que se hallaba en Liorna, y así es que con la gracia de Dios espero darme á la vela el tercero dia despues de las fiestas. El Gran Duque me ha llamado hoy despues de comer y me ha dirigido expresiones sumamente afectuosas y atentas de S. A. y de la Sra. N. S. Duquesa, y haciéndome preguntas con mucha curiosidad sobre mi viaje y hechos exclusivamente personales y míos, me ha admirado lo bien informado que se halla hasta de los más pequeños detalles sobre la cantidad y calidad de los presentes destinados á cada personaje. Y lo mejor es que me ha dicho, no sin vanagloria para mí, quién soy yo, de dónde y mi profesion, y el honor que por ella he adquirido. Quedé como atontado, temiendo á algun espíritu familiar, ó sospechando los excelentes correspondientes, por no decir espías, que tiene en la corte de nuestro príncipe. De otro modo es imposible que lo sepa, porque yo no he dicho ni especificado nada ni aun á los aduaneros. Quizá mi simplicidad sea tan grande que me haga espantar de cosas que serán muy comunes en la corte. Perdóneme V. S. y lea, por pasatiempo, las noticias de un novicio y de un hombre sin experiencia, teniendo en cuenta solamente la buena intencion que me anima de servir á mis protectores y en particular á V. S. I. Muy humilde servidor, Pedro Pablo Rubens.—Al muy ilustre Sr. el Sr. Annibal Chieppio, Secretario de S. A. —Mántua.»

Efectivamente, tres dias despues parte para España el joven flamenco, pero no sin haber escrito la víspera otra carta al secretario ducal, en quien habia puesto toda su confianza y á quien no dudaba participar todas sus cuitas. En esta carta vuelve de nuevo á la cuestion de las cuentas y de los gastos. Y es curioso el calor con que trata de este particular, único que en su viaje le causó enojos y cuidados.

«Ilustrísimo y muy respetable Señor: Hasta ahora creo haber cumplido bien la comision de mi viaje. Dios Nuestro Señor haga lo demás. Caballos, hombres y todo se han embarcado ya, y nada nos falta más que viento favorable que esperamos de un momento á otro. Tenemos provisiones para un mes y he pagado el pasaje. En suma, todo está perfectamente arreglado, gracias á la ayuda que me ha prestado el Sr. Darío Thamagno, primer comerciante de Liorna, pero en realidad florentino, que además de ser amigo del Sr. Cosme, es de los que más afecto profesan al Duque. No me parecería mal que S. A., al pasar alguna vez por aquí, le acordase el favor de alguna benévola mirada, ó de alguna frase cariñosa; de modo que (como él aspira á honores y se alimenta del perfume de la córte) pueda continuar sus servicios, y deba á los beneficios que nos ha hecho la gracia del soberano. En cuanto á las cantidades que S. A. me ha enviado, no sin gran dolor de los censores de mi viaje; no bastarán para el camino de Alicante á Madrid, sin contar los derechos y gabelas y demás casos fortuitos que puedan ocurrir. El Sr. Cosme me dice que el camino es poca cosa, de tres ó cuatro días lo más, y yo creo que pasa de doscientas ochenta millas. Por los caballitos tenemos que hacer jornadas cortas. Del dinero de S. A. no me restan más que unos cien escudos de los grandes. Poco me importa que no me basten, porque echaré mano del dinero que el Duque me dió de mi cuenta. Y si sucede que alguien abrigue sospechas ó dudas sobre mi negligencia ó facilidad de gastar, podré demostrarle fácilmente lo contrario por medio de los recibos y documentos justificativos. No me arriesgaria á hablar de tan enojoso asunto para mí y para V. S., si el recuerdo de muchas cosas que yo mismo he oido decir á S. A. no me atormentase. Todos esos grandes hombres de negocios, muy entendidos, que han venido á mezclarse en este asunto, todos dicen admirados: ¡Qué liberalidad la del Sr. Duque! ¡Qué cantidad tan inmensa para viaje tan pequeño! ¡Todo lo ha previsto pródigamente!

«Nada más por ahora: lo demás vendrá de España. Ruego á V. S. que me haga el obsequio de presentar y leer á S. A. la presente, á fin de que no crea más que la verdad tocante á los gastos del viaje, los cuales estoy pronto á justificar. Quizá será para mí mejor que V. S. haga una relacion verbal á S. A. que enseñarle esta, que en ciertas partes excede del debido respeto á S. A. S. Me pongo en manos, en un todo, de V. S., mi único protector en esa córte de SS. AA. Y además y sobre todo esto que V. S. me mantenga en su gracia y me conserve en la de S. A. S., á lo que aspiro, no por mi mérito sino por mi sincera adhesion á su persona. Liorna 2 de Abril de 1603. Vuestro muy humilde servidor, Pedro Pablo Rubens.—Al muy ilustre Sr. Anibal Chieppio, Secretario y consejero de S. A.—Mántua.»

Sigue dando Rubens detallada cuenta de todo lo que ha creido que debia hacer. ¿Podia, sin detrimento del buen nombre de S. A. esquivar el pago de algunos derechos? Jura, á fe de buen servidor, que ha prometido ser del duque y del consejero á quien escribe, que no ha tenido la menor desgracia en su dificultoso

viaje. Si alguna vez se ha eximido de gabelas, ha sido debido á la espontánea liberalidad de los que debían exigir las. Los gastos de su comitiva han sido moderados, los de los caballos suntuosos, pero necesarios, y tales como baños de vino y otras precauciones. Los gastos de viaje tocante á los contratos — segun consta en las cuentas originales de Martinelli de Ferrara, de Rossi de Bolonia, de Capponi y Bousi de Florencia, de Ricardi de Pisa y del Sr. Darío Thagmano de Liorna,—han sido ventajosos. En suma, cuando se ha tratado de los intereses de su soberano, se ha conducido *alla mercantíesca*, tal es su expresion. El gran duque ha aumentado los caballos con una hacanea para D. Juan Wich, capitán de S. M. en Alicante, y el bagaje con una admirable tabla de mármol.

La travesía de Liorna á Alicante debió ser de 22 días, porque llegó el 18 de Mayo á Valladolid, segun lo avisa el ministro del duque, despues de una cabalgata de veinte días, desde su desembarco, como lo atestigua en una carta que escribió al secretario ducal. El día 16 de Mayo, Annibal Iberti, representante de S. A. en la corte de España hacia ya algunos años, recibió al pintor de Flándes á su arribo: le abrió las puertas de su casa, le vistió á la usanza de España, le negoció los fondos necesarios para sus gastos, y le inició en fin en los usos y costumbres del país. Habia fijado Iberti su residencia en Valladolid, ciudad de segundo orden en la Península, y no en Madrid capital del reino, porque el duque de Lerma entonces en el colmo de su privanza, para disponer de la voluntad del rey á su antojo, decidió por su propia comodidad llevar allí el centro de los negocios; pues que á algunas millas de Valladolid tenia sus tierras y su palacio en Ventosilla. En los momentos de llegar Rubens, la corte estaba de viaje: el rey habia salido de Aranjuez para Búrgos, y era forzoso por el aviso que dió el de Lerma al representante de Mantua, ó ir á Búrgos ó esperar la vuelta á Aranjuez para poder entregar á S. M. y á SS. los regalos del duque de Mantua. Se decidieron á esperar en Valladolid á S. M. y como no llegó hasta Julio, no se verificó la audiencia y entrega hasta el día 13 del mismo mes. Rubens llegó el 13 de Mayo, y por lo tanto tuvo que esperar dos meses hasta ver á S. M. y á su ministro. Faltá decir que afortunadamente para los cuadros que traía, y más aún para el duque de Lerma, aquellos dos meses que quizá pudieran haber sido perjudiciales en otra ocasión, en esta fueron felizmente aprovechados. Si los caballos habian llegado en perfecta salud, hasta el punto de no conocerseles que habian hecho el viaje, segun la frase de Iberti, cuyos despachos contienen detalles minuciosos; si la carroza se habia hallado despues de desempaquetada tan nueva como el día en que los obreros de Mantua la habian concluido, no sucedia lo mismo á los cuadros, pues llegaron de tal manera que no estaban en estado de presentarse. La ausencia pues de Felipe III daba tiempo para dedicarse á su restauracion. Varias cartas dan noticia sobre el particular, y hé aquí los fragmentos más notables y más á propósito para darnos á conocer lo que trabajó entonces Rubens. Siete son las cartas, todas de su mano, que escribió en Valladolid desde el 17 de Julio hasta Octubre, y todas ellas conformes con los detalles que daba el diplomático man-

tuano. Permítaseme caracterizar el interés de estas cartas diciendo que en ellas se tiene á *Rubens pintado por Rubens*.

«Ilustrísimo y respetuosísimo señor:

»..... Despues de veinte dias de camino, fastidioso por las contínuas lluvias y »grandes vientos, llegamos el 13 de Mayo á Valladolid, donde el Sr. Annibal no »faltó á recibirnos con suma cortesía, aunque me dijo que aún no habian llegado »á sus manos las órdenes del soberano su señor. Á esta noticia que de cierto modo »me dejó estupefacto, le respondí que yo sabia con seguridad cuál era la inten- »cion de S. A., y que decirle más seria supérfluo, despues de tantos ejemplos »como se podian aducir en prueba de que yo no era el primero que habia venido »dirigido á él de este mismo modo. Quizá Iberti tuviese sus razones para ha- »blarme de aquella manera. Continuamente está siendo muy bueno y cariñoso »conmigo, y me ha rogado que escriba todo esto á V. S.» (1)

Como siempre sigue hablando de dinero. Los gastos han sido grandes: tres- cientos escudos por un lado, doscientos ducados por otro: llegó casi sin nada y obligado á hacer gastos, sobre todo para vestirse. Se haria trajes modestos, pero era preciso honrar á su soberano. Dirigióse para ello á Iberti quien le ayu- dó en todo y para todo, y poniéndose bajo su férula, siguió sus instrucciones. Gracias pues á Iberti, pudo tomar prestados trescientos ducados. Habia gastado doscientos ducados de su dinero en el viaje, y por lo tanto sólo se declaró deu- dor de ciento, suma que le era fácil pagar de sus futuros sueldos.

Este mismo dia 17 de Mayo, Rubens escribió al duque, dando aviso de su llegada y de la de los caballos «*pieni é belli come si serai dalla stalla di Vostra »Altezza Serenissima.*» Todos los criados gozaban de buena salud, excepto el ayuda de cámara. Los vasos de cristal de roca los tenia consigo. Lo demás venia poco á poco. Franca y galantemente se anticipa á satisfacer las advertencias que pudiera hacerle S. A.

»..... Y si en la apariencia, alguna accion mia, con motivo de los excesivos »gastos, ó de cualquiera otra cosa hubiera llegado á desagradar á V. A., yo »ruego y suplico á V. A. que demore la repension hasta el momento en que »me sea permitido demostrar su inevitable necesidad. Entre tanto, buscaré un »consuelo en la grandeza de su discrecion, proporcionada á la de su heróico »corazon, ante cuyo serenísimo brillo me inclino con respeto besando su noble »mano.

»De Valladolid el año 1603, á 17 Mayo. —De V. A. S. su muy humilde ser- »vidor, Pedro Pablo Rubens.» (2)

Las cartas del 24 de Mayo, del diplomático y de Rubens, inauguran la série de detalles sobre las pinturas, y bajo este punto de vista, no hay en ellas más que lamentaciones, del uno y del otro.

(1) Archivo de Mántua. f. 11, n.º 7. Felza 2328.

(2) Archivo Mántua. Ibidem. Mojada y roto el principio.

« La injusta suerte » — escribe el pintor — « celosa de mi gran satisfaccion no cesa, segun costumbre, de aguar mi gozo alguna desgracia. ¿No ha hallado esta vez el medio de perjudicarme donde toda precaucion humana no puede, no tan sólo obviar el peligro, sino ni aún sospecharle? Las pinturas embaladas bajo mi direccion y vigilancia con todos los cuidados imaginables, en presencia del mismo duque, abiertas en Alicante por orden de los aduaneros, y encontradas en perfecto estado de conservacion, y desempaquetadas hoy en casa del Sr. Iberti, han aparecido literalmente perdidas, hasta tal punto que desespero de poder arreglarlas. Las telas mismas aunque provistas de guardas de metal y de doble forro encerado, metidas todas en cajas de madera, se han podrido por efecto de las lluvias continuas durante veinticinco dias, cosa increíble en España: los colores se han descascarado y por la demasiada humedad se han hinchado y crecido, cosa en muchos sitios irremediable, á menos que no se arranque aquella con el cuchillo y se les barnice de nuevo. Tal es en puridad el mal; que no lo exagero para no dar lugar á que se crea que de antemano hago valer la restauracion, que haré de todos los modos posibles, cumpliendo así con S. A. que me ha dado el encargo de cuidar y conducir obras de otro pintor—sin que se halle en ellas una sola pincelada á mi manera.—Hablo así no por resentimiento, sino á propósito del deseo del Sr. Iberti que quiere que en un momento pintemos muchos cuadros con ayuda de pintores españoles. Secundaré su deseo, pero no lo apruebo, considerando el poco tiempo de que podemos disponer, unido á la increíble insuficiencia y negligencia de estos pintores, y de su manera (á la que Dios me libre de parecerme en nada) absolutamente distinta de la mia. En suma *perjimus pugnancia secum cornibus adversis componere*. Además el hecho no podría ocultarse, por efecto de los mismos pintores, que desdeñando mi colaboracion y mis órdenes, levantarían acta de ser una usurpacion y proclamarían que todo era obra de ellos. Tanto lo creo así cuanto que sabiendo que las pinturas son para el duque de Lerma, no había duda que los cuadros eran para una galería pública. Esto nada me importaría porque yo les cedería desde luego esta fama; pero saco en consecuencia que necesariamente de remediarse así esto, se conocería, hasta por la frescura de los colores, y esta superchería no sería decente. Además, yo me he propuesto no confundirme jamás con otro, aunque sea un grande hombre, y el trabajo, de este modo hecho, es tanto de uno como de otro y me encontraria por mi parte desflorado (*svergínato*) cosa inconveniente en una obra de tan poca importancia é indigna de mi nombre, que no es aquí desconocido. Y si, por último, se me hubieran dado las órdenes que yo queria, habría podido ahora, con más honra para él y para mí, dar distinta satisfaccion al duque de Lerma, que no es del todo ignorante de las cosas buenas, por cuya razon se deleita en la costumbre que tiene de ver todos los dias cuadros admirables en Palacio y en el Escorial, ya de Ticiano, ya de Rafael, ya de otros. Estoy sorprendido de la calidad y de la cantidad de estos cuadros; pero modernos no hay nada que valga. Declaro ingénuamente que no tengo

»más objeto en esta corte que el continuo servicio de V. A. S. á la cual me he  
 »sometido desde el primer día que le conocí. Que mande pues, y que disponga  
 »de mí en todo y por todo, en la seguridad de que cumpliré exactamente sus  
 »órdenes. El Sr. Iberti tiene sobre mí un poder semejante, aunque en mucha me-  
 »nor escala. Estoy seguro de que si no está conforme con mi manera de ver,  
 »tiene de ello perfecto sentimiento. Será obedecido. Y escribo de este modo no  
 »por murmurar de él sino para demostrar cuán difícil me es darme á conocer  
 »en obras poco dignas de mí y de mi serenísimo amo, quien, estoy seguro, por  
 »las buenas noticias de V. S., que no interpretará sino favorablemente mis  
 »palabras. — De Valladolid, 24 Mayo 1603. — De V. S. S. muy humilde servi-  
 »dor, Pedro Pablo Rubens. — Al muy ilustre señor mi muy respetable dueño el  
 »Sr. Annibal Chieppio, Secretario de S. A. S. — Mantua.»

Esta carta es sin duda alguna de las más notables de toda la correspondencia. El estilo es difuso, y el modo de expresarse es muy embarazoso; los paréntesis abundan, pero ¡cómo se revela Rubens aunque tan joven todavía! Su fiera que no es orgullo, el sentimiento profundo de su propio valor; cuya manifestación sólo los necios tienen la costumbre de vituperar; su poderosa voluntad de no emplear su talento más que en las más elevadas regiones del arte y del pensamiento, muestras son distintivas de su personalidad, y yo hallo demasiado digno de notar la libertad y valor con que habla el joven pintor cortesano á su protector, quien, si ciertamente lo era, no por eso dejaba de ser también un ministro y un consejero del príncipe. Si Rubens no hubiese sido más que un pintor cortesano, siendo pintor de la corte, ¡con qué precipitación (dioses inmortales!) hubiese hallado todo fácil y posible! Pero era Pedro Pablo Rubens, conocía su fuerza, y sin dejar de ser admirablemente digno en el servicio de su comisión, le repugnaba pensar que no se le estimase en lo que valían sus hechos personales y su talento de artista.

Ya se habrá preguntado el lector, ¿cuál sería la respuesta del honrado y sabio consejero, á quien tan cordial y calorosamente manifestaba sus pensamientos el joven flamenco? Muy persuadido estaba yo del gran interés que deberían tener las reflexiones del Sr. Annibal Chieppio para dejar de hacer todo lo posible por hallar, si no las cartas originales que naturalmente obrarían en poder de Rubens, que no llegarían nunca á los archivos de Mantua, al menos las minutas. Creo que puedo asegurar que no existen, pues las minutas que se conservan no son más que las de las cartas del soberano. No debemos olvidar que la correspondencia entre el secretario ducal y el pintor era de carácter privado. El secretario, pues, me parece seguro, no hizo borradores de lo que escribía á Rubens; y debe considerarse como una dicha que existan en los archivos de aquel Estado, una serie de cartas particulares de esta naturaleza; porque si el consejero Chieppio, así lo creo, hubiese podido dudar entonces del valor que los tales papeles podrían adquirir el año de gracia de 1866, hay derecho á creer que los hubiera dado cabida en las carpetas de sus asuntos personales y de familia, como estaba en su derecho. Volvamos pues á las cartas de Iberti y de Rubens.

nuestras únicas fuentes posibles, y abundantes, por cierto, en este particular.

Al mismo tiempo que el pintor escribía de la manera que hemos visto al consejero, el diplomático daba parte del desastre á S. A., y decía la manera que debería según él, remediarse. Su carta nos enseñaba lo que no sabíamos todavía, es decir, que de los cuadros, dos se habían salvado: Un San Gerónimo de Quintin Metsys, y el retrato del Sr. duque de Mantua. Avisa que *el flamenco* retocaría los cuadros estropeados, pero que según decía necesitaría un mes para acabarlos, y que algunos cuadros pequeños dudaba poderlos salvar. Para suplirlos se le había ocurrido la idea que mientras se esperaba la vuelta de S. M., anunciada ya para fin del mes siguiente, el dicho *Fiamengo* hiciese media docena de cuadros de cosas de cacería — *cose boscareccie* — género muy buscado en España y á propósito para galería; pero cree que el tiempo no dará de sí para ello como no se encuentre algun joven pintor capaz de ayudarle. Que escribirá al duque de Lerma para saber si debe enviar la carroza á Burgos, á fin de que S. M. pueda servirse de ella para su viaje á Valladolid, y le confesará el caso ocurrido á las pinturas, diciéndole el remedio que empleó el *individuo* enviado con ellas por S. A. é indicando lo mucho que dudaba de que hubiese podido ocurrir un accidente de tal naturaleza. En fin, que la indispensable restauracion de los cuadros retardará otro tanto tiempo al pintor para empezar la obra de los retratos de las señoras que había ordenado S. A.; y que por lo tanto duda que Rubens pueda volver antes de la época en que el mismo ha de marchar para ceder su puesto al sucesor que S. A. le ha destinado cerca de la corte del rey católico. Con fecha 7 de Junio, da nuevas noticias de las pinturas: el flamenco trabaja y el mal no era tan grande como se había creído: los repintes del pintor son excelentes. El 5 de Junio se ha sabido la muerte de la duquesa de Lerma, suceso de gran importancia en la corte, y por el cual su audiencia experimentará algun retraso. La duquesa murió el día 2 en Buítrago á veinte leguas de Valladolid á consecuencia de una fiebre maligna. El duque manifiesta cierto sentimiento á pesar de la escasa simpatía que por la duquesa sintió en vida con motivo de su mal carácter y soberbia. Ya se piensa en volverle á casar; hay quien pretende que ha de ser con la Sra. D.<sup>a</sup> Vitoria Colonna, viuda del Almirante, mujer de hermoso talle pero vieja y morena: quien con la duquesa viuda de Pastrana, de aspecto más agradable pero entrada también en años: quien con la condesa de Medellín muy joven y grande heredera: quien con la condesa viuda de Valencia, doncella aún por no haber tenido relacion alguna con su marido, que es la misma de quien Su Alteza tiene el retrato. Pero cada uno habla según su propio deseo ó el interés que halla en tal ó cual casamiento, pero si se consulta á todo el mundo, todos dicen algo. No hay para qué dudar que si se considera la edad del duque, su complexion fresca aún y su deseo de dejar más sucesion, es natural que desee contraer nuevas nupcias; y ni su hermana, ni D. Pedro Franqueza, ni sus íntimos amigos le disuadirán de tal dea. No sin particular objeto el embajador de Mantua manifestaba en sus des-

pachos cuanto se decia del proyectado matrimonio del duque, porque se habia dicho tambien, pocos dias antes, en la mesa del duque del Infantado, que si el de Lerma volvía á casarse, ya fuese por su gusto, ya aconsejado por otros, se inclinaria más á alguna dama extranjera de alta gerarquía, que á una española; y se llegó á decir que pretendía á la serenísima duquesa de Ferrara, que algunos aseguraban que se habia retirado á un convento con firme propósito de huir del mundo. Esta duquesa de Ferrara, era hermana del duque de Mantua, y como este príncipe tenía entonces en España algunos asuntos pendientes — los que recomendaba con los regalos que llevaba Rubens — solicitando ciertos beneficios y ventajas que sólo el rey de España podía concederle, no era, pues, cuestion indiferente para él tratar del matrimonio del duque de Lerma, tan poderoso en el reino que pudiera llamarse omnipotente, y tanto, que la voluntad del Rey estaba á disposicion del capricho del ministro. Tales eran entonces las noticias de la corte, que completaremos diciendo que el 12 de Junio S. M. entró en Búrgos. Rubens proseguía las restauraciones que concluyó el día 14. Dos cuadros pequeños fuéron los únicos que no pudieron arreglarse: un San Juan copia de Rafael y una vírgen. Héle ya esperando á la corte, pues el duque de Lerma habia participado al diplomático que esperase su regreso y no enviase nada á Búrgos. Para subsanar la pérdida de las dos copias, Rubens hizo de su invencion, un Demócrito y un Heráclito, de grande estimacion al decir de Iberti, con lo que el duque de Lerma no perdió en el cambio.

El miércoles que precedió al 6 de Julio, S. M. de vuelta de Búrgos y de Palencia llegó por fin á Valladolid, y el miércoles el duque de Lerma fué á visitar el sepulcro de su compañera durante treinta años. Se volvió á hablar de su matrimonio y de la mayor ó menor sinceridad de sus lágrimas. El diplomático le pidió que le señalase día para la audiencia de preparacion; la respuesta fué que tenía que hablar con S. M. para convenir en el sitio en que deberia efectuarse y designar la intimidad con qué habia de celebrarse la ceremonia. Don Rodrigo Calderon quedaba encargado de avisar al ministro de Mantua; pero el día 6 aún no habia avisado D. Rodrigo. El conde de Orgaz, gentil-hombre de S. M. y su caballerizo, habia visto ya los caballos de orden del Rey para escoger uno de buen paso que le sirviese ordinariamente para silla. Precisamente uno de ellos llamado *Bazzofone* reunia aquella condicion. Gustaron mucho los caballos y en cuanto á la carroza, la elegancia de su forma ligera y cómoda agradó al caballerizo. Iberti visitó al secretario Franqueza, hombre importante para los negocios que traía entre manos el duque de Mantua, porque era el encargado de los asuntos de Italia. Dicho Secretario leyó amistosamente á Iberti una carta del virey de Nápoles para gobierno de España, en la cual se decia que no se trataba más que de la magnanimidad del duque de Mantua, que acababa de visitar aquellas costas, con cuyo motivo se habian celebrado brillantes fiestas. Por falta de cumplimientos no habia de quedar, y aún habian de prodigarse mutuamente más, como nos lo prueban dos cartas de Rubens del 17 de Julio, una para S. A. y otra para su consejero, y otra de Iberti dando noticia de qué

los caballos, el coche, los vasos, las pinturas, todo en fin se habia presentado ya á S. M.

«Serenísimo señor:—Aunque la de Iberti hace innecesaria mi carta, no puedo sin embargo pasar sin añadir algunas palabras á la completa descripción que hace á V. A.; y no porque yo pretenda decir algo que se le haya olvidado, sino por regocijarme del buen éxito, pudiendo además atestiguar como asistente ó como participante de la entrega de los regalos. La de la carroza *la he visto*, la de las pinturas y los vasos *la he hecho*. Tocante á la primera tengo el placer de hacer mencion de los juicios que formaba el Rey con gestos, sonrisas y palabras: en cuanto á lo segundo, por parte del duque de Lerma, tengo la satisfacción tambien de haberle oído y observado la admiración juiciosa que le producía lo que era bueno, y su satisfacción que no era fingida, pero que, á mi juicio y segun he podido comprender, reconocía por causa la calidad y cantidad de los regalos. Espero pues, que si alguna vez los dones recompensan al donador, vuestra alteza conseguirá su fin. Circunstancias, por otra parte, de tiempo y lugar y otras que la casualidad ha hecho favorables, nos han valido de mucho, además del excelente juicio de Iberti, muy experimentado en decir lo que conviene á las costumbres de esta corte. Á su suficiencia pues me remito en el relato de esta historia..... Valladolid 17 Julio 1603. Etc. etc. *Pedro Pablo Rubens*.»

Hay en esta carta una frase que aunque muy reverente, por cierto, envuelve alguna malicia. *Del carocimo vidi, delle pitture feci*. Esto está muy bien dicho, y si César hubiese contado el hecho, no se habria expresado en otros términos. Para saber lo que queria decir, no hay más que ver la carta que el mismo día escribió Rubens á Chieppio, con quien hablaba francamente. Le participa que se ha verificado la entrega, excusándose de no dar detalles, por corresponder á Iberti esta comision: ¿para qué repetir una misma cosa? Si habla de ello es porque Iberti le cita como testigo presente á la ceremonia.

«Presencié» dice, «presencié con mis ojos la donación de la carroza, pero fui participante activo en la de las pinturas. La una y la otra se han hecho á mi satisfacción, como bien dirigidas y verificadas por el juiciosísimo Iberti. Verdad es que hubiese podido guardar para él todo el honor de la comision y colocarme sin embargo donde sólo me hubiera correspondido hacer una cortesía, aunque hubiese sido muda, á S. M., presentándosele ocasión cómoda y buena en un lugar abierto al público y accesible á todos. No quiero interpretarlo mal; (me importa tan poco!) pero me choca tan rápida metamorfosis, habiéndome comunicado la carta del duque, en la cual S. A. le recomendaba expresamente mi presentación á S. M. (particular favor de S. A.) No digo todo esto lamentándome por ambición de algun incienso, ni me enoja no haberle alcanzado, sino que cuento sencillamente lo que ha pasado, no dudando de que Iberti habrá cambiado de resolución á última hora, por alguna razón, á menos de que con el entusiasmo del momento no perdiese el recuerdo de lo que acababamos de convenir. No me ha dado explicación ninguna ni se ha excusado por el cam-

»bio del programa que convinimos media hora antes: por mi parte ni le he  
»dado motivo para ello, ni le he dicho palabra sobre el particular.

»Me colocaron cerca del duque, y tomé parte en la embajada. Me manifestó  
»su alegría por la bondad y número de las pinturas, que enteramente han ad-  
»quirido cierto carácter de antigüedad (gracias á los retoques), por el hecho  
»mismo de la avería. Se han tomado y aceptado como originales (al menos  
»por la generalidad) sin que haya habido duda por su parte, ni instancia nin-  
»guna por la nuestra para hacerlo creer así. El rey, la reina, muchos gentiles  
»hombres y algunos pintores las han admirado. Libre ya de este cuidado, em-  
»prenderé los retratos que me ha ordenado S. A., sin levantar mano, á no ser  
»que me vea precisado á hacer algun encargo del rey ó del duque de Lerma,  
»que ya ha propuesto á Iberti que he de hacerle no sé qué. Me conformaré con  
»su voluntad, porque estoy seguro que no ha de encargarme nada que no re-  
»dunde en servicio de nuestros *padroni*, en nombre de los cuales me someto á  
»su albedrío..... De Valladolid, 17 de Julio de 1603. Etc. etc. Pedro Pablo Ru-  
»bens (1). — Al muy ilustre señor mi protector, muy respetado, el Sr. Annibal  
»Chieppio, Secretario de S. A. S. — Mántua.»

Al día siguiente en que Rubens escribió esta carta al consejero, Iberti se dirigia á S. A. contando todos los detalles de la ceremonia de la presentación, sin perdonar circunstancia alguna que pudiera agradar al duque su señor. No le seguirémos en estos detalles y galantes palabras relativas á la entrega de la carroza, de los caballos, arcabuces y vasos á S. M.: seria demasiado, porque este despacho tiene ocho páginas, y porque nos importa conocer el ceremonial de la entrega de las pinturas al duque de Lerma. Rubens tomó en ella gran parte, cuyo dato hemos conquistado para las futuras biografías. Así, pues, para no exagerar ni disminuir los detalles, reproducirémos íntegros los párrafos que el diplomático consagra en su carta á este hecho.

»La mañana siguiente, dice, fuí á hablar al Duque... y le participé el recuerdo  
»que S. A. tenia de su Excelencia, ofreciéndole varias pinturas, á cuya arte sa-  
»bia que tenia decidida afición. El duque me ordenó que los llevaran á Pala-  
»cio, al día siguiente despues de comer. Hícelo así, dejando al paso en casa de  
»D. Rodrigo Calderon las *veinte y cuatro emperatrices*. Viéronlas él y su señora,  
»las elogiaron y las recibieron, diciéndome que quedaban eternamente obliga-  
»dos á V. A. y á su casa serenísima: despues pasé al Palacio en su compañía,  
»y allí me designaron un gran salon muy á propósito para colocar los cuadros.  
»El flamenco se encargó de colocarlos, y lo hizo con gran arte, situando cada  
»uno de ellos á su luz y en sitio á propósito para hacerlos valer. No habiendo  
»bastado este salon, aunque era muy grande, como he dicho, se destinó para  
»los lienzos pequeños otra sala contigua. El *Heráclito* y el *Demócrito*, hechos con  
»tanto arte por el flamenco, se colocaron allí tambien. Entró entonces el du-

---

(1) Arch. de Mántua, fól. 11, t. II, n.º 7. Filza 2328.

»que en traje de casa y solo. Despues de los cumplimientos de costumbre, empezó á mirarlos uno por uno, segun el órden en que estaban colocados; primeramente la *Creacion*, despues los *Planetas*, y sucesivamente las obras de Ticiano y de otros; y despues de haber visto todos los grandes lienzos, se entregó á reflexionar sobre las cosas más notables que en ellos habia hallado, y salvos la *Creacion* y los *Plánetas*, los tuvo todos por originales, aunque de nuestra parte no salió observacion alguna sobre este particular. Pero cuando él habia creído haber concluido, despues de una hora, se le dijo que habia más cuadros en el salon inmediato, y apenas entró en él se admiró de tan gran número y de tan singulares y selectas pinturas. Puede muy bien calificarselas de tales, porque con los retoques del flamenco parecen distintas de antes. Su Excelencia, considerando cada cuadro y apoyando mucho su bondad y perfeccion, díjonos que V. A. le habia mandado un gran tesoro que cuadraba mucho con su gusto y su deseo. No dejamos por un momento de encarecer su discurso, recordando á propósito la rareza de las buenas cosas en Italia y la gran dificultad de procurárselas, por la avidez de los coleccionistas. Al llegar al retrato de V. A., que ya habia notado al entrar en la sala, despues de haberle admirado y re- admirado, considerando con minuciosidad todos sus detalles, encomió la viveza de la mirada, la majestad y la serenidad del rostro y las proporciones del conjunto; conviniendo en que por tal retrato era fácil venir en conocimiento de la grandeza de alma de V. A., á quien hubiera conocido entre mil, por las relaciones que le habian hecho de su persona. Como consecuencia de la conversacion que ayer tuve con él, hubo ocasion de incluir el retrato en el número de los cuadros. Hablando de la edad, del valor y de otras cualidades de V. A., me preguntó si el pintor que habia enviado con ellas, podria hacer aquí un retrato de memoria de V. A., porque deseaba vivamente tenerlo, ó si era necesario escribir á Italia. Así pues, viendo este deseo y hallando propicia la ocasion, le ofrecia el que V. S. se habia dignado enviarme para mí..... Le presenté en seguida los vasos para perfumes, rogándole que se sirviese del de cristal para beber agua, que se recomendaba por la elegancia de su trabajo más que por la materia. Lo guardó todo con el mayor cuidado, maravillándose de la bondad y de lo acabado de los *grutescos* y de toda la obra. Alabó, en fin, la curiosidad y el gusto de V. A., dándole infinitas gracias y prometiéndome empeñarse con S. M. para que V. A. consiguiera su deseo. S. E. me dijo tambien que procuraria tener el placer de que S. M. viese aquella misma tarde las pinturas y los vasos, como en efecto sucedió así. La reina, las damas y muchos caballeros de Palacio fuéron á verlas al dia siguiente. Todos las alabaron. D. Rodrigo me ha contado que S. E. dijo que habia entre las pinturas algunas tan raras que merecian quedaran vinculadas para su hijo, y el conde de Arcos, mayordomo de la reina, que pretendia de inteligente, las ha alabado muchísimo. La circunstancia de la muerte de la duquesa de Lerma ha hecho que estos cuadros agradasen más de lo que hubieran agradado antes, porque en vida de la duquesa, el duque apreciaba y gustaba más de

«imágenes de gala y de amores : tales eran su capricho y los que buscaba. »Después de la muerte de su mujer, ha mandado descolgar las pinturas profanas y dado orden de que todas las que V. A. le ha enviado las sustituyan, »pues S. E. no respira hoy más que devoción, religión y retraimiento de las cosas mundanas. S. E. ha dirigido frases sumamente benévolas al flamenco, »que se halló presente á la entrega de la carroza y de los cuadros, y me preguntó si V. A. le había enviado para que se quedase aquí al servicio de S. M., »pues en ello tendría gusto. Le respondí, para no perder este servidor, que »V. A. le había enviado solamente para conducir los cuadros y para dar cuenta del viaje, pero que durante su estancia aquí, serviría á S. E. en lo »que le quisiera ordenar. Creo fijamente que el duque ha de mandar hacerle »algunos cuadros..... De Valladolid 18 Julio 1603» (1).

Esta es la larga relación de donde resulta que Rubens hizo en esta época su cuadro de *Demócrito y Heráclito* y que retocó muy bien, como era de suponer, diversas copias ejecutadas en Roma por el pintor Pedro Facchetti. Pero se deduce también, que el duque de Lerma—tal era el carácter de vejez que habían tomado las copias, gracias á las manos de Rubens—quedó persuadido de que debía á la munificencia del duque de Mantua una galería compuesta, con raras excepciones, de magníficos originales. Entre los grandes como entre los pequeños, nada salva como la fe. Felices los que la tienen.

Hacia fines de este mismo mes, Rubens pintaba los retratos para el duque. ¿Cuáles y cuántos eran? No lo he podido descubrir.

«El flamenco, escribe Iberti (2), ha comenzado á hacer los retratos que S. A. »le ha mandado, y está comprometido á hacer no sé qué encargo que aún no ha »determinado el duque de Lerma.»

Los príncipes de Saboya acaban de llegar á España. La acogida y ceremonial de la corte y el tratamiento que les dió el rey en la conversación, y además el ruido que hacia el casamiento de D. Diego Gomez de Sandoval, hijo segundo del duque de Lerma, con la hija del duque del Infantado, eran los temas de todas las conversaciones. En la misma fecha D. Enrique de Guzman había ido á visitar á los Príncipes á Zaragoza, acompañándolos á Ventosilla, residencia del duque de Lerma. El rey lo había arreglado de manera que se encontrara con ellos en la villa de Roa, y haciéndoles subir en su coche, fueron todos á Ventosilla, donde poco tiempo después (un mes), Rubens había de tener el honor de ser llamado por S. E. para encargarle un gran retrato. Antes debió de ver la entrada de los Príncipes en Valladolid, el 17 de Agosto, y conocer el raro uso adoptado por España, á saber, el tener capilla pública en Palacio; el 24 de Agosto, para honrar la San Barthelémy, cuya fiesta, el año 1572, en Francia, había sido tan particularmente celebrada por el Rey Cristianísimo en daño de los secuaces de la religión reformada. Era también el mismo tiempo

(1) Arch. Mantua E. xiv. 3. Spagna. anno 1603. Despacho de Annibale Iberti.

(2) Arch. Mantua E. xv. Despachos. 31 Julio. Valladolid.

en que M. de Barrault, embajador de Francia en España, hacia ya muchos meses, formulaba sus quejas por la acogida que se hacia á un traidor, á Laffin, secretario del mariscal Biron, que habia huido á los montes, despues de tantos maleficios en perjuicio de su señor y de los negocios del reino. El casamiento de D. Diego de Sandoval se verificó en los primeros dias de Setiembre : el 12 el del Adelantado de Castilla con la condesa de Cifuentes. Rubens pudo, pues, conocer las costumbres, usos y modos del ceremonial de aquel país, al cual estaba lójos de sospechar que más tarde, veinte y cinco años despues, habia de volver precedido de su gran reputacion de pintor, y además provisto de la competente credencial para tratar de *negotiis politicis et quibusdam aliis*.

Llegó á Valladolid el 15 de Setiembre el sucesor de Iberti en la córte de España, con varias cartas y entre ellas una del secretario Chieppio para Rubens, en la cual le participaba la satisfaccion de S. A. por todo, segun se colige de la respuesta del pintor á su protector, de la cual extractamos las siguientes importantes líneas.

«Nada pido para mi vuelta sino lo que Iberti disponga, cuya prudencia hasta »el presente dispone de mí y de mis manos, para satisfacer al gusto del duque »de Lerma y honrar á S. A., con la esperanza en que estoy de darme á conocer »en España con *un gran retrato ecuestre*, que el duque no está menos peor servi- »do que S. A..... 15 Setiembre 1603.»

Este retrato, obra de gran mérito de la que nada he podido saber, debió acabarse á fines de Octubre ó principios de Noviembre, como lo prueban las siguientes líneas, de fecha 19 de Octubre en Valladolid.

«El señor duque de Lerma me ha escrito al fin para que le mande al *flamenco* »á la Ventosilla, Estados que tiene á quince leguas de aquí, para concluir el re- »trato á caballo, mandado hacer por S. E. y que á juicio de todo el mundo va »saliendo admirablemente. He determinado irme con él, puesto que el gasto no »aumentará gran cosa, para poder avivar el fin de la negociacion que tenemos »pendiente..... 19 Octubre 1603.»

Nada más se sabe sobre este particular. ¿Cuándo volvió Rubens de Ventosilla? Ninguna carta lo indica. El rey debió partir del castillo de su ministro del 22 al 23 de Octubre, en los mismos dias en que Rubens marchaba á cumplir los deseos del duque. En 23 de Noviembre el enviado de Mantua escribia á su soberano :

«He llegado antes de ayer del Escorial, hasta donde he seguido á S. M. du- »rante un mes, para llegar á algun acuerdo, y muchas veces he tenido oca- »sion de recordar nuestro asunto al duque de Lerma. »

Pero una frase que sigue, poco inteligible, me da motivo para pensar que en los pocos dias pasados entonces por Rubens en Ventosilla, no se acabó el retrato, sino que hizo solamente el bosquejo, quedando para Valladolid terminarlo. ¿Habria formado Rubens parte de este viaje al Escorial con Iberti? Creo que no ; pero cuanto sobre este punto puedo decir no es más que conjeturas. Esta laguna en la correspondencia de Rubens es sumamente sensible. ¡De cuánto interés seria

una carta del pintor contando su trabajo para el primer ministro! Puede decirse que Rubens conoció á este hombre en el apogeo de su grandeza. En 1603, en efecto, vió España pasar el poder de las manos del Rey á las de uno de sus súbditos..... Desde el 22 de Marzo en que fué elevado al mando de toda la caballería española y guardias del Rey, con el sueldo de veintidos mil escudos despues de haber colocado tambien á su hijo el marqués de Cea, y la hermana de este la condesa de Lemos, camarera mayor de la Reina; despues de haber mandado á Flándes al marqués de la Laguna su cuñado, y puesto de presidente de Indias á su sobrino y yerno, el duque de Lerma sólo se ocupaba en recorrer fastuosamente la escala de los honores y dignidades. La Reina nada podia contra él, y cuando abortó en Setiembre del mismo año, todo el mundo decia que habia sido por los disgustos y desazones que la habia dado el ministro por las medidas que habia tomado tocante al arreglo del palacio y á la dignidad de la persona de la Reina.

El nuevo residente de Mántua Celiero Bonati, no duda en asegurar que el duque es el verdadero rey..... Una sola carta de 1603, sin mes ni dia, nos falta citar para concluir la relacion del viaje de Rubens á España. Es de Rubens y muy notable, presentándose en ella de nuevo su carácter vivo y momentos fogosos, y en la que vemos tambien que Rubens tuvo orden de pasar á Francia de vuelta de España, antes de llegar á Mántua, proyecto contra el que luchó y no realizó por los motivos que se indican.

Ya en 17 de Julio habló Rubens del proyecto de viaje á Francia por la primera vez; pero no contaba entonces con estar tanto tiempo en España.

«Luego, dice al fin, confiando en que el duque persistirá en su propósito, »tomaré el camino de Francia..... 17 Julio 1603.»

El 15 de Setiembre anuncia que irá á hacer el retrato ecuestre del duque de Lerma, y añade: «Despues de lo cual irá á Francia, si perseverase en su idea »mi soberano y madama Serenísima; como me indicaron antes de mi viaje, »aunque luego nada se ha hablado de ello. 15 Setiembre 1603.»

Si no me equivoco, Rubens se expresaba así para recordar la idea y por lo menos ponerla á discusion. En realidad creo que Rubens no tenia gran empeño de ir á la corte de SS. MM. CC., para cumplir el encargo que le diese el duque, que no seria otro más que conocer nuevos países y hacer retratos para la galería de *bellezas*; en lo que se creia herido en su dignidad, segun se desprende de esta carta que de él hemos hallado, fecha en España.....

Ilustrísimo y respetado señor:

«He creido entender en la última carta de V. S. I. que S. A. S. insiste en »que yo vaya á Francia, segun me indicó antes de mi salida de esa. Permítase- »me decir lo que pienso sobre mi actitud para este viaje. Si no tiene el duque »más razon para que yo lo haga, segun creo, que los retratos, me sorprende »lo poco que le urge mi regreso, á juzgar por las cartas á Iberti, y más aún »cuando en la de V. S. de 1.º de Octubre este asunto no era un negocio ca-

»pital, y tambien porque mil consecuencias inevitables eran el habitual resultado de semejantes órdenes. Sírvenme de ejemplo mis permanencias en España y Roma : en una y otra parte se han convertido en meses las semanas que se habian creído necesarias. El Sr. Iberti sabe las necesidades inevitables que le han obligado á él y á mí, *ad jus usurpandum* sin orden. Crea vuestra señoría que los franceses no ceden en curiosidad ni á los unos ni á los otros, sobre todo teniendo un Rey y una Reina que no son ajenos al gusto de las Bellas Artes, como lo demuestran las grandes obras interrumpidas en estos momentos *inopia operarum*. Tengo sobre el asunto noticias particulares que me enseñan las diligencias que se practican en Flándes, en Florencia, en el Piamonte y en Saboya (indudablemente á causa de malos informes) para hallar hombres. Estas cosas (que yo digo á S. S. impetrando su indulgencia) no las mencionaría si ya yo no hubiese elegido por dueño y maestro al Sr. Duque, que me ha concedido el favor de tener á Mántua por patria adoptiva. El pretexto aunque bajo, de los retratos que hay que hacer, me basta para aspirar á trabajos más importantes, á no ser que visto el género de la comision, yo no me pueda imaginar que el Duque le haya elegido como el más á propósito para darme á conocer á SS. MM. adquiriendo de este modo perfecta idea de lo que soy yo. Á mí me parece que seria más ventajoso, por el tiempo y dinero que economizaria, mandarlos hacer por Mr. de la Brosse ó al Sr. Cárlo Rossi á cualquier pintor acostumbrado y práctico de esta corte, que hubiese hecho muchos, evitando de este modo que yo pierda el tiempo, haga viajes, gastos, é invierta salarios en obras bajas á mi sentir, y vulgares para todos. Á pesar de todo, me ofrezco como buen servidor, á cumplir inmediatamente la decision de mi señor, á la más ligera orden que de él reciba. Le ruego sin embargo que se sirva de mí en la corte ó fuera de ella para empresas propias de mi talento y á propósito para continuar las que tiene ya comenzadas. Esta gracia estoy seguro de obtenerla desde el momento en que V. S. sea mi intercesor para con el Duque mi señor, y en fé de lo que beso su mano con humilde respeto. De Valladolid 1603. —De vuestra señoría muy ilustrísima el muy humilde servidor, *Pedro Pablo Rubens*.—Á ilustrísimo señor mi muy respetado patron el Sr. Annibal Chieppio» (1).

Esta notable carta no tiene fecha : pero en atencion á ciertos detalles parece escrita en fin de Noviembre. ¿Qué contestaria el duque de Mantua? No lo sé, pero no hay duda que debió respondersele favorablemente á su deseo.....

Rubens volvía de España á Mántua en los primeros meses del año 1604.

---

(1) La letra de esta carta es sumamente fina ; y tiene un roto en la sétima línea. Archivo Mántua F. SS. n.º 7.





EL RACIONERO PABLO DE CESPEDES.

FAC-SÍMILE

DEL

RETRATO DE PABLO DE CESPEDES

DIBUJADO POR FRANCISCO PACHECO.

---

Desde que el *Libro de descripcion de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, saliendo del misterio y la oscuridad en que habia venido envuelto casi desde el momento mismo de la muerte de *Francisco Pacheco*, paró en las manos de su actual poseedor, ha estado, por decirlo así, en pública exposicion, siendo visitado y examinado por cuantas personas de gusto é ilustracion han llegado á Sevilla, las cuales han extendido despues sus alabanzas por todos los ámbitos de la Península Ibérica, y por las naciones extranjeras.

Tanto se ha hablado, tanto se ha dicho del mérito sin igual de *Francisco Pacheco*, tanto se ha encarecido la importancia artística del *Libro de retratos* que ya muchas personas, de aquellas que no han podido conocerlo, han manifestado cierta incredulidad á tamaños elogios, creyendo ver en ellos un propósito de crear atmósfera, una idea de especulacion interesada; que en nuestro tiempo se cree más fácilmente en las negociaciones mercantiles, que en el entusiasmo por las bellezas artísticas.

Han aparecido tambien, con motivo de la reaparicion del *Libro*, muchos retratos que ora se dice pueden haber pertenecido á él, ora ser procedentes de originales de *Pacheco*, conservados luego por manos de otros

dibujantes; y como no todos estos que al ilustre suegro y maestro de D. Diego Velazquez se van atribuyendo, tienen un mérito igual, han producido el mal efecto de que las personas que sin conocer el *Libro de retratos* han visto aquellos traslados, dudan por otro concepto del mérito real y efectivo, de la importancia de la obra predilecta del gran maestro.

Preciso es pues, y el actual dueño del *Libro de retratos* tenia de ello grandísimos deseos, dar á conocer de una vez lo que es aquella obra, lo que valia *Francisco Pacheco* como retratista; preciso era publicar de una manera digna siquiera un retrato, cerrando de una vez la entrada á todo linaje de errores y equivocaciones.

Para hacerlo, ningun periódico tan competente como EL ARTE EN ESPAÑA; nadie tan acreedor á ocuparse de lá obra de *Pacheco* como don Gregorio Cruzada Villaamil, que tan generosamente se habia ofrecido á auxiliar la empresa con sus consejos é ilustracion.

Y en verdad no tenemos motivos para arrepentirnos de nuestra decision; el fac-símile que acompaña á este número es inmejorable, en nuestro sentir; demuestra que ha sido hecho con amor, con verdadero entusiasmo artístico, y lo que es todavía más satisfactorio, que sin salir de España se puede obtener una reproduccion fiel, exacta y tan preciosa como pudiera hacerse en Paris ó en Lóndres, de este *Libro de retratos* cuya publicacion seria un verdadero triunfo á la vez artístico y literario.

Restaba otra cuestion que resolver, y era la de á cuál habria de darse la preferencia entre tanto número de buenos retratos. Tampoco hubo mucho que dudar. La Real Academia de San Fernando habia puesto á concurso un tema sobre *Pablo de Céspedes*; tenia pues cierta actualidad la publicacion de su retrato, y esta consideracion nos ha decidido al elegir.

No es que nosotros concedamos ni aun remotamente, esa influencia superior que la Academia quiere dar á *Céspedes*, al parecer. Vargas y Marmolejo, Pacheco y Roelas tuvieron indisputablemente mayor influencia en el arte español, mayor importancia en el desenvolvimiento y ca-

rácter de la Escuela Sevillana; fuéron astros cuya estela luminosa dejó rastro, porque sus ejemplos fuéron seguidos por otros muchos artistas; á *Céspedes* no le siguió nadie; verdad que no era fácil porque no trajo carácter determinado al terreno del arte, como puede verse examinando sus pinturas; si alguna influencia tuvo seria con sus lecciones, pero no con su ejemplo. No conocemos discípulos de *Céspedes*.

Esto es decir, que acatando como debemos las razones que haya podido tener la ilustre corporacion para hacer á *Céspedes* objeto del certámen, nosotros hubiéramos preferido á cualquiera de los artistas que antes nombramos; á Luis de Vargas por ejemplo, patriarca de nuestra pintura, á quien Mr. Quillet coloca entre Rafael y Julio Romano llamándole *el mejor dibujante que tal vez haya existido* y de quien asegura que á tener más ambiente en sus cuadros hubiera sido no sólo el mejor pintor de España, sino tambien del mundo.

No es nuestro intento analizar la vida de *Céspedes*, ni escribirla de nuevo, y menos siendo cierto como se nos asegura, que un señor canónigo de Córdoba acaba de hacer grandes descubrimientos á este propósito; para dar á conocer el retrato que dibujó *Pacheco*, hubiéramos extractado las noticias que trae en su elogio; pero preferimos dar este íntegro, para que conozca el público á un tiempo á *Francisco Pacheco* como retratista y como literato.

El elogio que puso al pié del retrato de *Céspedes* dice así:

### EL RACIONERO PABLO DE CÉSPEDES.

«Los grandes Arquitectos, famosos Escultores, valientes Pintores, insignes Poetas, i todos los varones doctos, pueden onrarse con Pablo de *Céspedes*, Racionero de la Santa Iglesia de Cordova, patria suya. Pues en todas estas facultades dió raras muestras, como verémos. Fué hijo de nobles padres, crióse en casa de su tio Pedro de *Céspedes*, (de

quien eredó despues la Racion) hasta que tuvo edad de estudiar; i visto su grande ingenio lo envió á Alcalá de Henares, á casa de otro Dotor Pedro de Céspedes deudo suyo, del Abito de Santiago, Prior de la Casa de Velez, i Capellan de la Capilla Real. Con cuyo favor estudió algunos años, con grande aprovechamiento. Prosigió despues con Ambrosio de Morales, el cual lo estimó tanto que en su ausencia le encomendaba las lecciones. Desde niño fué inclinado á la Pintura, de suerte que no avia pared segura que no debuxasse, sin perdonar las planas donde escrevia. Como crecia en la edad i letras, crecia en el deseo de perfeccionarse en la Pintura (de que nunca tuvo Maestro): esta aficion lo llevó á Roma la primera vez. Ospedolo en su casa, passando por allí, el Obispo de Çamora, que era natural de Cordova, i conocia á sus deudos. Llegó á aquella famosissima Aténas, donde estuvo siete años, en compañía de César Arbasia (como se ha dicho): estudiavan los dos con tan grande ahinco, que les amanecia todos los dias en este exercicio. Hízose eccelente debuxador y pintor, imitando con ardor increible las cosas de Micael Angel i de Rafael de Urbino. Estudió mucho en la istoria del Juizio, mas en el colorido siguió la hermosa manera de Antonio Corregio. Pintó algunas cosas en Roma, en el Palacio Sacro, en tiempo de Gregorio décimo tercio. Exercitava juntamente la Escultura haziendo famosos retratos de cera de colores, i otros valientes modelos. I hallando en aquella sazón una estátua de Séneca sin cabeça, hizo en su posada una redonda de mármol, que amaneció puesta en la figura; llevole la aficion deste gran Filósofo por ser de su Patria y saber las señas de su fisonomía por los libros. Fué esta obra admirada i aclamada de los Artífices, y ocasionó el retularle por las plaças de Roma: Víctor el Español. Vaziola i tráxola á España donde la gozamos. Tuvo tanto crédito en aquella Ciudad, por las demostraciones que hizo, que solicitando el Rei Felipo segundo (por medio de su Enbaxador don Enrique de Guzman Conde de Olivares) la venida de Federico Zúcaro, para que pintase en el Escorial, que entonces avia visto una Sala de un Cardenal, que el Racionero avia acabado de pintar, dixo

Federico, que no avia en Roma quien pudiesse venir, ni sugeto más capaz que Céspedes. En efecto él dió la buelta á España trayendo consigo á su grande amigo César, el año que se perdió don Sebastian que fué el de 1575. Pintó muchas cosas en Cordova, que están en la iglesia Mayor, y en particular un valiente cuadro de la Cena del Señor, que fué de lo último. Pero la más insigne obra que hizo fué el retablo del Colegio de Santa Catalina, de la Compañía de Jesus; con muchas i mui eccelentes istorias de la vida i Martirio desta Santa vírgen. De allí venia á Sevilla muchas vezes i algunas se detenía mucho tiempo; hizo en ella algunos famosos cuadros; i entre ellos uno aventajado, para el Refetorio de la Casa Professa, del combite que hizieron los Angeles á Cristo nuestro Señor, despues de aver ayunado i vencido al Demonio en el Desierto. Para el cual traxo un Salvador de medio cuerpo que avia estudiado en Italia, la mejor i más bella cabeça que yo he visto pintada deste Señor. En una destas venidas (siendo mi guésped) lo retraté i le hize un soneto que pongo al fin deste elogio. Ai de pintura de su mano en el cabildo de la Santa iglesia unos medios Santos dignos de estimacion. Túvole en sus casas Arçobispales el cardenal D. Rodrigo de Castro, con los demás illustres ingenios, donde le pintó muchas cosas, é hizo dél una famosa cabeça de Escultura de barro, para que se vaciase de Bronce en Florencia, por mano de Juan Bolonia, i se pusiese en su Sepulcro; la cual yo tengo de cera. Resta dezir algo de la Arquitectura i Poesía, i de su mucha erudicion; en la primera, fué aventajadíssimo, i por tal le reconocia Antonio Mohedano; por su traça se hizieron muchas obras, i el Retablo de la Compañía de Córdoba, yo vi el año 1611 (passando por allí á Madrid) la traça de lápiz negro que dexó hecho para el de la iglesia Mayor, una de las más valientes cosas que é visto. En la segunda, hizo eccelentes Sonetos, i en Otavas los dos libros de Pintura, de que yo logro muchas en mi tratado desta Arte; començó un Poema eróico del cerco de Çamora, i hizo dél más de cien otavas. Todo lo cual está lleno de luzes maravillosas, de illustres afectos, i de insignes imitaciones de Virgilio i Omero.

Mostró en varias ocasiones, escritos i cartas, de mui linda letra, mucha erudicion; porque supo las lenguas vulgares mui bien, la Latina con extremo i mucha parte de la Griega. Tuvo por amigos los más luzidos ingenios de su tiempo; en Córdoba, al Doctor Alderete, al Canónigo Piçano, al Maestro Salucio. En Sevilla, á Fernando de Herrera, al Maestro Medina, al licenciado Pacheco, al Padre Luis del Alcázar, á D. Juan de Arguijo, á Juan Antonio del Alcázar i á D. Fernando de Guzman (que le dedicó la famosa cancion al Retrato, que comienza; *Céspedes peregrino*); tuvo estrecha amistad con D. Alonso de Córdoba i Aguilar Marqués de Priego, á quien celebra en el libro de la Pintura. Passó segunda vez á Roma, donde su tio le envió poderes, i regreso de su Racion, en la iglesia de Córdoba, i Buleto para poderse ordenar de todas órdenes, como lo hizo; aunque no dixo Missa en su vida. Fué mui Filósofo en sus costumbres no estimando las onras vanas, tuvo mucha gracia en oponerse paradójicamente, á las opiniones recibidas, de donde se ocasionaron algunos cuentos de donaire. Hazia tan poco caso de la hazienda que perdía mucho entre año de su renta por entretenerse en pintar, i apenas sabia contar un real. Ni supo jugar, ni jurar, ni tuvo otros vicios; i lo que es más, nunca se le conoció flaqueza contra la onestidad, ni en las palabras; siendo mui sobrio i templado en la comida i bebida. Murió en su Patria á 22 de Julio el año 1608, siendo de 60 años. Está enterrado en la iglesia Mayor, i sobre su losa estas letras Latinas que pongo aquí.»

PAULUS DE CESPEDES HUIUS ALMÆ ECLESIAE

PORTIONARIUS, PICTURÆ ARCHITECTURÆ OMNI

UMQUE BONARUM ARTIUM, AC VARIARUM LIN

QUARUM PERITISSIMUS, HIC SITUS EST OBIT

SEPTIMO KL, SEXTILIS ANNO DOMINI CIO D. MXX.

I á su Retrato hizo Juan Antonio del Alcázar los ingeniosos versos que se siguen.

Céspedes es; yo digo el nombre sólo,  
El resto diga Apolo;  
Apolo, que podrá con voz sonora  
En eróica armonía  
Celebrar la virtud merecedora  
De néctar y Ambrosía,

Diga Apolo cuán fácil y graciosa  
La bella sábia Diosa  
Á este amador se muestra con favores,  
(Cuales á nadie oi muestra)  
Trasnocha mientras él, en sus amores  
Sin temor de su diestra.

Diga el canto Español de blanda Lira,  
I el eróico que admira  
No menos que el del Griego y el Latino,  
Que el incendio engañoso  
Suenan, en que pagó su desatino  
Páris jóven furioso.

Diga la docta mano en los pinceles,  
Igual á la de Apéles;  
Diga que á dalle eterno igual renombre  
Se dispone y se obliga.  
Pacheco, de quien digo sólo el nombre,  
¡Apolo el resto diga!

**El soneto que yo hice á su retrato es este:**

Céspedes peregrino, mi atrevida  
Mano, intentó imitar vuestra figura:  
Justa empresa, gran bien, alta ventura,  
Si alcançará la gloria pretendida;



Al que os iguale, sólo concedida;  
 Si puede averlo, en verso, ó en pintura,  
 O en raras partes; que en la edad futura  
 Darán á vuestro nombre eterna vida.

Vos ilustrais del Bétis la corriente,  
 I á mí dexais en mi ardimiento ufano,  
 Manifestando lo que el mundo admira:

Mientras la fama va de gente en gente,  
 Con vuestra imágen de mi ruda mano  
 Por cuanto el claro eterno Olimpo mira.

Hasta aquí *Francisco Pacheco*, que da sucinta, aunque muy curiosa noticia, de la vida y escritos del artista cordobés.

Algunas anécdotas se refieren que probarian que su carácter estaba muy en consonancia con cierta rigidez que deja verse á través de la hermosa fisonomía que Pacheco nos ha trasmitido. Cuéntase que retratando al lápiz á un amigo suyo, hubo este de hacerle observar que el retrato no tenia parecido; á lo que Céspedes repuso: «aora sabe vuestra merced que los retratos no se han de parecer? Basta señor mio que se haga una cabeza valiente.»

Pintado el cuadro de la Cena, que fué de lo último que trabajó, segun dice Pacheco, entraron á verle varios aficionados y todos se fijaban en los vasos, tazas, jamones y legumbres que habia en la mesa, celebrando á porfia estos accesorios, sin hacer el debido aprecio de lo principal; por lo que exasperado Céspedes y llamando á su aprendiz le dijo: —«Andrés, bórralo, bórralo luego; quítalo de ahí; pues no se repara en tantas cabezas, figuras, movimientos y manos, que con tanto cuidado y estudio he hecho, y reparan en esas impertinencias.» Y añade Palomino que fué menester darle mucha satisfaccion, para que desistiera de borrarlo.

Varias obras suyas corren publicadas.

Don Juan Agustin Cean-Bermudez insertó por apéndice al tomo 5.º de

su *Diccionario*, cuatro de sus opúsculos y entre ellos los dos libros del poema de la Pintura.

Nosotros hubieramos querido concluir este artículo con algunas poesías de muchas que deben existir desconocidas de este pintor poeta; pero habiéndonos faltado el tiempo para la investigacion, nos contentaremos con dar un *soneto* que hasta hoy es muy poco conocido, poniendo á continuacion la silva de *D. Fernando de Guzman* citada por *Pacheco* y que hemos copiado cuidadosamente del código A. A. — 141 — 5 de la Biblioteca Colombina.

### SONETO DE PABLO DE CÉSPEDES.

A DON JUAN DE AUSTRIA,

ENTRETENIÉNDOSE EN UNA VACANTE EN HACER VERSOS Y PINTAR.

Muda poesía, delineada historia,  
En el pincel equivocada muestra,  
Que con númen prorumpe en mano diestra;  
Cuando explica conceptos la memoria.

De una y otra porcion hace notoria  
En la de acentos métrica palestra  
La que tu lira en el pincel maestra,  
En toda imitacion consigue gloria.

Cuando el ocio entretienes con tal arte  
De las que haces hoy duras campañas  
(Aprovechad señor tales destrezas).

Mientras descansas del arnés de Marte  
Apéles, César, canta tus hazañas,  
Apolo, Apéles, pinta tus proezas.

DE D. FERNANDO DE GUZMAN,

AL CÉLEBRE PINTOR Y POETA, PABLO DE CÉSPEDES.

Céspedes peregrino,  
¡Oh único en tu arte!  
Píntame cual diré, á mi Elisa bella,

Si en seso humano hay tino  
Para imitar la parte  
Menor de las que el cielo puso en ella ;  
Si acaso una centella  
De su sacro trasunto  
No te abrasa en un punto  
Por el atrevimiento peligroso ;  
Que podrá su figura aunque sin habla ,  
Tornar ceniza tu pincel y tabla.

El cabello primero ,  
Medio entre ébano y oro ,  
Me pinta dulcemente ensortijado :  
Parte al viento ligero  
Por la frente que adoro  
Vagando suelto, y parte con cuidado :  
Y al amor enredado  
En aquel caro bello ,  
Que en ondas deleitosas  
Entre las frescas rosas  
Le da prision en el suave cuello ;  
Y entre sus hebras hace allí escondido  
Al arco, cuerda y flechas al sentido.

Fino marfil la frente,  
En perfecta medida  
Sea por tí imitada ;  
Y si el cielo consiente  
Que de mano atrevida  
Alguna de sus luces sea borrada ,  
De la esfera estrellada  
Las dos más altas quita,  
No de mayor grandeza ,  
Mas de mayor belleza ,  
Y al retrato les da que á Elisa imita ;  
Porque del cielo sólo los despojos  
Pueden ser comparados á sus ojos.

Mas algo al fin se vea  
En ellos no encendido,  
De aspereza mezclado con dulzura  
Que espanta y que recrea,  
Que enfrena al atrevido  
Y al cobarde lo anima y asegura,  
De cuya fuerza pura  
Ninguno se defiende:  
Pinta junto al asiento  
De las gracias sin cuento  
La nariz que bellísima descende  
Entre dos vegas, de continos llenas,  
De rosas encarnadas y azucenas.  
Mas tu arte no puede  
De la boca divina,  
Fiel traslado sacar, que no es bastante  
Que al sér humano excede;  
Á quien no es cosa dina  
Que á tan alto misterio se levante.  
Pinta rubí, diamante,  
Y en proporcion hermosa  
Las perlas y corales  
¿Pero las celestiales,  
Palabras, cómo? ¿y la mágia preciosa  
Del aliento divino que da aviso  
De las flores que cria el paraiso?  
De cristal que atesora  
Azules vetas sea  
El cuello altivo; hermoso y bien dispuesto  
Mire el pecho do, more  
Llama que nadie vea,  
Sino yo para quien amor la ha puesto;  
Pero no pintes esto,  
Pinta sólo la nieve  
En dos tiernos collados

Pequeños y apartados,  
Y más abajo, aunque en distancia breve  
La cintura sutil medida al justo  
Del cinto que obró Vénus por su gusto.

Los brazos y las manos  
Donde naturaleza  
Mostró de su poder todo el efeto,  
Los miembros soberanos,  
De altura y gentileza  
Á los de Palas finge en tu conceto;  
Y oculta con un velo,  
Que al encuentro resista  
De la profana vista  
La grande gloria de mi breve cielo;  
Que aunque pintada no ha de ser sentida  
La gloria que á mi fé sólo es debida.

Del retrato más cierto  
Que Dios dió de sí al mundo  
Si no te falta el ánimo y te ciega  
La luz que á mí me ha muerto,  
Podrás sacar segundo;  
Osa y muestra tu arte dónde llega,  
Que si el cielo te niega  
El suceso dichoso,  
El temerario hecho  
Fué intentarlo de pecho  
Que aspira á un caso grande y temeroso;  
Y podrán decir de tu ardimiento  
Si no alcanza que hubo grande intento.

Sevilla; Octubre 2, 1867.

JOSÉ MARÍA ASENSIO.

# UNA VISITA A LOS MUSEOS

DE

## BARCELONA Y ZARAGOZA.

---

### MUSEO DE BARCELONA.

Continuando hoy la tarea que me he propuesto de ocuparme de todos los Museos provinciales de España, según el tiempo y la ocasión me permitan visitarlos, les ha llegado su vez á los de Barcelona y Zaragoza, que acabo de ver detenidamente.

Al tratar del Museo de Valencia, tuve ocasión de hablar algo de los pintores valencianos, y tuve que examinar las obras importantes, que encierra en buen número; pero al ocuparme ahora del Museo de Barcelona me veo muy apurado, porque aunque en la Casa Lonja hay coleccionados algunos cuadros, no puede decirse que tal Museo existe, pues ni aun como colección particular tendría gran importancia. Trescientos sesenta y nueve números señala el *Catálogo*, y esto hará ver que si la colección no es buena, tampoco es numerosa.

Los números desde el uno al veinte están colocados en la vida de San Francisco de Asís, pintada por Antonio Viladomat, nacido en Barcelona en 1678 y muerto en 1775, el cual, según sus biógrafos, no salió nunca de Cataluña. Su estilo se asemeja mucho al de los valencianos Ribalta y Espinosa, cuyas obras debió ver y estudiar. Tienen sus cuadros gran-

diosidad en el dibujo, buen claro oscuro y brio de pincel, pero su colorido es pardo y falto de transparencia. Viladomat es un pintor apreciable y positivamente el mejor de los escasísimos pintores antiguos de Cataluña.

Entre los cuadros de la vida de San Francisco se distinguen el que lleva el número 14, *Cena de San Francisco, Santa Clara, frailes y monjas*, el número 16, *San Francisco atormentado por los demonios*, y el número 17, *Tentacion de San Francisco*. Es tradicion en Barcelona que recibió Viladomat por precio de esta coleccion de cuadros, hospedaje y comida en el convento de la órden y el pequeño interés de ciento sesenta reales por cada uno.

Además de las citadas, cuenta este Museo otras tres obras de Viladomat; el número 21 que representa *La aparicion de Nuestro Señor Jesucristo á San Ignacio*, el número 22, *La venida del Espiritu Santo*, y el número 77, *San Felipe Neri*.

El *Catálogo* atribuye á Guido Reni los cuadros número 27, *David con la cabeza de Goliath*, y el número 28, *Herodias con la cabeza de San Juan*; pero ni uno ni otro son otra cosa que medianas copias y en bastante mal estado.

Lleva los números 29, 30, 31, 43, 44, 45, 46, 47 y 48, la magnífica coleccion de frescos, que Annibal Caracci y por sus cartones Dominiquino y Albano pintaron en Roma para la iglesia de Santiago de los españoles, frescos que, trasladados á lienzo, se trajeron á España y de los que algunos quedaron en este Museo y los restantes figuran en el Museo Nacional (1).

Á los que conozcan los cuadros que están en Madrid, bastará decirles que los que se conservan en Barcelona, son en su mayor parte superiores en mérito y tamaños; y á los que no conozcan ni unos ni otros, que estos frescos, no por estar pintados en época en que las escuelas de Italia comenzaban á decaer, desmerecen en nada de los buenos tiempos de

---

(1) Ya en otra ocasion publicó EL ARTE EN ESPAÑA la historia de estos cuadros, tom. III, pág. 167.

Florencia y Roma: el cuadro que lleva el número 47, *San Diego de Alcalá curando á un ciego*, parece pensado por Rafael.

*La venida del Espiritu Santo, sobre los apóstoles*, que tiene el número 33 y al que el *Catálogo* no señala autor, es original de Vicente Carducho.

Los cuadros que figuran con los números 34 y 35 atribuidos á Rembrandt y designados respectivamente por *un Sultan* y *una Sultana*, son sencillamente dos malas copias; y en cuanto á lo del *Sultan*, no sé qué razón tendrá para titularle de este modo el autor de la clasificación, pues no es mas que un retrato de cualquier modelo, vestido á la oriental con uno de esos trajes de capricho con que Rembrandt acostumbraba pintar á los judíos usureros ó á sus personajes bíblicos. La *Sultana*, compañera del *Sultan*, está sin duda disfrazada, pues el traje no tiene nada que pueda hacer presumir que pertenezca á serrallo alguno. Lo que el cuadro representa, es una vieja devota con manto y tocas á la holandesa, con el rosario en la mano, y con un traje que aún hoy día no es raro encontrar entre las ancianas del pueblo de Bélgica y Holanda.

Si Rembrandt no fuera un autor de tanta importancia, estos dos cuadros no merecian la pena de haberse ocupado de ellos; pero como de este autor no he visto apenas obras en España, por más que sean de poca monta, tomarian una gran importancia estas dos, á ser cierta la poco meditada clasificación hecha en el *Catálogo*.

El padre Fray Joaquin Juncosa es otro pintor catalán un poco anterior á Viladomat y que, cual este, puede figurar entre los buenos pintores de Cataluña, como lo demuestra su retrato en traje de Cartujo, que conserva este Museo, con el número 41, así como el número 51, también de su mano, que representa *Jesús con la hostia*.

*Un joven leyendo*, titula el *Catálogo* al cuadro que tiene el número 38, y como no le atribuye autor ni escuela, será bueno decir que está pintado por Felipe Champagne, pintor flamenco establecido en Francia en el reinado de Luis XIII.

Desde el cuadro anterior hasta el que lleva el número 85 que repre-

senta *Vénus y Adónis*, pintado por Albano, no se encuentra nada que merezca la menor atencion; este cuadro es de lo mejor que he visto en España del discípulo de Anibal Caracci. Algunos grupos de niños que amenizan la composicion, tienen toda la gracia con que Corregio trataba sus obras, y es positivamente el mejor cuadro que tiene este Museo, despues de los frescos de que hablé al empezar.

El número 95, *Mujer dando el pecho á un niño*, es una obra insignificante de Horacio Gentileschi, que en un Museo como este de que me voy ocupando, hace gran papel. Estos son todos los cuadros antiguos dignos de verse; el resto lo componen multitud de mamarrachos indignos y medianas copias de Rafael y de otros autores italianos, pintadas por pensionados de la Diputacion provincial, como Batlle, Dalmarsés, Fontanals, Juvany, Montaña, Planella, etc., todos nombres desconocidos y de quienes no se vuelve á saber más, despues de vueltos á su patria terminada su pension. Sólo de D. Salvador Mayol y de D. Francisco Lacoma, hay en el Museo, y se suele encontrar en alguna casa particular de Barcelona, alguna mediana composicion ó algun retrato apreciable; uno y otro trataron de imitar á Goya, señaladamente Mayol, de quien puede verse un cuadro pintado para muestra de una imprenta, que se halla actualmente en la librería de Ginesta, en la calle del rey D. Jaime I.

José Flauge, es un pintor catalan de principios del siglo presente, que no deja de ser apreciable, más que por las obras que tiene en el Museo, por la cúpula de la capilla del Hospital militar, que aunque pesada y parda de color, revela génio y condiciones de artista.

Contiene además el Museo de Barcelona una sala compuesta de obras de artistas modernos, de las que el Gobierno ha adquirido en las Exposiciones.

Reasumiendo diré, que exceptuando los magníficos cuadros de Caracci, la *Vénus y Adónis* de Albano y los cuadros de Viladomat, así como algunos de los artistas contemporáneos, todos los demás son indignos de figurar en un Museo.

En cuanto al *Catálogo* que empieza por los datos para la historia de la pintura en Barcelona, digo que los mejores datos serian obras de pintores catalanes, que no existen ni en el Museo ni creo que en ninguna parte, pues Viladomat y el padre Juncosa, poca historia necesitan.

Este *Catálogo*, estos datos y el Museo, así como las obras que he podido ver en Barcelona, creo que bastan para poder hacer la historia de la pintura en este país, en muy cortas líneas.

Hubo en Cataluña algunos pintores de tablas, que como en Castilla y otras provincias, se asemejaban por completo á los iluminadores de libros de coro, que se ocuparon en obras de devoción para iglesias y particulares durante los siglos xiv, xv y xvi; que fuéron cambiando de estilo y aproximándose más al arte, segun los tiempos adelantaban, pero cuyas obras no pueden tener hoy otro interés que el arqueológico, siendo perfectamente ocioso tratar de desenterrar los nombres de aquellos pobres imagineros: si alguno presenta cualidades recomendables en sus obras, como sucede en uno ó dos altares del claustro de la catedral, están aún demasiado léjos de lo que ya se pintaba en Italia en la misma época, para querer ensalzarlos demasiado en gracia á su antigüedad.

En el siglo xvii y principios del xviii Fray Joaquin Juncosa y Francisco Viladomat son los únicos pintores que merecen citarse, y desde 1775, fecha de la muerte del segundo y de la creacion de la Escuela de dibujo por la Junta de Comercio, hasta hace pocos años, sólo aparecen una série de pensionados, convertidos en Roma en malos copistas de Rafael, que desaparecen sin dejar rastro de sus obras. Hoy dia una buena parte de los pintores y escultores que con más honra figuran en las Exposiciones de Madrid, son oriundos de Cataluña y discípulos de las escuelas de Roma y Paris.

Todo cuanto puede decirse de la historia de la pintura en Barcelona, creo está contenido en las cortas líneas que anteceden, pudiendo sólo aumentarse con elucubraciones de erudito, pero no con cosa de fundamento. En Barcelona no ha habido pintura, no hay pues historia posible de ella.

En casi todas las iglesias se nota falta de obras de pintura, que se hallan sustituidas por malos *santos de talla*, y hoy día existen aún muchas tiendas de imágenes vestidas y para vestir, que son las que satisfacen las necesidades del culto público y particular; pero ni esto ni la multitud de escultores en barro y mármol que se ocupan en adornar los jardines y casas particulares, han producido tampoco grandes esculturas, pues siempre se ha atendido á hacer más industria que arte.

La carencia de artes en Cataluña no consiste en falta de disposición en los naturales, sino en poca afición en el pueblo, y por eso vemos que á pesar de la gran protección que la Junta de Comercio dispensa á los artistas que empiezan, una vez formados, tienen que establecerse en Madrid.

Es verdaderamente triste que la segunda capital de España, una ciudad tan adelantada como Barcelona, no posea un Museo digno de ella, como le tienen Montpellier y Tolosa ciudades de Francia de mucha menos importancia.

### EL MUSEO DE ZARAGOZA.

Cuando llegué á Zaragoza, supe que no habia *Catálogo* del Museo, cuando vi este y me dijeron que el *Catálogo* se iba á imprimir me quedé absorto. Con afán espero verle, para saber cómo se habrá compuesto la comisión para describir y clasificar cuadros indescriptibles é inclasificables.

Si es triste que en Barcelona no haya un Museo mejor, es una vergüenza que en Zaragoza haya el que hay.

Un cuadro, uno solo, hay en el salón principal, que es una obra excelente de arte. Está señalado con el número 2, y representa á *Jesús con la cruz á cuestas*, acompañado de la Virgen y San Juan, original del Divino Morales. Fuera de este cuadro, nada, ni los cinco cuadros de Ver-

dusan, imitador de Murillo, que representan pasajes de la vida de San Bernardo; ni la vida de San Bruno de Manuel Martínez Bayeu, ni tres cuadros de Francisco Moreno, que representan á *San Juan, San Francisco y San Bruno*, que es lo que más sobresale, pasan de ser obras adocenadas que se acercan mucho á malas. No es mucho mejor un tablon de Zúcaro ó de su escuela, que representa la *Adoracion de los reyes magos*. Si hay algun cuadro de Jusepe Martínez, el famoso pintor de cámara de Felipe IV, diré, contra lo que la Academia de San Fernando nos quiere hacer tragar en el prólogo del libro que publicó hace poco, que debió ser un pintor detestable, pues examinados uno á uno los cuadros que quedan, fuera de los que he citado, no hay ninguno que tenga semejanza de bueno.

Contiene este Museo cuatro ó cinco relieves tallados en madera que no pude ver por estar arrimados á la pared, y tambien algunos fragmentos de capiteles y adornos árabes pertenecientes al castillo de la Aljafería.

Recomiendo al viajero que no quiera molestarse, que visite la Academia, donde encontrará tres ó cuatro cuadros buenos; que vea los frescos que tienen en el Pilar, Gonzalez, Velazquez, Bayeu y Goya con especialidad. En la sacristía de la misma iglesia, hay una muy buena *Anunciacion* pintada por Antolinez y un Cristo entre dos sayones, por el Divino Morales. En San Pablo tambien adivinará entre la penumbra y el polvo, alguna cúpula y cuadro bueno. Pero que huya del Museo con espanto, porque si no sigue el consejo pasará un mal rato.

El Museo de Zaragoza debe de suprimirse ó cerrarse para los extranjeros, que hartos otros motivos les damos por desgracia para juzgar de nuestro atraso.

CEFERINO ARAUJO SANCHEZ.

# MUSEO ARTÍSTICO

Y

## FILOSOFÍA DE LA NOBLE PINTURA,

OBRA ORIGINAL

POR D. JOSÉ BRIOSO Y RUIZ.

(Cádiz: Imprenta de la *Revista Médica*, 1868.)

---

Un nuevo libro sobre las bellas artes, y más aún, un libro de filosofía, es en nuestro país y en estos tiempos un acontecimiento inesperado. No somos nosotros de los que creemos, como algunos se complacen en repetirlo y exagerarlo, que hemos llegado ya á un extremo tal de abatimiento y decadencia, que el hallazgo de un artista ó de un filósofo pueda considerarse como maravilla: aún á los menos perspicaces no puede ocultarse que de algun tiempo á esta parte se ha producido un movimiento intelectual favorable á los estudios indicados, mantenido por algunos, aunque todavía poco numerosos escritores, y que ha comenzado á dar algunos frutos. Las críticas más ó menos acertadas y justas, pero numerosas y animadas á que dan ocasion las Exposiciones de bellas artes, así como las producciones literarias de alguna estima, la reciente afición á la música clásica, y la existencia de dos publicaciones periódicas, exclusivamente destinadas á la arqueología y á las artes, están demostrando que nuestro atraso no es tan grande como se supone, que las aficiones artísticas y los estudios críticos comienzan á ocupar un lugar en la esfera de nuestra vida, y que principiamos á salir del estado de marasmo en que por largo tiempo hemos estado sumergidos. Mas estas aficiones y estos estudios se encuentran todavía tan en la infancia, se propagan tan lenta y paulatinamente, y encuentran tan

grandes dificultades entre la ignorancia de unos y el desden de otros, que aún nos hallamos léjos de que en nuestra patria se produzcan y abunden, como en otras partes, las obras doctrinales que han de difundir tales conocimientos y han de poner al alcance de todos lo que hoy es patrimonio de unos cuantos perseverantes y estudiosos individuos. Por eso el anuncio solo de una obra sobre la pintura escrita en sentido filosófico despertó en nuestro ánimo vivísima curiosidad y cierto sentimiento de satisfaccion, por lo mismo que nos hallábamos muy léjos de esperarla. Pero como el diablo del desengaño parece que se complace en perseguir todas nuestras ilusiones, el entusiasmo no tardó en desaparecer con la lectura de unas cuantas páginas del libro.

No quisiéramos ser demasiado severos con un escritor novel é inexperto, que excusa frecuentemente sus errores con sus cortos años, y que manifiesta un entusiasmo infantil é irreflexivo por el arte; mas como por otro lado el autor se declara *conocedor de la ciencia que lo enriquece y de la filosofía que atesora*, lo cual demuestra cuán satisfecho se encuentra de su competencia en la materia; como la obra aparece con las más elevadas aspiraciones, y como el autor nos revela al fin el secreto de que *sus cortos años* ascienden ya á la suma de veinticinco, parécenos que su precocidad no es tanta que baste á disculparle, y que el que ya se encuentra tan en la plenitud de sus facultades que pudiera ser cuando menos Gobernador de provincia, ó Diputado á Córtes, tiene suficientes motivos para saber lo que se dice, y cuenta con sobrado tiempo para haber podido estudiar y conocer á fondo, no digamos la teoría de las Bellas Artes, á que parece haber dedicado sus vigiliás, sino todo el Digesto, con las notas de Dionisio Gothofredo por añadidura.

Despues de haber leído con la mayor atencion toda la obra, nos hemos quedado perplejos y confusos, sin saber cuál ha sido el pensamiento capital del autor, y qué es lo que se ha propuesto al escribirla. Verdad es que en el prólogo se dice, que siendo pocas las obras que se han escrito sobre la pintura (primer error que aparece en el primer renglon, porque sobre la pintura se ha escrito mucho más de lo que el Sr. Bioso supone), siendo poquísimas las que existen de ingenios españoles, y algunas muy voluminosas, los principiantes en un arte tan eminentemente filosófico, suelen ignorar la razon de su elevada ciencia y aún quizá su historia, siendo necesaria una obrita que llenase este vacío. Segun esto, lo que hacia falta, y el autor se ha propuesto es publicar un libro que explique la *razon de la elevada ciencia del arte de la pintura*. Desde

luego aparece una lamentable confusion entre el arte y la ciencia, dos cosas esencialmente distintas; pero todavía esta frase confusa y mal redactada pudiera significar algo. Aunque el autor no parece haber comprendido con claridad la idea del arte en general, y no haya razon para decir que el arte de la pintura sea más filosófico que otro cualquiera, es evidente que puede ser objeto de la ciencia, que se puede discurrir científicamente sobre tal asunto. El arte no es filosófico ni por consiguiente científico por sí, pero puede ser, y está siendo hace mucho tiempo, objeto de especulaciones filosóficas, ó lo que es lo mismo, hay una filosofía del arte, como hay una filosofía de la historia. Pudiera pues el Sr. Briosó haberse propuesto escribir un tratado de filosofía del arte, y considerándolo solamente en una de sus manifestaciones, una filosofía del arte de la pintura. Así lo indica el título de su libro, y así lo esperábamos al comenzar su lectura; mas en el mismo prólogo y á los pocos renglones se dice: *He formado la resolucion, temeraria si se quiere, de presentar compendiadas las prudentes reglas y doctrinas que de su ciencia (y volvemos á la ciencia) nos dieron los mayores maestros, y son las que conducirnos deben á su bella perfeccion.* Aquí el propósito del autor parece distinto; ya no es una filosofía del arte, es un compendio de las reglas que han dado los mayores maestros para pintar bien, y el autor deja de ser filósofo para ser simple preceptista. Fácilmente se comprende la enorme diferencia que hay entre una y otra cosa. Vinci, Pacheco, Palomino, Mengs, dieron reglas deducidas de la práctica y de la propia reflexion, así como del estudio de las obras maestras del arte, y trataron de guiar á los jóvenes con ciertos preceptos, que en su sentir debian conducir á la perfeccion. El Sr. Briosó compendia estos preceptos, presenta el resumen y abreviacion de estas reglas, y cádate la *filosofia de la noble pintura*. Hoy dia para nadie es un secreto la completa ineficacia de tales reglas. Numerosísimos son los volúmenes que se han escrito inútilmente para enseñar á pintar cuadros, esculpir bajo-relieves y escribir tragedias; variadas y nada escasas las recetas con arreglo á las cuales habia de salir la obra perfecta; no pocos los pobres de espíritu que se han propuesto seguir al pié de la letra estas enseñanzas para alcanzar la inmortalidad. Esta preocupacion ha imperado por algun tiempo, y nunca han sido las obras artísticas más frias, más insulsas, más escasas de verdad y de vida; nunca las obras literarias más insignificantes y soporíferas; al paso que seria curioso investigar en virtud de qué arte poética escribió Homero su *Iliada*, qué autores consultó el escultor que produjo la Vénus de Milo, y por qué Shakes-

peare acertó á componer dramas inimitables sin hacer ningun caso de las unidades de tiempo y lugar. No es esto decir que las obras artísticas hayan de carecer de toda regla, ni que los artistas hayan de expresar sus ideas de una manera desordenada é inconveniente, ni menos que sea asunto de mera inspiracion y gracia de Dios, sin ningun género de trabajo ni estudio. Mucho y muy detenido creemos que se necesita para alcanzar en esta materia una mediana altura, pero no de la especie imaginada por los preceptistas. Un trabajo asíduo y prolongado para dominar el medio de que han de valerse, un estudio detenido y profundo de la naturaleza y del corazon humano, es lo que se necesita, y ciertamente que esto no puede conseguirse sin muchas fatigas, y sin un espíritu observador y penetrante. Concebir un pensamiento oportuno, lo cual no es efecto de las reglas, sino del talento, expresarlo convenientemente, lo cual es efecto de la observacion, del dominio de los medios, del buen gusto, y tambien de ciertas facultades nada vulgares y de un exquisito sentimiento; tal es el objeto del artista, y ni al Sr. Bioso ni á nadie podrá ocultarse que las reglas que prescriben la manera de pintar un hombre colérico ó pensativo, que deberá estar más ó menos rojo ó amarillento, darán bien poco resultado para el verdadero artista, quien en vez de perder el tiempo y la paciencia leyendo tales amonestaciones, hará mejor en observar atentamente un hombre encolerizado, ó sumergido en profunda meditacion, y si lo pinta como lo vió, habrá llegado á la perfeccion. Así lo han hecho todos los grandes artistas del mundo, así lo harán todos los que se sientan inspirados por el verdadero númen del arte, y no quieran permanecer oscurecidos entre insignificantes medianías. Bien puede asegurarse sin temor de verse desmentido, que el que se proponga pintar con arreglo á lo prescrito por Pacheco, Carducho ó Mengs, ó escribir odas en un todo conformes con lo preceptuado por Martinez de la Rosa, nunca llegará á ser un Rafael, ni un Fr. Luis de Leon. Por otra parte, nada tiene esto que ver con la filosofía de que tanto y tan á menudo nos habla el Sr. Bioso. El artista produce, el filósofo analiza y razona. El uno concibe y ejecuta con arreglo á sus ideas, á sus sentimientos y á sus medios prácticos; el otro investiga el por qué de esa produccion, nos da cuenta de los fenómenos internos que han dado aquel resultado, de la ley á que están sometidos, de la impresion que en nuestro ánimo producen, y de ahí se eleva á la investigacion de la ley general que preside al desarrollo del espíritu humano en el sentido artístico, lo cual se comprueba por su historia. Estos estudios pueden

producir buenos críticos, pero no buenos artistas, á menos que por maravilla se encuentren en una sola persona la lucidez del génio creador y la fria reflexion del filósofo, facultades enteramente distintas y no muy compatibles.

A esta larga digresion que nos habrán de perdonar nuestros lectores, ha dado lugar la hipótesis de que el Sr. Briosó se hubiera propuesto compendiar á los preceptistas para instruccion de los jóvenes; pero la lectura de su libro nos indica que tampoco ha sido este su objeto. *Empero, dice á la pág. 15, hoy que se ha embotado en nuestra alma esa exquisita sensibilidad al perder la fe; hoy que el más absoluto indiferentismo forma el carácter de nuestra conciencia; hoy que la sociedad concentra todas sus aspiraciones en el positivismo del amor, y la atencion humana se interesa en un frívolo objeto industrial, con preferencia al bello, al noble objeto de las artes..... es cuando el amante, el hijo de las artes debe presentarse en el palenque literario á defender sus derechos, é interesar en ellos el corazon de la sociedad.* Aquí tenemos un nuevo objeto no poco importante que el Sr. Briosó se propone. Ya no se trata de unas cuantas reglas compendiadas para instruccion de los jóvenes inexpertos, que de otra suerte tendrian que consultar costosas obras, ni tampoco de discurrir filosóficamente sobre los principios generales del arte; se trata de vindicar el arte ultrajado, de volver por sus fueros dados al olvido, de exponer su importancia y su significacion social en una época materialista y envilecida. Ya nada tiene esto que ver con las reglas que dieron los maestros, ni hay para qué compendiar voluminosos libros, es una cuestion del dia, y que se relaciona con el estado actual de la sociedad. Prescindiendo de la exageracion que hay en las frases que hemos copiado, de la inexactitud de suponer que hoy el artista se encuentra menospreciado y pospuesto á innobles intereses, del grave error de llamar frívola á la industria; prescindiendo en fin de todas estas vulgaridades y otras semejantes, el propósito del Sr. Briosó seria ciertamente digno y noble, y no seriamos nosotros los que por él le censurásemos. Pero ¿lo ha cumplido como lo promete? ¿Se ha extendido el autor en consideraciones sobre la importancia y la significacion del arte en nuestra moderna sociedad? Nada de eso; y para que nuestros lectores se persuadan de ello, harémos una ligera indicacion, no de su doctrina, puesto que ninguna hemos podido encontrar en él, sino de su método y contenido.

Comienza el libro por una introduccion en que se cuenta que hallándose el autor cierto dia meditando sobre la excelencia de las bellas artes, extasiado y en una especie de místico arrobamiento, se le presentó Minerva, y despues de

un discurso en que se lee mucho de *conchas de nácar, delicadas palomas, dulces Favonios, nieblosas pomas de oro, escursiones al Pindo, floridas lomas, magníficos vergeles, ninfas recostadas, dorados cabellos*, y otros primores, al cual contestó el autor con otro no menos pintoresco y primaveral, la complaciente diosa le arrebató de un vuelo, y le llevó al templo glorioso de las artes, que pertenecía al género de arquitectura usado en los edificios de las mil y una noches. Allí se encontraban reunidos todos los artistas famosos antiguos y modernos, á saber: Zéuxis, Arístides, Nicomaco, Apéles y Parrasio, Miguel Angel, Rafael de Urbino, Leonardo de Vinci, Durero, Ticiano, Velazquez, *Utrera*, y Murillo, y allí habia puestos de honor reservados á los génios contemporáneos, que son; Madrazo, Ribera, Gisbert, Casado, Vera, Brioso (este señor es padre del autor), Roca, Rodriguez, Gonzalvo, Cano, Botello, Torres, Gonzalez, y Valmigierna (sic). Con esta ensalada de génios creo que bastaria para formar juicio del libro, y de la exquisita crítica que en él campea. Todos los personajes estaban muy afanados levantando un altar á la belleza, y allí vió el autor al divino Apolo, obra del ilustre Leoncio, al desgraciado Laocoonte, obra insigne de los inmortales Agesandro Polidoro y Atenodoro Rodiata, al triste Germánico, que estaba muy afligido pensando en la maldad de Tiberio, al soberano Jóve, á la impúdica Filomena, y al embriagado Baco. Apéles estaba pintando una Vénus, y Rafael pintando á la Virgen, y con esto y con invitar á los artistas á que penetren en el sagrado templo, para lo cual han de seguir al pié de la letra lo preceptuado por Minerva en los discursos siguientes, se ha concluido la introduccion. El primer capítulo está dedicado á la Musa, y contiene una larga lamentacion sobre la decadencia del arte, que en los tiempos de Apéles y Parrasio, Miguel Angel y Rafael, entusiasmaba á la humanidad, y hoy ha cedido el puesto á intereses mezquinos, y se encuentra olvidado; por lo cual el autor cree de su deber, lleno de fe y entusiasmo, salir al palenque literario á defender sus hollados derechos. ¿Cómo? Haciendo la apología del arte, lo cual desempeña repitiendo lo que sobre este asunto dijeron Virgilio, Filostrato, Platon, Aristóteles, Ciceron, Plinio, Filon, Calderon de la Barca y el Emperador Cárlos V. Queda; pues, demostrado con las citas de estos autores, que el arte de la pintura es cosa excelente, lo cual no sabemos que nadie haya puesto en duda, y queda terminado el capítulo 1.º El 2.º trata del génio y su educacion. Minerva continúa su discurso sublime, y entre otras cosas peregrinas, dice: *El génio, humanamente considerado, es un destello de la Divinidad*

*al manifestarse en este sér como la luz de la mente, causa eficiente del pensamiento, principio intelectual y fecundo del alma, gérmen productivo de la idea, impulso activo de la noble inteligencia, de la ardiente fantasía, que eleva el pensamiento hasta Dios, y semejante á este sér, y cual si él fuera, concibe la idea de crear un universo, una naturaleza semejante á la de aquel, y en la esfera donde dilata su acción, compromete sus empeños en formarla, y le parece conseguir su intento por el divino arte de la Pintura.* Ya sabemos lo que es el génio; pero el génio debe educarse, y para ello hay que estudiar, segun Minerva, por boca del Sr. Bioso, á Apéles y Parrasio, que buen trabajo mando al que se proponga estudiar las obras de estos artistas, á Rafael y Ticiano, á Homero y Virgilio, y á los historiadores Tácito y Lafuente (!!!!); todo lo cual se comprueba con lo que dice Martínez de la Rosa en su *Arte poética*. Hay que estudiar además la naturaleza, y á dibujar con pureza y exactitud, en lo cual lleva el Sr. Bioso mucha razón. Así lo hicieron, prosigue, Apéles, Polignoto, Praxiteles y Fidias, así Velazquez y Rafael y Corregio, y sobre todo el eminente é inmortal *Utrera*. Extenso es el artículo que el autor dedica al génio, pero no encontramos en él cosa de mayor importancia fuera de lo expuesto, que se encuentra envuelto en mil difusas y vagas declamaciones. Para que se forme más cabal juicio de lo que el autor llama filosofía del arte y sublime ciencia, copiaremos el siguiente párrafo, que hallamos en este capítulo. *El génio crea la idea, el talento produce la belleza, aquel concibe el pensamiento, este lo perfecciona y embellece. La belleza último término es de la idea, de la civilización, de la sabiduría, de toda ciencia, de todo arte, del eminente de la pintura, porque ella es Dios, la perfección absoluta. Luego siendo la belleza el último término de la idea, el génio al crearla, caminar debe hacia ella. Luego si producida es por el juicio de la razón y la conciencia, siendo esta sabiduría hija del estudio, al dirigirse el génio á su conquista para expresar una idea embellecida, un bien ordenado pensamiento, la verdad en su esplendor, necesario le es educarse por la educación que exige. ¡Qué verdad tan evidente!*

Al Sr. Bioso le parece todo esto una verdad evidente; á nosotros, míseros mortales que no alcanzamos tanta sublimidad, nos parece un galimatías absurdo, una colección de frases vagas y sin sentido preciso, en que se confunden las facultades del alma, y en que flotan las palabras, génio, talento, razón, conciencia, belleza, sabiduría, como á merced del viento. *He visto yo*, prosigue el autor, *génios ilustres, imaginaciones brillantes, crear ideas sublimes, pensamientos divinos, sin arte ni belleza, que han interesado los sentimientos del corazón, mas*

*que han dejado el alma impasible.* Sin duda el Sr. Briosó cree que lo sublime es un punto menos que lo bello, cuando por el contrario es un punto más, puesto que es una idea cuya grandeza no cabe en el medio sensible de expresion y tiene su complemento fuera del objeto representado: además, segun el autor, los sentimientos del corazon no son sentimientos del alma, sino que en el hombre hay dos séres sensibles, uno representado por el corazon, donde residen, segun parece, las malas pasiones, sin que el alma tenga relacion con esto, y otro por el alma misma. El Sr. Briosó toma por lo sério, y quiere convertir en sistema filosófico los modos vulgares con que solemos expresarnos, llamando sentimientos del corazon á ciertas inclinaciones que pueden ser y son frecuentemente nobilísimas, y en que la reflexion y el racionioin toman poca parte. El amor, la fe, la abnegacion, el valor, la caridad, la simpatía solemos decir que residen en el corazon, y son sin embargo, los más elevados sentimientos del alma, lo que hay de más humano en nuestro espíritu. ¿Qué más puede desear un artista ó un poeta que interesar el corazon de la multitud? ¿A qué otra cosa aspira? De aquí en adelante, el rendido galan que manifieste á la señora de sus pensamientos cuanto ha llegado á interesar su corazon, en vez de una flor, le dirá un insulto, porque, con arreglo á la filosofía Briosó, querrá decir que ha excitado en alto grado sus malos instintos.

A esto quedan reducidas las pretensiones científicas de este librito, y basta lo dicho y copiado para comprender su importancia y su valía. Nos limitaremos pues á decir que despues del artículo sobre el génio, hay otro sobre la expresion, otro sobre el ideal, que principia diciendo: *en ledos visos de carmin y oro, vi yo á la divina Minerva descender del cielo, sentada sobre el volador Pegaso. A su vista los génios, que engolfados en nubes de púrpura cruzaban las celestes alturas, y las preciosas ninfas, que en las florestas de Lesbos tejian primorosas guirnaldas, etc.*, y así continúa hasta el fin, intercalando algunos versos de D. Adolfo de Castro, varias citas de Mengs, y los indispensables Apéles, Murillo, Rafael y Utrera. Sigue el capítulo de la *Belleza*, que es tan filosófico como todo lo demás, y continúan las citas de Plinio y de Mengs; otro de las *Manifestaciones de la belleza por sus nobles y distintos caracteres*, todo con arreglo á Mengs y al sábio Benot. Por último, un tratado sobre la invencion, composicion y diseño en que se repite lo que dijo Alberti, y lo que expuso Mengs sobre el Pasmo de Sicilia. Aunque se indica algo del colorido y se habla de los colores primitivos, los recientes y profundos estudios que se han hecho por algunos extranjeros

sobre este punto parecen completamente desconocidos al autor, y aún se advierte la falta de toda indicación sobre ciertas teorías importantes, como es la de los colores complementarios, hoy conocida de todos los principiantes, y de la cual el Sr. Bioso no parece tener la menor idea.

Termina el libro con un capítulo intitulado *Progreso de la pintura*, que parecía destinado á hacer una ligera y exacta reseña de la historia de este arte, pero todo se reduce á repetir cuatro frases de Plinio y á los consabidos Rafael, Miguel Ángel, Velazquez y Murillo. Ni una indicación del origen y progresos de las escuelas españolas de pintura, ni una reseña de las extranjeras, nada en fin que manifieste un estudio detenido y concienzudo de la materia, ni el deseo formal de iniciar á los principiantes, como anuncia, en los primeros elementos de tan importante historia. Por dos veces se dice en este capítulo que Velazquez fué pintor de Felipe II, y esta aseveración, que por estar repetida no puede atribuirse á descuido del cajista, da la norma de la exactitud y escrupulosidad con que está hecha la reseña de la pintura española.

No es pues el libro un compendio de las reglas y preceptos que deben aprender los que se dediquen al arte de la pintura, y creemos que el que se proponga estudiarle en este concepto, se quedará después de su lectura tan en ayunas como antes; no es tampoco, como puede juzgarse por los títulos de sus diferentes partes, una serie de consideraciones sobre la importancia del arte en general, su significación y sus relaciones con la vida social; mucho menos una filosofía del arte. Quien tal se proponga escribir, deberá principiar por conocer lo mucho que sobre esta materia se ha escrito, estudiar los diferentes sistemas que se han expuesto, leer con reflexión y detenimiento desde Platon á Hegel, desde Gioberti á Proudhon, hacerse cargo ante todo del estado de la cuestión, y bien que se adopte cualquiera de las teorías conocidas, bien que se exponga una nueva, proceder con pleno conocimiento de causa y en forma verdaderamente filosófica. Nada de esto se encuentra en el libro del Sr. Bioso, donde ni por acaso hemos visto una sola cita de autor que haya tratado de la teoría del arte de una manera científica, y que se reduce por lo tanto á una serie de frases pomposas y no muy concertadas, que fatigan el ánimo y producen á las pocas páginas extraordinario desaliento. Creemos que es disculpable el deseo del que se propone comunicar á los demás sus ideas, sus sentimientos, lo poco ó mucho que se le alcance sobre una materia dada. Los mayores y más graves errores son dignos de indulgencia cuando se dicen de buena fe y se

sustentan con buen fin; pero tambien creemos que los libros menos aceptables son aquellos que no dicen nada, que defraudan á los lectores, atrayéndolos con un título sonoro, y haciéndoles perder el tiempo con frases vacías; y que los autores tienen tambien para con el público deberes que cumplir, vistiendo siquiera algunas armas, por leves que sean, antes de presentarse en el palenque literario, para no incurrir en la nota de incompetencia. Por eso nos atrevemos á recordar al autor de este libro, que aún es jóven, y que muestra gran respeto á los preceptistas, aquella frase de Horacio :

..... *versate diu, quid ferre recusent,*  
*quid valeant humeri.*

EMILIO LAFUENTE Y ALCÁNTARA.

# CONATOS

DE

# Ó ESCUELA DE DIBUJO EN MADRID EN EL SIGLO XVII

### Conclusion (a)

# MEMORIAL QUE SE DIÓ AL REINO POR LOS PINTORES.

imágenes sagradas, con la gravedad, hermosura y decoro que se debe, y el exceso de indecencias y errores que se hacen, por la falta de ciencia y demasia de ignorancia en los más profesores de este arte, cosa tan escandalosa y perjudicial, y en que se debe poner muy grande remedio: y asimismo con la poca valentia y arte con que los más pintan, acordaron de fundar una Academia, a

virtud, ha de perturbar los ánimos, hasta inducirles á la ciega negligencia, y

RELACION DEL CUERPO Y GOBIERNO DE LA ACADEMIA

2015130 232 Y

(2) Verase la pág. 167 de este mismo tomo.

(a) Véase la pag. 167 de este mismo tomo.

cristiana Academia y estudio. Que además del gran servicio que se hace á Nuestro Señor, y su santa Iglesia, y culto divino, á S. M. y á todo el reino viene á ser de grandísimo interés y provecho, porque como esta Academia no es otra cosa que un estudio general, y ejercicio del dibujo, á donde se enseñe á todos los que quisieran ir á aprender, y que de este arte necesitan casi todos los que componen y adornan la república, como son (además de la pintura y escultura) la fortificación y arquitectura militar, y los ingenieros, y máquinas, y artillería, cosas todas de tanta importancia á la república, también necesita la Arquitectura pública, la Luminacion, Tapicería, Platería de oro y plata, Bordadores, Armería, Relojería, Abridores de láminas, y sellos, Lapidarios, Rejeros, Ensambladores, Entalladores, Jardineros, Canteros y otras muchas. Y que por experiencia se ha visto, que por carecer los naturales de esta parte, han faltado en la perfeccion, y así ha sido fuerza enviar á los reinos extranjeros por artífices, á muy grandísima costa, y por todas las cosas necesarias de las artes referidas, enviando por ellas tan grande suma de oro y plata, como de continuo sale de estos reinos (daño tan prevenido y llorado), y que no tiene otro remedio sino es criar hombres que con la perfeccion que en los otros reinos se hacen, se hagan en estos, lo cual se hará mediante esta Academia.

Y además de todo lo referido, cuando S. M. se sirva honrar á alguno con título de su Pintor, Escultor ó Arquitecto, es cierto sabrá S. M. el que lo merece, por los mismos títulos é informacion de la misma Academia, sin ser defraudada la verdad con las negociaciones y favores que ordinariamente en estos casos concurren.

Y no es menos considerable el provecho que de las dichas informaciones y títulos, resultará á todas las obras de Iglesias, las cuales comúnmente las dan á cualquiera que estuviere asentado en los libros que tienen por hombres peritos; lo cual sólo consta de una informacion hecha del mismo artífice, de donde por esta causa tantas veces son las iglesias engañadas, en la cantidad y en la calidad.

#### RELACION DEL CUERPO Y GOBIERNO DE LA ACADEMIA

##### Y SUS OFICIOS.

La Academia Real del señor San Lucas, que han fundado los pintores en esta Villa de Madrid, Côte de S. M., es una escuela á donde se enseña cien-

tíficamente el arte del dibujo á todos los que quisieren aprenderlo, en el modo, y á los tiempos que por ordenanzas está determinado, para que se crien hombres doctos en este arte, que puedan ejercer debidamente aquellas á que se aplicaren, como es la Pintura, Escultura, Arquitectura militar y política, la Luminacion, Bordaduría, Tapicería, Platería, y otras muchas, que por carecer del dibujo imperfectamente las obran, con mucho daño, y poco adorno, y autoridad de esta monarquía.

Y particularmente les mueve celo de que su nobilísima y liberal arte de la pintura se ejerza ya con la perfeccion y valentía que requiere su objeto, en especial en cuanto es hacer imágenes sagradas, y retratos de las personas Reales, que por carecer los más de los debidos preceptos, han indecentemente obrado, oscureciendo y turbando el decoro y respeto debido á la grandeza de esta absoluta y hermosísima arte. Y así, mediante esta Academia, pretenden no ejerzan de hoy más esta facultad ninguno que no sea perito y aprobado por ella por tal, dándole su título con la solemnidad que las ordenanzas dispusieren.

Y para que se consiga con orden lo propuesto, es fuerza que haya quien rija y gobierne esta Escuela, ó Academia, quien enseñe en ella lo necesario, y apruebe los suficientes para la pintura, y escultura, dinero para los gastos, y premio para los que alcanzaren el dichoso fin á que esta faccion va encaminada, para que no desanimen los que en los excesivos trabajos, é intolerables dificultades pelearén, para conseguir el lauro.

Y como todas las cosas han de tener la justa dependencia del Rey, que como cabeza nuestra no animaran estos miembros sin ella, con la debida reverencia se ha suplicado á su Católica y piadosa Majestad se digne de darnos un protector de su Real mano, para que con este respeto se gobierne este cuerpo de Academia Real, y á quien se vaya á dar cuenta de los aprovechamientos y tratos que de este honroso ejercicio se vierén, y de las personas que en él se señalaren, y á quien pueda S. M. ocupar en su servicio y obras, sin serle defraudada á la verdad su lugar, con los favores y siniestras informaciones. A este gobierno asistirá inmediatamente uno de los pintores que presidirá en nombre del Protector que llamarán Presidente, y otros cuatro, que se llamarán Consiliadores. A este cuerpo ó Junta obedecerán todos, y de ella saldrán nombrados oficiales para la conservacion y aumento de esta Academia: es á saber, un Fiscal, un Procurador general, Secretario, Mayordomo, Contador, Corrector del estudio, y Comisarios; señalarán los cursos, las horas, y el sitio para ellos;

se remediarán los inconvenientes que se ofrecieren : nombrarán personas que visiten los enfermos, compongan diferencias entre los profesores : mandarán hacer obras, librarán el dinero que gastaren, y otra persona no. Ante ellos se tomarán cuentas, y todo lo demás que fuere aumento y buen gobierno de esta Academia Real, se guardará en los actos públicos, y asientos, el decoro de cada oficio, guardando antigüedad. Y ante esta Junta se presentarán peticiones y propondrán por escrito lo que se ofreciere, para que ellos vean y provean lo que convenga. Y se entiende, que será Junta el Presidente y dos Consiliadores.

#### LO QUE LE COMPETE A CADA OFICIO.

El oficio de Presidente, es el que asiste en primer lugar, representando la persona del Protector, y sin él no es válido todo lo que se hiciere; y en los casos de votar, tiene dos votos; y lo que hiciere fuera de Junta, no es válido.

Los Consiliadores tienen voto, y sin ellos el Presidente no puede hacer nada; y quando con bastante causa faltare Presidente, el más antiguo Consiliador con la misma calidad presida.

El Fiscal es su oficio contradecir todo lo que se hiciere, en daño, deshonor, y menoscabo de la Academia, y dar parte de ello á la Junta: no se puede hacer gasto de dos mil maravedises arriba sin darle parte; y esto es porque lo contradiga y alegue, y pruebe cómo no conviene, porque la dicha Junta lo vea, y haga lo que más convenga.

El oficio de Procurador general, es á quien toca todas las negociaciones del aumento de honra y hacienda de esta Academia, poniendo los medios necesarios con S. M., con el Protector, con el reino y todos los demás que se ofrecieren.

El oficio de Secretario es, en cuyo poder estará el libro de los acuerdos, y el que hará relación de las peticiones, y de todo lo que se propondrá en esta Junta, y el que tomará los votos secretos ó públicos.

El oficio de Mayordomo es, el que ha de tener cuenta de toda la hacienda de la Academia, á cuyo cargo ha de correr, y ejecutar las órdenes de esta Junta, en quanto sea comprar, ó vender, ó guardar con particular cuenta y razon, teniendo para ello un libro á donde esté todo con distincion y claridad.

El oficio de Tesorero es, en cuyo poder ha de entrar todo, y cualquier dinero que entrara en la Academia, así lo de las limosnas, como mandas, gastos de

los cursos, ventas u otra cosa; y no ha de poder gastar para ningún efecto sin licencia de la Junta, y habiendo tomado la razón el Contador.

Los Comisarios de la Fiesta son, á cuyo cargo está el juntar la limosna para celebrar la del señor San Lucas en el modo que pareciere á la Junta, y ordenarla; y para ello se juntarán el día primero de Setiembre, para tratar y determinar lo que han de hacer, y el modo que han de tener, y ponerlo por escrito y presentarlo en la Junta, para que lo vea, determine y mande lo que convenga á la autoridad y decencia de la dicha Academia, proveyendo para ello el dinero que fuere necesario: y se declare corre por cuenta de los dichos Comisarios buscar las colgaduras, y hacerlas colgar en la Iglesia, poner los altares, prevenir el Predicador y el Preste que diga la misa, la música que la beneficie, y todo lo demás necesario en orden á la dicha Fiesta.

#### CÓMO SE ELIGEN LOS CINCO DE LA JUNTA,

##### Y EL TIEMPO QUE DURAN.

El Presidente, y Consiliadores, y Tesoreros, son electos por escrutinio secreto, guardando esta forma. Juntase la Academia (que lo será plena) cuando estarán juntos, la Junta, el Fiscal, y Secretario, y seis pintores aprobados, y cada uno dará en un papelito escrito, el nombre del Presidente que le parezca fuere á propósito para el dicho oficio; y doblado dicho papel, lo echará en el cántaro: y lo mismo se hará para nombrar los Consiliadores, y Tesorero, y despues el Secretario, con dos acompañados, que será el uno el Procurador general, y el otro el Fiscal. Irán viendo los votos, y publicarán el que más tuviere, para tal oficio, y así quedará desde luego electo, tomando el asiento que le compitiere.

Durará el oficio de Presidente tres años (1).

Y de los Consiliadores saldrá cada año el más antiguo, y entrará otro por más nuevo electo, con la orden referida; de suerte, que durará cada uno en su oficio cuatro años; y por este modo habrá siempre en la Junta quien sepa las costumbres y corriente de las cosas.

El Tesorero es bien no dure más de un año.

(1) En nota marginal manuscrita se lee en el original: «Quiere el Conde que el Presidente sea caballero y dure á su voluntad.»

Y se declara, que no es incompatible tener uno dos oficios, como no sea Consiliador y Fiscal, que lo es, por ser un oficio opuesto al otro: porque mal se comprende ordenar como Consiliador, y contradecir como Fiscal, pero podrá ser Procurador general, Mayordomo, Tesorero, Secretario, y otros.

El oficio de Secretario asimismo no se comprende junto con el de Consiliador, por la diferencia de los asientos. Los demás oficios que provee la Junta, se mudarán cada año, si bien podrá la misma Junta prorogar el tiempo, que fuere su voluntad.

#### CUÁNDO Y CÓMO SE HARÁ LA FIESTA Y EJERCICIO DE LA ACADEMIA.

La fiesta se celebrará día del señor San Lucas, en la Iglesia que á la Academia pareciere; y cómo, y de la manera que queda dicho en la ordenanza de los Comisarios. El otro día siguiente se harán las horas de los difuntos, y á la tarde habrá junta general, á donde se darán las gracias, ó reprensiones á los Comisarios, y á los demás oficios añales, de lo que hubieren hecho. Darán sus cuentas todos de lo que les tocara. Tomará la razon el Contador, y quedarán en el libro del Secretario asentados los acuerdos hechos entonces: de suerte, que hasta aquel día quede todo en claridad y distincion asentado, y despues elegirán los oficiales nuevos por la orden dicha, haciéndole cargo al nuevo Mayordomo de todas las cosas que le fueron entregadas, como son libros, modo de pinturas, globos, esferas, instrumentos geométricos, dibujos, estampas, sillas, bufetes, y todo lo demás que fuere de la Academia, excepto los dineros, que esos se entregarán con cuenta y razon al nuevo Tesorero, quedando de todo tomada la razon en el libro del Contador. Y despues de hecho todo esto, y que estarán todos sentados en sus lugares, se señalará el otro día en la noche, para que se comience el curso del natural, siendo todas las noches dos horas en un aposento decentemente adornado, y abrigado, á donde se desnudará un hombre de buena proporcion y músculos, para que todos los que quisieren dibujen de él, ó imiten de cera, ó barro, ordenando el modo, para evitar confusion, el que fuere nombrado por Corrector de dicho curso. Y se declara, que en estas Juntas generales no ha de faltar ninguno de la Junta, ni oficial ninguno, pena de mil maravedís por cada vez que faltare, para gastos de la Academia, si no fuere por enfermedad, ú otra causa legítima, de que tendrá obligacion de avisar, para no incurrir en la dicha pena.

## MODO DE CÓMO HAN DE ENTRAR AL CURSO DE DIBUJO Y QUIÉN.

A este estudio del natural, entrarán todos los que quisieren, pidiéndolo primero por petición á la Junta, y no hallando inconveniente será admitido, pagando (primero) treinta reales, que es el gasto que tendrá todo el curso del natural. Y si dejara de ir, ó fuere excluido por revoltoso, ú otro defecto, se entiende no se le ha de volver cosa ninguna; y si alguno entrare comenzado el curso, no esté obligado á pagar más que á razon de á cinco reales cada mes, reputando cada curso de seis meses.

Todas las fiestas no se dibujará del natural, y será el estudio de estas noches Notomía, del Besalio ó Valverde, ó de Notomía de bulto. El curso durará hasta el Sábado de Ramos, que se dará punto.

A este estudio asistirá un pintor nombrado por la Junta, que tendrá título de Corrector. Su oficio será, de poner en orden el modo de sentarse, y el reparar las actitudes. A este Corrector han de tener respeto y obediencia todos los estudiantes, y de primera instancia tendrá autoridad para hacer y deshacer en cuanto fuere, el buen modo, quietud y autoridad del estudio, y se atenderá que sea el nombrado uno de los pintores aprobados que fueren al dicho estudio, para la comodidad del dicho oficio.

Asimismo al Mayordomo ya nombrado, ha de ser á quien han de acudir á pedir lo que fuere necesario para la comodidad y servicio de los estudiantes, y adorno y autoridad de la Academia, y por cuya mano se ha de gastar lo necesario, y en cuyo poder entrarán todos los dineros que fueren dando de los cursos, con que no pueda gastar sin orden de la Junta, más que tan solamente las luces y lumbre que fuere necesario para el curso, y el salario del modelo: y para lo demás ha de dar cuenta á la Junta, como está dicho: y acabado el curso, se le hará el cargo de lo que hubiere recibido, y tomándole en cuenta lo que hubiere gastado, lo que sobrare se entregará al Tesorero, para los gastos que se ofrecieren. Y si hubiere puesto de su hacienda algo, se le ha de hacer bueno, como no sea por no haberlo cobrado por descuido, ó culpa suya, que en tal caso será por su cuenta.

## JUNTA SEGUNDA GENERAL.

El segundo día de Pascua de Resurreccion será otra Junta general, en que se verá el fruto que ha hecho el curso, y si hubiere algo que avisar; y prevenir para otro año, será acordado en el libro del Acuerdo.

Y quedará acordado, que el lunes despues de Quasimodo, se comience el otro curso, que durará una hora cada día, que será de seis á siete de la tarde, desde el dicho día hasta la víspera de San Lucas; estudiando tres meses de Perspectiva, y los otros será Notomia, ó Simetría, ó Fisonomía, porque es de lo que ha de ser examinado un pintor, y escultor, cuando pretende título: y así á esta hora de estudio, será fuerza vayan todos los que hubieran de ejercitarse en estas artes. Mas porque hay otras que adornan y perfeccionan la eminencia de los profesores, si bien no le serán pedidas cuando los aprueben, será bien se siga otra hora, á donde se lean Matemáticas, ya los elementos del Euclides, ya la Astrología, ya de medir, y tomar distancia, ya de navegacion, y fortificacion: y esto será para los que quisieren ser perfectos profesores, no lo negando á ninguno. Y para lo uno y lo otro, la Junta tendrá cuidado de prevenir persona que acuda á enseñar estas artes, poniendo los medios que fueren necesarios para ello.

Y para la limpieza y aseo de la casa adonde se hiciere este estudio, ó Academia, es necesario haya un hombre que lo haga, y asimismo sirva de avisar quando haya Junta: y este parece será fuerza tenga dependencia del mayordomo, y así será necesario sea á su satisfaccion.

Conviente que esta Academia tenga un Médico asalariado, para que acuda á visitar los Pintores pobres, y un Barbero para las sangrías; y señalado un Boticario, para que dé las medicinas que recetare el dicho Médico, precediendo primero, constar á la Junta la enfermedad, y pobreza del pintor. Acudiendo asimismo á su regalo, y á su entierro si muriere.

**MODO QUE SE HA DE GUARDAR EN LOS ASIENTOS DE LAS JUNTAS,**

**ACTOS PUBLICOS. (1)**

(1) Nada hay de esto, y el sitio que debiera ocupar está en blanco en el original.



## MODO QUE SE HA DE HABER PARA CALIFICAR

LOS ARTÍFICES, PARA QUE PUEDAN TENER DISCÍPULOS, ENCARGARSE DE OBRAS PUBLICAS  
Y TENER OBRADOR.

Primeramente se ordena, que por cuanto hay muchos profesores pobres, con obligaciones de mujeres é hijos, «y que saben poco, y no están á tiempo de »poder aprender otro modo de vivir, ni de ponerse de nuevo á esta facultad, y »que de prohibirles ejercerla, seria quitarles la honra, y modo de ganar el sustento, de que resultarían muchos inconvenientes lastimosos (1).» Piadosamente se ordena, que á todos los que el día que se promulgaren estas Ordenanzas tuvieren obrador, y constare haberle tenido euatro meses, se presenten en la Academia, para que se dé á cada uno carta de permission sellada y firmada, en la forma que adelante se dirá, con la cual sin otro recaudo, podrá libremente gozar de todas las preeminencias que los que se aprobaren gozarán. Y esta gracia se hace por las causas ya referidas. «Y si alguno para más calificacion »de su habilidad quisiere aprobarse, se presentará en la Academia pidiendo por »la órden y solemnidad que irá acordado, á quien se dará la carta de aprobado »para que conste en todo tiempo» (2).

Item se ordena y manda, que ninguno que no tuviere esta carta de permission, no pueda tener obrador, ni discípulos, ni encargarse de obras, pena de que si tal hiciere, por la primera vez pierda la obra que tuviere en casa y todos los instrumentos y materiales de la profesion. Y la segunda, todo lo dicho, y otro tanto. Y la tercera, todo lo dicho y desterrado. Y esta condenacion se reparta por tercias partes. La una para la cámara de S. M. Otra para el denunciador. Y la otra para gastos de la Academia.

*De allí adelante* (3), Item, si alguno pretendiere habilitarse para poder usar el arte de Pintor generalmente, ó en alguna de sus partes, se ha de presentar en la Academia, pidiéndolo por peticion, en la forma siguiente: *Fulano dice, que concurren en él las partes que las Ordenanzas disponen, para ser aprobado para tal y tal cosa, haciendo presentacion de tales y tales papeles que dan fé de ello. Atento*

---

(1) Todo esto está tachado en el original impreso.

(2) Todo esto está tachado en el original impreso.

(3) Estas tres palabras están manuscritas.

*á lo cual, suplico á vm. se me mande dar título y licencia para poder usar de ello en todos los reinos de España, que en ello recibiré merced.* Y hecho relacion, el Secretario de la dicha peticion, y justificados los dichos papeles, se le mandará haga algo de su mano de todas las materias de que pretendiere título, para que á la Academia le conste, no sólo de la teórica que supiere, mas tambien de la práctica, pues lo uno sin lo otro, no es de efecto para lo que se pretende.

Primeramente ha de traer informacion «*de moribus et vita*» (1) y papeles por donde conste haber estado en casa de uno, ó más pintores de los aprobados, ó permitidos, seis años continuos.

Ha de traer testimonio firmado del Corrector, de haber asistido tres cursos en el dibujo, por el natural que hay en el estudio público de la Academia: así mismo de haber cursado otros tres cursos de Notomía, y dos de Perspectiva, Práctica, y dos de Simetría. Y los dichos testimonios serán firmados del Corrector (como dicho es) y de las personas que enseñaren las dichas facultades. Y calificado todo lo referido, le será pedido, que en presencia de los Académicos, á quien fuere cometido este acto, dibuje de aquello de que pretende ser examinado (es á saber) que si pretendiere título general, dibujará una historia, ó más. Dibujará, y discurrirá sobre alguna Notomía. Tirará un cuerpo ó más de Perspectiva. Lineará la simetría de un cuerpo de hombre, de mujer, y de niño, respondiendo á lo que fuere preguntado. Dirá cómo se pinta al fresco, y al temple, y al óleo. Cómo se dora bruñido con sisa, y al temple. Cómo se encarna, graba y estofa. Cómo se mancha y se pica un país. Cómo se planta una figura. Y de todo hará su demostracion, razonándolo todo con buen modo, y claro lenguaje: y dando buena cuenta de todo, se le despachará el título, haciendo relacion del acto que hizo, para que conste de su suficiencia. Y el mismo estilo se guardará con los que sólo pidieren para dorar, copiar, ó para retratos, ó para países, ó para el óleo. Finalmente se le dará licencia sólo de aquello de que fuere aprobado, remitiendo para adelante el probarlo por las que no fuere capaz, amonestándole con caridad, que lo estudie.

Y las personas que hubieren de examinar, y dar estas licencias, serán tres Académicos los más antiguos; si faltaren (ó alguno de ellos) la Junta del gobierno de esta dicha Academia pueda nombrar de los aprobados los más beneméritos, para que hagan el dicho oficio.

---

(1) Tachado con pluma.

## CÓMO SE DAN LOS TÍTULOS.

Los títulos serán escritos sobre pergaminos, firmado de los Académicos, ó personas que para tal efecto fueren puestas en su lugar, refrendado, y tomada la razon del Secretario de la Academia, y sellado con su sello.

La pintura ó pieza que hiciere para demostracion de la práctica, será siempre para la Academia (1), aunque salga reprobado: y si saliere aprobado, los derechos del título serán los siguientes:

A la Academia para el pergamino cuatrocientos maravedís. A cada Académico cuatrocientos maravedís. Al Secretario trescientos maravedís, á cuyo cargo ha de estar el escribir el dicho título de buena letra, dándole la Academia el pergamino. Y si salieren reprobados, no pagarán los cuatrocientos maravedís del pergamino.

Item, se declara que todos los títulos de permission que se dieren, han de pagar *la mitad de los* (2) derechos (3), con declaracion que ha de ser todo para la Academia. Hecho todo lo susodicho, el pretendiente se saldrá fuera de la Academia y quedarán solos los Académicos y el Secretario, y conferido el caso para votarlo, el dicho Secretario dará á cada Académico dos habas, una negra y una blanca, y puesto el cántaro, cada uno dará el voto que le dictare su conciencia, entendiéndose, que el que quisiere aprobar echará encubiertamente en el cántaro la haba negra; y el que quisiere reprobar echará la blanca. Con lo cual se guardará el secreto y se evitarán escándalos y enemistades.

## MODO DE DAR EL GRADO DE ACADÉMICO.

Por ser esta dignidad el ejemplar y espejo de todos los profesores de las artes del dibujo, y que dice eminencia en cualquiera de ellas, parece ser forzoso darle con gravedad y decoro, y sólo á las personas que verdaderamente fueren doctos en la facultad, y generalmente conocidos por tal, supliendo en ellos la operacion del dorado, y grabado, y encarnado, por ser cosa que sólo pertenece á la práctica: y así, por ser porcion inferior, y que en tales sujetos podia des-

---

(1) Ms. dice: Que la pintura la pueda rescatar por 50 rs.

(2) Estas palabras manuscritas.

(3) Ms. y añádese: «Y si fuere muy pobre, de gracia se le ha de dar el título.»

lustrar la superior intelectual, no se le debe pedir, porque es justo en este caso entender, que el que sabe lo más, entiende lo menos. Este grado se ha de dar por votos secretos, y lo han de tener todos los Académicos (1) «y todos los »aprobados en cualquier especie de estas artes, y ha de ser en Academia »plena» (2), habiendo primero tenido el título general de aprobado.

El título de Académico sea escrito sobre el pergamino, con la orla luminada, y firmado en primer lugar del Sr. Protector y de los Académicos, y sellado con el sello de la Academia, dando propinas en estas forma:

Para gastos de la Academia diez mil maravedís. Al Sr. Protector una pintura de su mano y firmada de su nombre, á eleccion del mismo Académico. Y á cada Académico de los tres más antiguos un escudo y unos guantes «de ambar» (3).

#### OBLIGACIONES DE LOS ACADÉMICOS.

Los Académicos han de ordenar el modo y el estudio de los cursos, y han de acudir y asistir á ellos por semanas para ver lo que se enseñare y ejerciere sea con buenos preceptos y términos, dando siempre documentos doctos para lo teórico y lo práctico. Y el que faltare á esta obligacion sea penado en trescientos maravedís cada vez para gastos de la Academia. Si no fuere por causas legítimas y enviándose á excusar de ello.

Y pues Su Majestad tiene asalariados Pintores, Escultores y Arquitectos, y que se supone son los más peritos en su facultad, podrán ser los que hayan de acudir á estas obligaciones, dándoles las plazas con esta calidad; y en esto Su Majestad no les hace agravio, pues que además del salario les paga sus obras.

Tambien se pide que una de las dos cátedras de Matemáticas que se leen en esta córte, se lea en la Real Academia; y pues es el dibujo tan forzoso para las demostraciones, será de mucha importancia estén juntas estas dos escuelas para ocasionar á que haya muchos oyentes: porque acomodando las horas de

---

(1) Ms. y al márgen: Y todos los de la Junta del gobierno y seis pintores aprobados señalados por la Junta.

(2) Esto está tachado.

(3) Tachadas estas dos palabras.

la leccion al propósito, todo el concurso de los que estudiaren el dibujo (que en los más les será forzoso) oirán las materias que se enseñaren en la cátedra de Matemáticas.

Otrosí, se suplica á Su Majestad, mande que ninguna obra pública se pueda hacer, sin que primero se haga traza ó dibujo, y se envíe á la Academia para que la vea y dé su parecer y correccion, pues es cierto que dado por ella (adonde es fuerza haya muy grandes y doctos ingénios), nos asegura será muy acertado y ageno de toda excitacion.

---

# REFLEXIONES

## SOBRE UNA PINTURA QUE ESTÁ EN EL ESCORIAL<sup>(1)</sup>

llamada

LA MADONNA, Ó NUESTRA SEÑORA DEL PEZ.

HECHAS POR MR. HENRY, CABALLERO IRLANDÉS, ESTANDO EN EL ESCORIAL AÑO 1754, CON OCASION DE HABER DICHO EL PINTOR DEL REY, D. SANTIAGO AMICONI, QUE NO ERA ORIGINAL DE RAFAEL DE URBINO; ESCRIBIÓLAS EN INGLÉS, Y CONTINUANDO SUS VIAJES ESTUVO EN SEVILLA, DONDE LAS TRADUJO AL CASTELLANO FRAY JACOBO HENRY, DEL ORDEN DE SAN FRANCISCO, ETC. (2).

---

*. . . Volet hæc sub luce videti  
Judicis argutum, quæ non formidat acumen.*

HORAT. ART. POET. v. 363.

Quien quisiere formar juicio recto de una pintura, debe ante todas cosas determinar exactamente el asunto de ella, porque un cuadro histórico no es otra cosa que un retrato; y arrojarse uno á despreciar ó alabar la copia, ó semejanza de un retrato de quien no tiene una idea justa y cabal, es una absurda temeridad.

Mas como los retratos varían de innumerables maneras, segun el punto de vista de donde se examinan, así un mismo objeto parecerá muy diferente segun el instante de tiempo en que se toma. La Resurreccion de Lázaro, por ejemplo, en el instante en que Cristo le mandó salir del sepulcro, seria en muchas circunstancias al revés de esa misma resurreccion, considerada en el punto de tiempo inmediato despues. En el primero pocos parecerian dispuestos á creer, muchos á dudar el éxito, y muchos más á reir y burlarse del empeño del Salvador; mas en el segundo los más parecerian crédulos y convencidos, pocos dudosos, y poquísimos incrédulos ó ningunos. La esperanza, el temor, el recelo, la duda,

---

(1) Hoy en el Museo Real.

(2) Manuscrito de la Biblioteca del Escorial, publicado únicamente, que sepamos, en el tomo II del *Viaje de España* de D. Pedro Antonio de la Puente (Ponz) en 1773.

la incredulidad serian las pasiones dominantes de todos en el primer paso. El asombro, la confianza, la alegría y una confusion alborozada en el segundo.

Cuando el asunto del lienzo es ambigüo, ó defectuoso, en ese caso tiene la imaginacion libertad para determinar y suplirlo; pero en lances de esta calidad, es preciso que el asunto se ajuste al cuadro y no el cuadro al asunto. Determinado una vez el asunto, sigue inmediatamente examinar y ver si el pintor lo trató juiciosamente ó no: esto es, si escogió el instante de tiempo más propio, y si dispuso las figuras en la manera, órden y método más ventajoso. Si no, se puede decir que tomó el artífice una mala semejanza. Pero si lo escogió, esta sola ventaja, pocas veces apreciada de muchos pretendidos inteligentes y nunca de los ignorantes, lo pone á cubierto de toda censura para los que entienden las reglas del arte. De todos los grandes pintores, que al presente me ocurren, el Tintoreto es el más defectuoso en este particular. Parece empeñado en coger el instante más impropio que le es posible. Sus cabezas son siempre bajas y viles (1): sus actitudes tambien bajas y generalmente risibles. Como la mayor parte de sus obras son pruebas evidentes de esto, bastará citar una, y es el *Lavatorio* de los piés, que está en la sacristía del Escorial, en que entre otras muchas enormidades retrata á uno de los discípulos tendido en el suelo, mientras otro discípulo apura los fuerzas para arrancarle una media.

En la composicion de una pintura se ha de atender principalmente á tres cosas: la primera que la ocasion principal sea el principal objeto; esto es, que las figuras se dispongan de tal modo, que la vista pueda distinguir á la primera ojeada quiénes son las personas interesadas en la ocasion y quiénes no. De otra suerte la composicion será embrollada; y los ojos confundidos quedarán en una inquieta suspension, porque como cada figura ó grupo les atrae igualmente, no hallan objeto alguno principal para detenerse y fijarse. Pocos artífices compusieron correctamente: aun Rafael tiene sus faltas; porque en su famoso cuadro de la Transfiguracion pintó dos asuntos, que igualmente distraen la vista; y en tanto grado, que no se sabe dónde fijarse, si sobre el milagro en la cumbre ó sobre los discípulos y el Lunático al pié del monte.

Lo segundo á que se ha de atender principalmente en una pintura, es que

---

(1) Demasiado dura parece la proposicion, y no es fácil que la pasen los aficionados á la escuela Veneciana. Esto dice Ponz en una nota, y á nosotros parécenos que no va muy desca- minado el caballero irlandés.

haya una exacta propiedad en el *contraste*; esto es, que las figuras ó grupos no tengan mucha semejanza unas con otras, ni en sus aires, rostros, posturas ó trajes. El cielo del coro principal de San Lorenzo del Escorial es buena prueba de lo que digo, pues por falta del debido *contraste*, más bien parece representar un regimiento de milicianos formados en orden de batalla, que un coro de ángeles y espíritus bienaventurados alabando á su Creador.

Finalmente, que todas las figuras ó grupos tomadas por junto deban balancearse exactamente unas con otras; porque no siendo así, un lado del lienzo parecerá preponderar al otro, por lo cual el ojo tendrá necesariamente que padecer. Esta regla se extiende hasta los retratos; porque tan necesario es un exacto equilibrio en una figura solitaria como en un grupo. El Conde Duque de Olivares á caballo se puede llamar un modelo de un perfecto equilibrio: por lo cual me parece preferirle á cuantas obras he visto de este género (1).

Muchos extrañarán algunos anacronismos que se ven en algunas pinturas, como por ejemplo, el Desposorio de Santa Catalina con el Niño Dios, San Antonio de Pádua, San Ignacio de Loyola y otros muchos, con el mismo Niño en brazos; pero estos no son propiamente anacronismos, sino piadosas representaciones de algunos favores que el Señor quiso hacer á aquellos siervos suyos, pues es cierto que Su Majestad puede comunicarse á sus escogidos cuándo y cómo quiere; porque como dice San Pablo: *Jesu-Christus heri, et hodie ipse, et in sæcula*. Y el que pudo despues de resucitado presentarse á la Magdalena en traje de hortelano y en traje de peregrino á los discípulos de Emaus, puede también en forma de Niño colocarse en los brazos de cualquiera de sus escogidos, aun en esta vida mortal.

Con todo esto, no se puede negar que se ven anacronismos muy palpables en algunos lienzos, lo que algunas veces nace del capricho del mismo artífice, y otras de la ignorancia ó mal gusto de los que encargan las pinturas. Al ver yo por la primera vez el famoso cuadro de la Transfiguracion, de Rafael, me sorprendió no poco el haber visto dos frailes Franciscos (2) en la cumbre del Tabor, no léjos de Cristo, Moisés y Elías, y no pude comprender cómo cupo

---

(1) Famoso cuadro, dice Ponz, de Velazquez, que tiene ahora (1773) el Rey en una sala del Palacio de Madrid.—Hoy en el Real Museo.

(2) Mr. Henry se equivocó, pues las tales figuras representan en su traje á dos diáconos que parecen San Estéban y San Lorenzo, aunque para el asunto del anacronismo todo es uno.

en la erudicion y delicadísimo gusto de Rafael cometer tan enormes disparates; pero mi admiracion cesó cuando entendí haberse pintado aquel lienzo á petición de una comunidad de capuchinos (1).

A cuatro partes reduce *Du-Piles* el arte de la Pintura : *composicion, dibujo, colorido y expresion*. Esta division es defectuosa, pues omite la que llaman gracia ó graciosidad, parte incomparablemente más esencial á la buena pintura, que ninguna otra de las ya dichas. Esta gracia de parte del pintor es el arte ó habilidad de inspirar á las figuras un aire de dignidad y reposo, de tal manera, que parezca pertenecen natural y originariamente á ellas, y no efecto de la habilidad del pintor. Esta noble facilidad es la que posee Rafael en grado tan superior á todos los demás pintores, que no hay quien en ella le compita. La gracia en Rafael es excelencia inherente, cuando en otros parece efecto de una nueva casualidad. Algunos dibujaron tan correctamente, otros compusieron con igual juicio, y muchos le hicieron ventaja en el colorido; pero pintor de tanta gracia jamás le hubo. Esta es la razon porque las pinturas de Rafael tanto más agradan, cuanto más se registran; y los inteligentes se ven como forzados á examinarlas cada vez más con nuevos cuidados y empeños, y apártanse de ellas con más repugnancia.

Débase tambien notar aquí, que la *gracia* no se debe confundir con lo que llaman *gentileza*, porque la gracia consiste, como se ha dicho, en la *dignidad y tranquilidad*, y la *gentileza* en la *tranquilidad y delicadeza*. La una es *noble* y la otra *linda*. Muchos pintores tuvieron esta cualidad; pero Guido se aventajó á todos, á mi parecer. El Correggio unió una y otra en un grado que le es peculiar. Sus actitudes son de ordinario agraciadas; pero sus cabezas, bien que nunca bajas, ni plebeyas ó viles, tienen pocas veces aquella dignidad que constituye á la que llamamos nobleza. Así en su Escuela del Amor, que está en la coleccion del Duque de Alba, la actitud de su Vénus es perfectamente agraciada; pero su cabeza, bien que hermosa sobre toda expresion, no es más que una copia de la naturaleza.

Algunos se meten á examinar pinturas sólo con el fin de notar sus defectos, como si toda su inteligencia en esto dependiera de semejantes descubrimientos. En consecuencia de esto, es comun oírles decir : « ¡Qué mal sa-

---

(1) Los religiosos que poseen la Transfiguracion, aunque son Franciscanos, no son Capuchinos, y el cuadro está en su iglesia de San Pedro Montorio, en Roma.

cada pierna aquella! Pues aquel pié, miren qué torcido! De este brazo no quiero hablar : parece uno de los de Artajerjes Longimano»; y otras observaciones de igual juicio y gusto con que censuran con demasiada ligereza el lienzo y el artífice.

Pero estos críticos debian tener presentes tres cosas : la primera, que es mucho más fácil descubrir los defectos de una pintura que sus perfecciones, porque todas tienen defectos ; pero las que tienen perfecciones son poquísimas : la segunda, que tales descuidos, dado que sean verdaderas tachas en el lienzo, no siempre deben atribuirse á la falta de habilidad en el pintor : y finalmente, que los mayores maestros han caido en algunos descuidos ó yerros. Cuando viéremos pues una pierna , brazo , ú otro miembro mal sacado , si así es , el artífice es dos veces reprehensible, porque ignora las leyes del dibujo, y por no haber procurado , á imitacion de otros pintores célebres , encubrir su falta de habilidad, como el Basano, por ejemplo, que por la razon dicha , rara vez se expuso á dibujar piés y piernas.

Al contrario , si vemos que estos mismos miembros están dibujados correctamente en otras piezas del mismo pintor, deberémos creer que este defectillo, que al presente censuramos, no nació de falta de habilidad ni de conocimiento en él, sino de alguna casualidad, inadvertencia, dolor de cabeza, prisa, etc. Si hubiéramos de censurar á los grandes artífices por tales cuales niñerías de este género, que vemos á cada paso en sus obras, habríamos de suponer que Rafael no supo en qué postura debe estar la pierna de un hombre para sostener su cuerpo : porque en su Escuela de Aténas, pintada al fresco en el Vaticano, una de las piernas de Alcibiades está vuelta al revés; ni que Leonardo de Vinci supo cuántos son los dedos de la mano, porque en su última Cena (que es su obra maestra y se conserva en Milan) pintó la mano de uno de sus apóstoles con seis. Por la misma razon podrémos decir que Virgilio no sabia las reglas de la Poética, porque admitia una falsa cantidad en algunos de sus versos.

Bueno fuera tambien que los que se meten á criticar pinturas, supiesen primero de qué escuela fué el pintor ; porque al modo qué cada nacion tiene su idioma, que le es peculiar, así cada escuela tiene su peculiar manera que la distingue de toda otra escuela; y que no es posible alcance en algun grado de perfeccion, un alumno de otra diferente de la suya. Por esta razon tan injustamente se censura un discípulo de la escuela alemana, por no componer tan co-

rectamente como un romano, como si censuráramos á un aleman porque no sabia hablar italiano; y decir, como muchos dicen, que es gran lástima que Rafael no diese á sus obras tan bellos y permanentes colores como el Ticiano dió á las suyas, es como si dijera, que es lástima que Rafael no fuese romano y lombardo; esto es, de la escuela de Roma y de la de Lombardia á un tiempo.

Como Felibien, Fresnoy y Du Piles asentaron muy por extenso todas las reglas y preceptos de la pintura, me refiero á sus obras, donde el lector puede satisfacer su curiosidad en cuanto á esto; y paso á examinar en parte, segun las leyes establecidas por estos maestros, y en parte segun las observaciones puestas hasta aquí, un cuadro que está en el Escorial cuyo mérito no puedo ponderar mejor, ni de otra manera que con decir, es un obra maestra de Rafael de Urbino. Este cuadro es una tabla pintada, que tiene cerca de ocho piés de alto, muy celebrado bajo el nombre de la *Madonna del pesce*: esto es, Nuestra Señora del pez.

El Vasari nos dice que pintó Rafael esta tabla á petición de una comunidad religiosa (1). El orden que probablemente se le dió, fué, que pintase un cuadro en que habian de concurrir los personajes siguientes: Cristo Nuestro Señor, su Madre Virgen, San Gerónimo, el Arcángel San Rafael y su jóven pupilo Tobías: dejando por dicha al arbitrio del mismo Rafael el cómo habia de pintar en una sola pintura personajes, que tanto distaban en la sucesion de los siglos y tiempos unos de otros. Digo por dicha, porque ciertamente ninguno otro que no fuese Rafael, hubiera podido formar un lienzo de tan peregrina belleza y perfeccion, de un asunto tan estéril y tan inconexo. Para ejecutar el intento pues, formó Rafael en su mente la idea ficticia que le sirvió de ejemplar en la forma y orden siguientes:

---

(1) Acerca de esta pintura dice el Vasari en la vida de Rafael lo siguiente que traducido al español es..... «Por este mismo tiempo hizo una tabla para Nápoles que fué colocada en Santo Domingo, en donde está el Crucifijo que habló á Santo Tomás de Aquino, en la cual está Nuestra Señora y San Gerónimo vestido de Cardenal, y el Ángel Rafael que acompaña á Tobías.» En una nota que el eruditísimo monseñor Botari pone á este pasaje del Vasari en la célebre impresion que se hizo en Roma de este autor el año 1759, se lee: «Este cuadro del cual tenemos una excelente estampa de Marco Antonio, ya no está en Nápoles. Se dice que fué trasportado á España y que se halla en poder de aquel soberano.» Así el texto como la nota referida hablan muy poco de esta insigne obra, y por tanto es más estimable la descripcion que aquí se pone de Mr. Henry. (Nota de Ponz.)

Supónese que la Virgen está sentada en una silla con el Niño Dios en su regazo, escuchando muy atentamente á San Gerónimo, que está leyendo las profecías del Viejo Testamento, relativas al nacimiento, predicacion, milagros y demás misterios del Mesías. San Gerónimo interrumpe de repente la lectura con la entrada del Arcángel, que introduce al jóven Tobías, le presenta á la Virgen, y en una actitud que sólo Rafael pudiera delinear, implora la intercesion y favor de la Virgen para con Dios, en órden á que se restituya la vista á Tobías el viejo. Durante la piadosa arenga del Arcángel, cogió el pintor su instante de tiempo, y consiguiente á esto, representó ó dibujó al Arcángel, como actualmente hablando con la Virgen. Esta, como madre de piedad y clemencia, está escuchando al Arcángel con grande atencion, dirigiendo su compasiva vista al jóven Tobías, que lleno de temor reverencial, levanta la vista al divino Infante, ó por mejor decir hácia él, porque Tobías parece estar muy embarazado y confuso para fijar los ojos en objeto alguno determinado.

Como el Niño Dios y San Gerónimo tienen parte en la accion principal, el pintor para guardar la unidad de su asunto, los introduce por vía de episodios; pero de un modo tan juicioso y natural, que ni distraen la vista, ni fatigan los ojos de quien examina al todo de la obra. El Niño, ansioso de asegurar el pez que está colgado de un hilo de la mano derecha de Tobías, se abalanza inclinándose á él, mirando al mismo tiempo al Santo Arcángel, como pidiéndole que se lo alargue, mientras San Gerónimo que desde la entrada del Angel continuó leyendo en secreto para sí y habia acabado la página, tiene prevenida la hoja para volverla y parece que sólo aguarda á que el Niño levante el bracito que habia echado con descuido de infante, y descansaba sobre el libro.

Así pues, se ve que toda la pieza se compone de una accion principal, y dos menores ó subalternas: ó como se explican los pintores, de una accion, y de dos accidentes. *La accion* es la intercesion de San Rafael con la Virgen: *los accidentes* son la ánsia del Niño por el pez, y la atencion silenciosa con que San Gerónimo espera que levante el bracito de la Biblia, para volver la hoja. Los accidentes, además de distinguirse entre sí, son tan inferiores á la accion principal, que de ningun modo se mezclan con ella, ni la confunden; antes bien al contrario sirven para refrescar la vista, y para divertir gustosamente los ojos, siempre que se cansen en el exámen de la accion principal. Esta, y el primer accidente son por extremo naturales y óbvios; pero la manera de unir, ó enlazar á San Gerónimo con las otras figuras, haciendo que el bracito del In-



fante descanse sobre el libro, fué un pensamiento por cierto dignísimo de Rafael ; porque si hubiera pintado al Santo Doctor en mayor distancia , y destacado totalmente de las demás figuras , estuviera de más , quedándose consiguientemente un personaje inútil ; y si lo hubiera representado ( como quizá muchos pintores hubieran hecho ) apadrinando al Ángel en su súplica con la Virgen á favor de Tobías , hubiera sido un personaje impertinente , y aun enfadoso.

No me acuerdo de haber visto pieza alguna en que más bien se guarden todas las leyes de un perfecto contraste. No hay en toda ella cosa alguna que se parezca á otra. El Niño parece ser de un año : Tobías de diez á doce : el Ángel de quince : la Virgen de diez y ocho á veinte ; y San Gerónimo de dos á tres sobre sesenta. El Niño está como que se quiere poner en pié. Tobías hincado de rodillas : el Ángel de pié derecho : la Virgen sentada y San Gerónimo de ambas rodillas. El rostro del Niño es triquarteado : el de Tobías un perfil exacto ; el del Ángel encogido abreviado, ó acortado por delante : el de la Virgen cuasi lleno : y el de San Gerónimo algo más que de perfil.

El cabello del Niño es un castaño muy claro : el de Tobías declinando á rubio : el del Ángel, castaño ó bruno : el de la Virgen algo más oscuro que el del Ángel : y el de San Gerónimo, cano. En una palabra, toda la pieza se diversifica del modo más juicioso, y agradable que se puede imaginar. El equilibrio, así del todo como de las partes, es tan perfecto como el contraste, y manejado con exquisita industria y arte. Particularmente el equilibrio del cuerpo del Ángel es una perfecta balanza.

Como el pintor no tenia lugar para el Leon de San Gerónimo, y sabiendo que sin este, ú otro adminículo equivalente, el Santo no fuera bastante contrapeso para el Ángel y Tobías, colocó el Niño sobre el brazo izquierdo del sillón de la Virgen, con solo un pié del Infante estribando en el regazo de la Señora, conservando así el equilibrio exacto, y añadiendo al mismo tiempo hermosura á la tabla (1). Habiendo así descubierto el plan que se formó Rafael para esta pintura, paso á describir á los aficionados en qué manera la ejecutó. Esto se hará examinando las diferentes partes de que se compone ; es á saber, el diseño, ó dibujo, el colorido, y la expresion.

---

(1) Se descubre tambien al lado del Santo la cabeza, y garras del Leon.

Cuanto al dibujo, ó diseño, es con muchas ventajas el más bello que he visto. Todas las cabezas son nobles y majestuosas, menos la de Tobías, que el pintor abatió un poco de propósito deliberado, por una razon especial que diremos á su tiempo. La cabeza de la Virgen es perfectísimamente *Atica* ó *Griega*: la del Ángel es una mixtura del antiguo y natural, que llevó el pintor al grado supremo de perfeccion. El ovalado del rostro de la Virgen, y los lineamientos exteriores del cuello de San Rafael, son exquisitamente bellos y difíciles de ejecutar sobre toda ponderacion. El retrato del Niño Dios es correcto y delicado. En una palabra, todo el dibujo de esta tabla se puede pronunciar absolutamente completo; porque por lo que mira á la pierna derecha de Tobías (que es la objeccion única que vi hacer de esta pintura), si la positura forzada en que está no fuere bastante respuesta, digo que es cosa de tan leve monta, que pasará siempre entre los inteligentes por efecto de la prisa ó una ligera inadvertencia ó descuidillo del pintor, que merece indultarse, segun la regla de Horacio, tan aplicable á la pintura como á la poesía:

*Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis  
Offendar maculis, quas aut incuria fudit,  
Aut humana parum cavit natura.*

HORAT. ART. POET.

Cuanto al colorido está en la última y mejor manera de Rafael; con esta singular excelencia, que en toda esta pintura no hay una sola tinta que no esté mixturada. De tres diferentes verdes, por ejemplo, dos que se ven en el vestido de la Virgen, y el tercero en la cortina á sus espaldas, ninguno es perfectamente de grama, ni exactamente marino. El tocado de la Virgen y su tunicela exterior, como las alas del Ángel, son no del todo blancos, sino blanquecinos: el hábito de San Gerónimo es encarnado, pero no pura escarlata; y por último, en toda la pieza no hay un solo color original ó primitivo. No obstante lo cual, el pintor se portó con un exquisito juicio y buen gusto; y lo que en las manos de otro cualquiera hubiera echado á perder del todo, ó á lo menos perjudicado en gran manera á la pintura, produjo en las de Rafael un color suave, una blandura y una ternura que casi iguala al Correggio. Si mi lector quiere convencerse de esta verdad, vuelva los ojos al *Apoteosis de Carlos V*, que tiene á

mano derecha (1). Esta pieza es del Ticiano, y cosa muy bella por cierto, mas no obstante los innumerables puros tintes que tiene, parece agostada, marchita y cruda por estar colocada tan cerca de la Nuestra Señora del Pez.

Por lo que mira á la expresion, el asunto de esta obra admite muy poca, como verémos despues. El Ángel hablando es en rigor el único personaje en quien cabe mucha; y así en efecto es la figura más expresiva de cuantas yo he visto, sin exceptuar ni aun el padre del Lunático al pié del Tabor, en el famoso cuadro de la Transfiguracion. Verdad es que Tobías expresa un temor reverencial, como aturdido ó embobado, que aunque admirablemente exprimido, no es más de una pasion de inferior especie ó carácter que el pintor introdujo con solo el fin de animar la figura y dar mayor relieve al ángel por medio de este contraste.

Llegamos por fin al paraje de tomar una general idea ó vista de esta obra y notar en ella aquellas perfecciones ó bellezas que nacen de la armonía de sus partes; pero como los pilotos en cómputos que forman del camino que hace un bajel, se hacen cuenta ó cargo de las direcciones, de mareas y corrientes, así para que conozcan los lectores que examinamos con todo rigor y sin parcialidad la Nuestra Señora del Pez, es fuerza contar entre sus méritos las dificultades que el pintor tuvo que vencer en su ejecucion. La primera dificultad se encontró en el asunto, que además de estar lleno de anacronismos, como insinuamos arriba, no es de modo alguno pintoresco. Un asunto pintoresco consiste en una accion verdadera y real, que como objeto de la vista pueda representarse por los colores. Pero el asunto de la Madonna es una plática ó discurso que pertenece al oído, que tanto puede percibir de los colores como la vista de las voces ó sonidos; de modo, que aunque el pintor cogió el instante más propio que se podia coger, con todo eso, su asunto realmente no tiene más vida que la que los pintores llaman vida inerte ó cadavérica. Todo lo que Rafael podía intentar y pretender exprimir era de qué semblante estuvo la compañía mientras hablaba el Ángel con la Virgen.

Sigue el hábito cardenalicio de San Gerónimo, que ni es antiguo, agraciado ni pintoresco. Rafael hizo cuanto pudo abatiendo y amortiguando aque-

---

(1) Esta es la celebrada pintura llamada la Gloria del Ticiano, junto á la cual estaba la pintura de Rafael cuando escribió Mr. Henry, y despues, para su mayor conservacion, se ha colocado en la iglesia vieja, como se ha dicho.—Hoy en el Real Museo.

lla excesiva masa encarnada para estorbar que venciese ó ahogase los demás colores, y apartase los ojos para que no se fijasen en ella. No se puede negar que logró su intento en la mayor parte; pero la figura gótica del hábito siempre se queda, sin que Rafael pudiese remediarlo formando una antinómia en los vestidos ó ropajes de las figuras: culpa en que es imposible que Rafael hubiese caído, á no haberse visto en una necesidad inevitable de cometerla.

Lo tercero es el pez, que segun la idea que de él nos da la Sagrada Escritura, tenia á lo menos ocho piés de largo, lo que no dice proporcion y excede mucho las dimensiones de la tabla; pero Rafael con igual juicio y osadía venció esta dificultad, reduciéndolo á un tamaño pintoresco. Estas son, me parece, las dificultades primeras que Rafael tenia que vencer, y digo las principales, no las únicas, porque pudiera señalar algunas más; pero como todas dependen de las ya dichas, dejo á mis lectores el mérito de descubrirlas y paso á concluir este ensayo apuntando algunos de aquellos agraciados y magistrales rasgos que distinguen á Rafael en grado tan eminente de todos los demás pintores, y á la Nuestra Señora del Pez de todas las demás pinturas.

La actitud de la Virgen es perfectamente agraciada. El Niño, ansioso por el pez de Tobías, se inclina para cogerlo, como se dijo arriba. Este movimiento del Infante es tan repentino, que se pone á peligro de resbalar y caer del brazo de la silla. Para prevenir y estorbar esto la Virgen sin interrumpir al Ángel ni quitar los ojos de Tobías, se va con Él inclinando blandamente hácia adelante, apretando su mano derecha contra el pecho del Niño para contenerlo é impedir que cayese con esta inclinacion de la Virgen. El lado derecho de la cabeza del Niño Dios llega casi á tocar en la mejilla izquierda de la Madre amorosa; lo que añade á su hermoso semblante un género de cariño celestial que se deja sentir, pero que es imposible exprimir con palabras: causando al mismo tiempo una vueltecita en su hermosísimo cuello, que en gracia y delicadeza excede incomparablemente á todo cuanto he visto de gracioso y delicado en pinturas, y que fuera mal empleada en otro cuello alguno que en el de la Madre de Dios.

El Ángel y Tobías son tambien perfectos en su género, y forman un contraste hermosísimo. La cabeza del Ángel es noble: su figura llena de gracia: su actitud fácil y desembarazada. La cabeza de Tobías es rústica: su figura campesina y lerda: su actitud tiesa y dura. En el gracioso rostro del Ángel vemos campear la inocencia, la dulzura y la compasion. En el de Tobías se lee el respeto, el temor y la desconfianza de sí mismo. El Ángel, sabedor de su pro-

pia dignidad, parece que pide con la confianza de que su peticion es concedida al instante que la hace, mientras Tobías, sensible de su indignidad, tiembla por más que un Ángel abogue por él.

Pero apenas hay en toda esta pieza cosa en que tanto resplandezca el consumado juicio de Rafael como en haber omitido el perro de Tobías, que por haberse mencionado dos veces en la Sagrada Escritura, pasó á ser atributo suyo como lo son de San Pedro las llaves, y de San Pablo la espada con el libro; por lo cual, segun el rigor de los preceptos del arte de la pintura, debia Rafael haberlo introducido. Pero los grandes pintores son como los grandes génios, que como dijo uno de nuestros mejores críticos y mayor poeta, Pope, tal vez rompen gloriosamente las reglas, elevándose á cometer hierros que los verdaderos críticos no se atreven á enmendar ni aun á censurar, y así si jamás hubo hombre que se elevase á cometer tales faltas, fué Rafael en el caso presente.

Primeramente todo animal doméstico pertenece como cosa casera á la vida baja ó plebeya, y es por consiguiente muy indigno del asunto de Nuestra Señora del Pez. Lo segundo, segun la disposicion de las figuras, el perro necesariamente se habia de pintar en el suelo anterior, que es el sitio más conspicuo, ilustre y honorífico: y finalmente, la accion del perro hubiera embrollado y turbado el asunto, de modo que si Rafael no se hubiera atrevido á quebrantar el precepto, hubiera sin remedio echado á perder la pintura.

Si nos alárgamos señalando cada perfeccion, gracia y hermosura que hay en la Nuestra Señora del Pez, fuera nunca acabar, porque en toda ella no hay un rasgo que no sea una belleza. La uniformidad de las luces, el pié de la Virgen, la posicion oblicua ó transversal de su tocado, la actitud del Ángel, el equilibrio de su cuerpo mantenido en la extension de sus alas, la positura de su pié derecho, como del brazo izquierdo de Tobías, el gusto grande que se descubre en los ropajes, ó vestidos, etc.: digo que para examinar por menor las perfecciones que encierra cada una de estas cosas, pudiera escribir un pliego entero de papel, con más tiempo y desémbarazo de negocios del que yo tengo: por lo cual, contentándome con haberlos apuntado, concluyo anotando en general, que cada pincelada y rasgo de esta pintura se tiró con tanto juicio; cada tinta, cada matiz se tendió con tanto primor del arte, que no obstante tantas dificultades como Rafael tuvo que vencer en su ejecucion, se aventaja en mucho, y vence una por una á todas las pinturas que hay en el Escorial.

Estoy hecho cargo de que en esta vasta coleccion hay varias piezas maes-

tras de los más ilustres y clásicos pintores; pero afirmo sin recelo de ser desmentido, que no hay una siquiera que pueda competir con esta admirable producción de la Nuestra Señora del Pez. Con decir que todas las figuras que hay en ella parece que están pensando y discurriendo (1). En una palabra, la Nuestra Señora del Pez es la alhaja de más valor de su género que tiene el Rey Católico, ú otro Príncipe alguno eclesiástico, ó secular, en todos sus dominios.

*Omnia sub correctione sapientium.*

---

(1) Se le deben dar gracias á Mr. Henry, tan justamente enamorado de esta pintura, por el honor que resulta al paraje en donde está, y por lo que se esmera en señalar las bellezas del arte. Sin embargo, el cuadro del mismo Rafael que está en la sacristía, llamado la Perla, se podía acaso separar del gran número de pinturas, que no quiere que puedan competir con Nuestra Señora del Pez, por ser obra de grandísima perfección, aunque el autor no tuviese tantas dificultades que superar como en aquella. (Ponz).

---

## NOTAS.

En la página 165, al tratar de los cuadros que formaban la galería del Excmo. Sr. D. José de Salamanca, vendida en París, copiamos LITERALMENTE del Catálogo que de aquella colección se hizo, las líneas en que se registran los cuadros de Coello (Alonso). Así, pues, los groseros errores que en ella se cometen atribuyendo á Alonso Sanchez Coello, que murió antes que Felipe II, el día 8 de Agosto de 1588, y que fué sepultado en la parroquia de Santiago de Madrid, el retrato de Felipe IV—siendo príncipe, número 186—que nació el día 8 de Abril de 1603. Y sépase también que tampoco pudo retratar á Felipe IV, *siendo príncipe*, el otro Coello (Claudio), porque éste murió el 20 de Abril de 1693, de NO avanzada edad, como se ve por su retrato del cuadro de la Santa Forma del Escorial.

A las *Noticias exactas y curiosas del Pasma de Sicilia*, opúsculo de D. Juan Agustín Cean Bermúdez, que el Sr. Zarco del Valle nos facilitó y publicamos en la página 202, debemos añadir, con el objeto de completar aquellas *Noticias*, que aquel precioso cuadro vino de Francia trasladado al lienzo y en el estado de restauración que hoy se encuentra, sin cambio alguno en sus tintas y colores, como lo demuestra la copia que de él hizo Carreño, y hoy guarda la Real Academia de San Fernando.

G. C. V.

---

Director y propietario, D. G. CRUZADA VILLAMIL.



# ÍNDICE

## DE LAS MATERIAS CONTENIDAS EN ESTE TOMO VI.

|                                                                                                                                                                      | <u>Págs.</u> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| NUEVAS NOTICIAS DE LA VIDA Y OBRAS DE MURILLO, por D. G. Cruzada Villaamil. . . . .                                                                                  | 5            |
| EXPOSICION NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1866. <i>Pintura</i> , por D. G. C. V. . . . .                                                                                | 9            |
| EL GRABADO EN LA EXPOSICION DE 1866, por D. R. S. N. . . . .                                                                                                         | 39           |
| LA ESCULTURA EN LA EXPOSICION DE 1866, por D. Benito Vicens y Gil de Tejada. . . . .                                                                                 | 55           |
| LA ARQUITECTURA EN LA EXPOSICION DE 1866, por D. C. de Mariátegui. . . . .                                                                                           | 67           |
| RETABLO Y SEPULCROS DE LA CAPILLA DE D. ALVARO DE LUNA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO, por<br>D. G. C. V.. . . . .                                                         | 73           |
| CATÁLOGO DEL MUSEO DE VALENCIA, por D. Emilio de Lafuente Alcántara. . . . .                                                                                         | 83           |
| NUEVAS NOTICIAS SOBRE JUAN DE JUANES, por D. Vicente Poleró y Toledo. . . . .                                                                                        | 89           |
| DIBUJO AL CARBON ( <i>aplicado al paisaje</i> ), por H. . . . .                                                                                                      | 92           |
| JUICIO CRÍTICO DE LAS EXPOSICIONES DE BELLAS ARTES, por D. J. Manjarrés. . . . .                                                                                     | 101 y 112    |
| SIGNATURAS ESCRITAS CON CARACTÉRES, CONSIDERADOS HASTA AQUÍ COMO NEUMAS Ó SIGNOS MUSICALES,<br>por D. José Foradada y Castan. . . . .                                | 103          |
| UN LIBRO DE DIBUJOS DE ANIELLO FALCONE, por D. R. Sanjuanena y Nadal. . . . .                                                                                        | 117          |
| RELOJ DE SOL, PORTÁTIL, <i>de Cocart</i> , por V. . . . .                                                                                                            | 134          |
| BREVES NOTICIAS SOBRE D. BLAS AMETLLER Y SUS OBRAS, por D. R. Sanjuanena. . . . .                                                                                    | 137          |
| ARQUITECTURA MILITAR DE LA EDAD MEDIA EN ESPAÑA. <i>Castillo de Torruella de Montgri</i> , por Don<br>E. de Mariátegui. . . . .                                      | 143          |
| LOS APUNTES DEL SR. ASENSIO AL LIBRO DE RETRATOS DE PACHECO, por D. G. Cruzada Villaamil. . . . .                                                                    | 151          |
| GALERÍA SALAMANCA, por D. R. S. N. . . . .                                                                                                                           | 161          |
| CONATOS DE FORMAR UNA ACADEMIA Ó ESCUELA DE DIBUJO EN MADRID EN EL SIGLO XVII, por D. G. Cru-<br>zada Villaamil. . . . .                                             | 167 y 238    |
| PÁGINAS DE LA HISTORIA DE LA PINTURA EN ESPAÑA ( <i>continuacion</i> ), por D. G. Cruzada Villaamil. . . . .                                                         | 173          |
| UN CUADRO DE MENGES. . . . .                                                                                                                                         | 184          |
| PEDRO PABLO RUBENS, PINTOR DE VICENTE I DE GONZAGA, DUQUE DE MÁNTUA (1600-1608), por<br>Mr. Armand Baschet (traduccion de la <i>Gacette de Beaux-Arts</i> ). . . . . | 185 y 209    |

|                                                                                                                                             | Págs. |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| LA ÚLTIMA SESION PÚBLICA DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO, por D. G. C. V. . . . .                                                       | 197   |
| NOTICIAS EXACTAS DEL CUADRO ORIGINAL DE RAFAEL URBINO, LLAMADO EL PASMO DE SICILIA, QUE<br>EXISTE AHORA EN EL REAL MUSEO DE MADRID. . . . . | 202   |
| FAC-SÍMILE DEL RETRATO DE PABLO DE CÉSPEDES, dibujado por Francisco Pacheco, por don<br>J. M. Asensio. . . . .                              | 222   |
| UNA VISITA Á LOS MUSEOS DE BARCELONA Y ZARAGOZA. por D. Ceferino Araujo. . . . .                                                            | 241   |
| MUSEO ARTÍSTICO Y FILOSOFÍA DE LA NOBLE PINTURA, obra original por D. José Briosó y Ruiz,<br>por D. Emilio Lafuente Alcántara. . . . .      | 248   |
| REFLEXIONES SOBRE UNA PINTURA QUE ESTÁ EN EL ESCORIAL, LLAMADA NUESTRA SEÑORA DEL PEZ. . . . .                                              | 271   |

NOTA.—Se ha terminado con este tomo VI la publicacion del tercer volúmen de la *Biblioteca de EL ARTE EN ESPAÑA*, que es el segundo tomo del *Arte de la pintura*, por Francisco Pacheco, y comenzado la del cuarto volúmen que es la *Carpintería de lo blanco y tratado de Alarifes*, por Diego Lopez de Arenas, de cuya obra han sido repartidos los pliegos 1 al 4 inclusives.

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.

LA FAMILIA DE ANTONIO PEREZ, cuadro original de *Manzano*.—Litografía de D. Eduardo Gimeno.—Pág. 9.

D. ALVARO DE LUNA, del retrato de su capilla: agua fuerte de *D. E. Cuevas*.—Pág. 73.

SEPULCROS DE D. ALVARO DE LUNA Y DE SU MUJER, agua fuerte de *D. E. Gimeno*.—Pág. 73.

DOCUMENTO ORIGINAL DE P. BORRÁS SOBRE JUAN DE JUANES.—Pág. 89.

ABECEDARIO Y ESCRITURAS CON NEUMAS Ó SIGNOS MUSICALES, litografía.—Pág. 105.

DIBUJOS DE ANIELLO FALCONE, litografía al lápiz rojo, por *D. Ceferino Araujo*.—Pág. 120.

Id. id. id. id., agua fuerte.—Pág. 129.

RELOJ DE SOL, de la Coleccion del Sr. Urzaiz: agua fuerte de *D. Eduardo Gimeno*.—Pág. 133.

MATER CHRISTI, grabado de *D. Blas Ameller*.—Pág. 137.

ECCE-HOMO, cuadro de Mengs, grabado de *Boix*.—Pág. 184.

SANTA MARÍA MAGDALENA, grabado de *Boix*.—*Ad libitum*.

LA CONCEPCION, cuadro de Mengs, grabado por *Boix*.—Pág. 137.

EL RACIONERO PABLO DE CÉSPEDES, cromo-litografía.—Pág. 229.

## FE DE ERRATAS DE ESTE TOMO VI.

| Página. | Línea. | Dice.       | Léase.         |
|---------|--------|-------------|----------------|
| 4       | 5      | la vida     | las vidas.     |
| 8       | 12     | copiada     | sacada         |
| 11      | 4      | presentarla | presentarle    |
| 82      | 18     | que parece  | y parece       |
| 134     | 12     | este por su | ni este por su |
| 174     | 2      | de allí     | de ella        |
| 182     | 26     | Antonio     | A. Antonio     |



