

Boletín *de la* *Sociedad Española de Excursiones*

A R T E
ARQUEOLOGIA
HISTORIA



MADRID
HAUSER Y MENET
BALLESTA, 28 - TELÉF. 21 59 14

AÑO LVI

I, II, III y IV TRIMESTRE 1952

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques



1500996833

0820-27660

(180€)
30.000

nº 3169

BOLETIN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE EXCURSIONES

BOLETIN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

BOLETIN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE EXCURSIONES

Arte - Arqueología - Historia

TOMO LVI

1952



Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques
Biblioteca d'Humanitats

MADRID

Calle de la Ballesta, 28

BOLETIN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

ARTE - ARQUEOLOGIA - HISTORIA

Año LVI

1.º a 4.º trimestres

Madrid, 1952

Nuestro homenaje al bicentenario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

El 13 de junio del presente año de 1952 se han cumplido dos siglos de la inauguración de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Dos siglos íntimamente unidos a la mejor historia de nuestras actividades artísticas, hechas dogma y eficiencia estatal en aquella memorable tarde de junio de 1752. Figuras como las del excelente Rey Don Fernando VI y de su preclaro Ministro D. José de Carvajal y Lancáster respaldaban desde aquel grato comienzo las buenas intenciones y el honrado quehacer de la Academia de San Fernando, movida, sobre todo en sus primeros cincuenta años, por los más ilustres espíritus de la España setecentista.

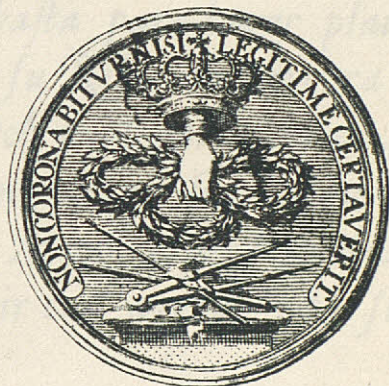
La conmemoración está teniendo lugar con la debida emoción y la lógica gratitud merecidas por la Academia. No desertará el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES de este deber de españoles y amantes de las Artes. Y creemos que de ningún modo mejor podríamos honrarnos, al honrar a la Academia, que reproduciendo en las siguientes páginas el primero y más venerable documento de la gloriosa institución académica, esto es, la crónica oficial de su inauguración en unas felices horas del 13 de junio de 1752. Ojalá que este nobilísimo documento extienda a todos los lectores del BOLETÍN la emoción y el respeto que en la conmemoración bicentenaria se deben a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

ABERTURA SOLEMNE
DE LA REAL
ACADEMIA
DE LAS TRES BELLAS ARTES,
PINTURA, ESCULTURA,
Y ARCHITECTURA,
Con el nombre de S. FERNANDO,
FUNDADA
POR EL REY NUESTRO SEÑOR.
CELEBROSE

El dia 13. del mes de Junio de 1752.

Siendo su Protector

EL EXMO. SR. D. JOSEPH DE CARVAJAL, Y LANCASTER,
Ministro de Estado, &c. Quien dedica esta Relacion á
S. M. que Dios guarde.



EN MADRID, en casa de **ANTONIO MARIN,**
AÑO DE MDCCLII.

SEÑOR.



A Academia de las tres Bellas Artes ofrece rendida à los pies de V. M. la solemne Abertura, con que ha dado principio à sus Juntas, y Exercicios. El felîz auspicio, que V. M. la concede con su glorioso Nombre, basta para hacer plausible este Acto, y que su Relacion merezca dedicarse à V. M. Del paternal cuidado, con que V. M. promueve en sus Reinos las Ciencias, y las Artes, espera la Academia se digne admitir con agrado esta su primera
Ac-

*Accion, dirigida à que el Público entienda,
y desfrute las indecibles utilidades, que re-
sultaràn de este Establecimiento. Y yo no
creo poder desempeñar mejor el titulo de
Protector, con que V. M. se ha servido
honrarme, que suplicandole acepte benigno
la primera funcion de un Ilustre Cuerpo,
que reconocido al sèr que debe à V. M. solo
aspira à la gloria de consagrarse à su Real
servicio, utilizando al Reino, y acreditando
la Nacion.*

S E Ñ O R.

Joseph de Carvajal, y Lancaster.

Hay



AY ciertos sucessos , cuya importancia merece la mayor celebridad , y su celebridad es digna de eterna memoria. Tales son los que en si encierran el obsequio del Soberano , el bien de la Republica , y el honor de la Patria. Y tal se debe juzgar la fundacion de la Real Academia de las tres bellas Artes , Pintura , Escultura , y Architectura , que acaba de hacer en esta Corte el Rey nuestro Señor Don Fernando el VI. dotandola , y dandola Reglas , y Estatutos , que afiancen su mejor gobierno , con el que debe emprender sus Exercicios. Reconocida la Academia à tan Soberana dignacion , y ansiosa de mostrar su obediencia à las particulares leyes de su fundacion , resolviò juntarse el dia 13. del mes de Junio de este presente año de 1752. en la Real Casa de la Panaderia (sitio determinado por S. M. para sus Exercicios , y Funciones) à fin de que anunciando al Público este nuevo Establecimiento , se celebrassen à un tiempo las glorias , y magnificencia de S. M. y se fomentasse el buen

A

gus-

gusto, y la aplicacion en los Professores, y amantes de estas Artes, assegurando por este medio sus mayores adelantamientos. Celebróse con efecto la primera Junta general con la debida atencion al grande objeto, que se ha dicho; y fue tal el aplauso, que mereció esta funcion à todos los Concurrentes, que promete será bien recibida su Descripción de los que no pudieron asistir à ella.

Congregados todos los Señores Academicos, y otras Personas muy distinguidas, en una de las Salas de la expresada Real Casa, se abrió à las seis de la tarde la puerta del gran Salon, pintado por el célebre Claudio Coello, y adornado con otras estimables Obras de Pintura, y Escultura de varios Academicos. Baxo un rico dosel, presidiendo el Circo destinado para la Academia, se veían los Retratos de los Reyes nuestros Señores, añadiendo la mayor magestad al Theatro, distribuyendose el resto de la estancia en varios ordenes de asientos. Rompió la Música con un armonioso Concierto, y al mismo tiempo entraron à sentarse por su orden los Señores Vice-Protector, Consiliarios, Directores, y Tenientes de Pintura, Escultura, y Architectura, Maestros del Gravado, y Secretario de la Academia, que son todos los que la componen: cuyos nombres se pondrán al fin en Lista separada.

Con-

Consecutivamente entraron los Señores Grandes , Ministros , Titulos , y Personas literatas , y amantes de las Artes , que noticiosos de esta funcion , quisieron mostrar su obsequio à sus Magestades con su personal asistencia. Dexabanse vèr en otras Salas inmediatas Profesores , y Discipulos de las Artes; y en la que sirviò para la entrada , se acomodaron otras muchas Personas de caracter , que llegaron mas tarde. Formado asì el Theatro , el Señor Don Alphonso Clemente de Arostegui , del Consejo Real de Castilla, Prelado Domestico de su Santidad , y Auditor Honorario de la Sacra Rota , dixo , como Vice-Protector , y substituyendo al Excelentissimo Señor Don Joseph de Carvajal y Lancaster , Ministro de Estado, y Protector nombrado por S.M. de la misma Real Academia , la Oracion siguiente.

„ **A**UNQUE para tan noble , y respetable
 „ Asamblea (Nobilissimos Oyentes) era,
 „ por mas proprio, destinado aquel dia , que con
 „ el Santo , y Regio nombre de Fernando ilus-
 „ tra el incessante circulo del año ; la debida
 „ asistencia en el Real Sitio de Aranjuez de mu-
 „ chos que se hallan presentes al cortejo de nues-
 „ tro dignissimo Soberano , en quien resplande-
 „ ce este mismo Real nombre, pudo dàr al dia de
 „ hoy la fortuna de dedicarse à igual obsequio con

„ el mas plausible motivo. Quál , y quán gran-
 „ de sea éste , me toca à mi el manifestaros ; no
 „ porque me crea con las prendas necesarias para
 „ hablar en tan discreto , y numeroso Concurso,
 „ sino por seguir el exemplo , y superior impul-
 „ so del Excelentísimo Protector , y Ministro , à
 „ quien substituyo. Reconozco muy bien la cor-
 „ tedad de mi talento , y estylo ; y así no se en-
 „ gañe vuestra atencion , esperando ver en una
 „ Oracion hermosa los vivos coloridos de una
 „ artificiosa Rhetorica. Y mas , quando para mi
 „ desempeño , y vuestra celebridad bastará el
 „ anunciaros sencillamente , que hoy se abre la
 „ nueva Real Academia del Diseño , y de las be-
 „ llas Artes , dedicada al Santo Rey de España
 „ Fernando por su mas glorioso Sucesor el Se-
 „ ñor Don Fernando el VI. el Augusto , el Feliz,
 „ el Padre de la Patria. No creo pudiera deciros
 „ mas , empleando muchas palabras ; ni temiera
 „ deciros menos , finalizando con las pocas que
 „ haveis oído , en que se compendian tantos no-
 „ bles asuntos ; pues yá veo en los semblantes
 „ de todos unida la admiracion , y aplauso , para
 „ celebrar un Rey Fundador , que albergando en
 „ su corazon iguales la Piedad , y la Magestad,
 „ dedica todo su poder al beneficio de su amado
 „ Pueblo : un Rey Santo, Patron , y Tutelar, que
 „ conservando en la dichosa Patria el amor à la
 „ Re-

„ Religion , y à su Reyno temporal , admite gustoso el obsequio de estas Artes , que tanto sirven al Divino Culto : por fin , una nueva Academia , en que las mas graciosas hermanas , conducidas de su noble Padre el Diseño , muestran à sus Professores el camino de la Virtud , que conduce à la cumbre del Honor , y de la Inmortalidad. Todos estos seràn copiosos Argumentos , que desempeñen mayores Ingenios en el feliz progreso de esta Academia : bastando por hoy la recomendacion , y alabanza , que resalta à la vista de la authorizada asistencia de tan Excelentissimos , è Ilustrissimos Academicos , à quienes el honor , el merito , y amor à las bellas Artes ennoblecen à porfia , mientras que yo , por solo amante de ellas , me contento con deciros , que en la fundacion de esta Real Academia assegura nuestro Clementissimo Soberano los gloriosos renombres de *Magnifico* , y de *Dichoso*. Usad , Señores , os ruego , de vuestro favor , prestandome grato oïdo.

„ Ninguna Obra mas magnifica , que la que , ennoblecida con el grande nombre de su Author , se dedica por éste à la pública Utilidad , y Religion. Magnifica fue Roma en sus Arcos , Thermas , y Obeliscos ; pero fue mas magnifica Thebas en sus Templos , Esparta en sus Palestras , y Athenas en sus Lycéos , y Academias.

„ mias. Magnifico fue Vespasiano en su Amphi-
 „ theatro , y Hadriano en la mole de su Sepul-
 „ chro; pero mas magnifico Marco Agripa, dando
 „ augusto Pantheon à todos los Dioses. El gran
 „ bulto de elevados Colossos , y Pyramides pudo
 „ hacer famoso el nombre de sus Authores; pero
 „ el util , y religioso fin de las Obras dà à los que
 „ las hacen el realzado titulo de *Magnificos*. Con-
 „ siderad ahora, Señores, con quanta razon en este
 „ dia debe nuestro respeto aclamar à nuestro So-
 „ berano con tan ostentoso renombre , mientras
 „ que le vemos dàr sumptuoso albergue en esta
 „ Real Casa al Arte del Diseño , y à las demàs
 „ Artes, sus hermosas hijas, honrandolas con sin-
 „ gulares privilegios , ofreciendolas premios , y
 „ dotandolas con larga mano. Grande obra sin
 „ duda es tan insigne Establecimiento ; pero se
 „ acredita mayor , atendiendo ser su fin la pù-
 „ blica utilidad , y bien de todo un Reyno. Pues
 „ quièn no vè , que en sola esta Academia del
 „ Diseño se abre una universal Escuela à todos
 „ los Estudios , que sirven de ornato , y defensa
 „ à la Republica? A aquellos Estudios, digo, que
 „ por fundarse en Lineas , y Proporciones , no
 „ pueden mantenerse , ni perfeccionarse , si el
 „ noble Arte del Dibujo no los fomenta , y so-
 „ corre. Por ventura fuera conocida la Geome-
 „ tria , y las demàs Ciencias Mathematicas , sus
 „ hi-

„ hijas , si les faltára la Delineacion , y las Figu-
 „ ras , con que se enseñan , y demuestran? Por
 „ ventura la Philosophia , que con el titulo de
 „ *moderna* anda hoy tan triunfante por las Escue-
 „ las , tuviera tantos Sequaces , si el Diseño no
 „ la afsistiera con sus Machinas , è Ingenios? La
 „ Anatomia , luz de la Medicina , se estimára tan
 „ util , y necessaria , si el Diseño le negára sus
 „ Tablas? La Botanica , noble porcion de la na-
 „ tural Historia , fuera tan amena , y estimada,
 „ si el Diseño no la adornára con sus Imagenes?
 „ Ciertó , que si el Buril , el Pincèl , y el Cincèl
 „ retiráran un dia sus Diseños , Modélos , y Es-
 „ tampas , quedáran mudas , ò muertas las Cien-
 „ cias , que mas utilmente nos instruyen ; quan-
 „ do por el contrario , animado de estos nobles
 „ Instrumentos el Arte del Dibujo , muestra al
 „ curioso Investigador quanto encierra dentro
 „ de sí la gran Machina del Universo. Y si no,
 „ decidme , cuándo viera el hombre tanta va-
 „ riedad de Plantas , y Hierbas , tanta muche-
 „ dumbre de Vivientes , que con distintas confi-
 „ guraciones pueblan la Tierra , el Mar , y el Ayre ,
 „ si el Dibujo no se los representasse? Quándo , ò
 „ cómo podria ver , medir , ni caminar los vastos
 „ espacios de Mar , y Tierra , si el Diseño , en
 „ breve Mapa , no se los recogiesse? Cómo po-
 „ dria observar en el Cielo sus Circulos , en los
 „ Pla-

„ Planetas sus Orbitas , en los Cometas sus Figu-
 „ ras , en el Sol sus Manchas , si el Dibujo no le
 „ facilitasse este informe? Cómo reducir à un
 „ Plano la ordenanza de las Tropas , Sitios , y Ba-
 „ tallas , el corte , y fabrica de los Navios? Y por
 „ fin , demostrar infinito numero de Instrumen-
 „ tos , que yà en Paz , yà en Guerra , sirven
 „ para el adorno , defensa , y seguridad de la Re-
 „ publica? Dexo à parte los varios Ritos , Sacri-
 „ ficios , Funerales , y Juegos antiguos , cuya no-
 „ ticia nos conserva el Diseño , yà en el Marmol,
 „ yà en el Bronce , por cuya falta en algunos
 „ Autores lamentamos hoy pérdida la noticia
 „ de muchos utiles pensamientos. Afsi sucede en
 „ Theofrastro , Aristoteles , y Plinio , hablando
 „ de algunas Plantas , y Animales. Afsi ignora-
 „ mos la ingeniosa Estructura de la Palestra de
 „ Vitruvio , de los Organos Hydraulicos , del
 „ Puente que sobre el Rhin echò Cayo Cesar;
 „ y lo que es pérdida mas sensible , la de tantos
 „ utiles Instrumentos como usaba la antigua
 „ Agricultura. Por lo que es de celebrar el dig-
 „ no consejo de unir à esta Academia el noble
 „ Arte del Gravado , para que las Ciencias , y las
 „ Artes mas facilmente se comuniquen sus mas
 „ sublimes pensamientos ; y se extiendan despues
 „ las utilidades del Dibujo à quantos Oficios , y
 „ Artificios sirven , y hermosean la Republica

„ en

„ en tantas Fabricas , y Manufacturas , que dàn
 „ materia , alma , y movimiento al Comercio.

„ Bastará , créo , este tosco bosquejo de las in-
 „ decibles utilidades del Diseño , para acreditar
 „ la fundacion de esta Academia , no solo Obra
 „ magnífica , sino preciso fundamento , y semi-
 „ nario de la misma magnificencia. Pues quièn
 „ no conoce , que la union de las Artes , el con-
 „ curso , y honesta emulacion de sus Professores,
 „ y la abundancia de perfectos Exemplares , y
 „ Modélos dà motivo à las nuevas , y grandes
 „ Idéas , que despues se admiran en las sumptuo-
 „ sas Obras? Esto sin duda hizo vèr al Mundo
 „ en las passadas edades aquellas tan decantadas
 „ siete Maravillas. Esto diò à España el famoso
 „ Templo de Hercules en Cadiz ; los celebrados
 „ Theatros de Sagunto , Italica , y Tarragona;
 „ los Aqueductos , y Puentes de Segovia , Mérida ,
 „ Almaráz , y Alcantara , nobles vestigios ,
 „ y modélos de la Grandeza Romana. Afsi se le-
 „ vantaron despues los célebres Templos de Se-
 „ villa , Toledo , Cordoba , Leon , Burgos , y
 „ Salamanca. Afsi se pasmò el Mundo al vèr essa
 „ Oçtava Maravilla del Real Palacio , y Monas-
 „ terio del Escorial. Afsi se gozan unidos los pri-
 „ mores , y delicias de la Pintura , Escultura , y
 „ Architectura en essos Regios Penfiles de Aran-
 „ juez , y Balsaín. Y afsi vemos crecer à la per-

„ feccion effe Gigante Edificio , effe Real Pala-
 „ cio , que aun antes de acabarfe , no tiene igual
 „ en Europa ; no pudiendo fer menos Casa la
 „ que ha de hospedar un Monarcha de dos Mun-
 „ dos.

„ Os parece , Señores , fi fe podrá decir Obra
 „ grande la que trahe consigo tantas utilidades?
 „ Parece no puede darse mayor , ni mejor fin,
 „ para medir la grandeza de una Obra. Afsi pa-
 „ rece , y afsi fe juzga , hablando de las Obras
 „ de otros Principes ; pero las de un Rey Catho-
 „ lico aun tienen superior objeto , qual es el Di-
 „ vino Culto , no acertando , al parecer , los Re-
 „ yes de España à ser Magnificos, sin ser Religio-
 „ fos. Con este sagrado fin junta hoy nuestro
 „ Monarcha las bellas Artes ; y con este fin las
 „ dedica à su glorioso Ascendiente el Santo Rey
 „ Fernando , dando por titulo à esta Academia
 „ su Augusto nombre. O nombre de Fernando,
 „ siempre feliz para España! Y ò afortunada
 „ Academia , que te enfalzas con tal nombre!
 „ Levantenfe erguidas otras con arrogantes titu-
 „ los , è inscripciones ; ninguna le puede osten-
 „ tar mas Regio , ni mas Santo , que la nuestra
 „ con solo el nombre de *Fernando*. En una sola
 „ palabra cifras (ò dichosa Academia!) los titulos
 „ mas gloriosos de un Rey , que te funda ; de un
 „ Rey , que te protege ; y de un Rey , que te de-
 „ di-

„ dica al bien público , y à la Religion. Nada te
 „ falta para la mayor Magestad. Y à ti (ò Señor!)
 „ que con el mismo nombre , con la misma san-
 „ gre , con el mismo Real Solio heredaste de tu
 „ Santo Abuelo aquel ardor de Religion , con
 „ que erigió à Dios tantos Altares , Templos , y
 „ devotos Simulacros, dediquente las Artes Ima-
 „ genes , y Estatuas , que eternicen tu memoria
 „ con el merecido renombre de *Magnifico*. Y no
 „ siendo separables tus glorias , y Augustos titu-
 „ los de aquella Heroína , que con el mas estre-
 „ cho vinculo participa de tu Magestad , y Gran-
 „ deza ; aplaudan tambien las Artes de esta Gran
 „ Reyna la Magnificencia , que tan piadosa-
 „ mente exercita en esse Real Convento de la *Vi-*
 „ *sitation* , en que su zelo , y Regia liberalidad,
 „ abre una sumptuosa , discreta , y religiosa Es-
 „ cuela à la mejor educacion de la Nobleza Es-
 „ pañola: à cuya vista vuelva à cantar el Poeta
 „ Español con mejor sentido , è invocando su
 „ Real nombre:

BARBARA, Pyramidum fileat miracula Memphis.

„ O dichosas Artes , que servis baxo tales Mo-
 „ narchas! Y ò dichosos Monarchas , que assi
 „ protegeis , y fomentais las Artes! Felicidad es
 „ esta , que envidiaron otros tiempos ; pero re-
 „ fervóse à nuestros dias , y à nuestros Soberanos
 „ el titulo de *Dichosos*. Prestad , os ruego , aten-

„ cion por un momento. Havia llegado la Mo-
 „ narchia de España à extender en dos Mundos
 „ su Imperio. El poder de sus Monarchas hi-
 „ zo venir de todas partes à su Corte los mas
 „ célebres Professores , cuyas famosas Obras ad-
 „ mira aun hoy el buen gusto , en tantas Telas,
 „ Bronces , y Marmoles , como se conservan en
 „ todos los Reales Sitios. El genio Español , que
 „ por sublime en las Ciencias , y en las Artes,
 „ no se contentò jamás con la medianía , produ-
 „ xo insignes Maestros , que alentaron particu-
 „ lares Escuelas en esta Corte , y en otras Ciuda-
 „ des Capitales. Sin embargo las bellas Artes,
 „ por no tener domicilio fixo en nuestro Suelo,
 „ se miraban en él como forasteras , y andaban
 „ separadas , y errantes. Su nobleza , y su utili-
 „ dad excitò el universal deseo de tenerlas uni-
 „ das , y de asiento : por lo que el Reyno , jun-
 „ to en Cortes , por medio de quatro Diputados,
 „ suplicò al Señor Phelipe IV. la ereccion de una
 „ Academia : y aunque este pensamiento no pu-
 „ do dexar de ser grato à un Principe tan discre-
 „ to ; no tuvo entonces execucion , como se la-
 „ menta su insigne Pintor Carducho. Renovóse
 „ con mas ardor , y mas suceso esta utilissima
 „ idéa en el glorioso Reynado de aquel Monar-
 „ cha , de aquel Padre , digno de immortal me-
 „ moria , el Señor Don Phelipe V. y con aquel
 „ gran-

„ grande espíritu , con que favoreció las Letras,
 „ y Literatos , y aquel zeloso cuidado del honor
 „ de la Nacion , con que animó las Academias
 „ de nuestra Lengua , y de nuestra Historia , re-
 „ solvió tambien fundar la de las bellas Artes; pe-
 „ ro meditando dàr à tan grande Obra un sólido
 „ principio , terminó su cuidado en la formacion
 „ de una *Junta preparatoria* , que ha durado algu-
 „ nos años. Llegó el feliz Gobierno de nuestro
 „ Clementísimo Soberano ; y deseoso de ador-
 „ nar su Reyno , y la Paz , que nos dà el Cielo,
 „ con los efectos propios de su pacifico genio,
 „ mirando con agrado los increíbles adelanta-
 „ mientos de su Nacion en la Junta preparato-
 „ ria , determinó fundar , erigir , y dotar esta
 „ Real Academia , con tanta grandeza , que no
 „ ciñendose su beneficio à solo España , quiso se
 „ estableciesse parte de su Escuela en Roma , para
 „ transplantar por medio de sus Professores el
 „ diseño de las grandes Obras , que conserva
 „ aquella gran Ciudad , Metropoli del Mundo.
 „ Què pensais ahora , Señores , que quiere decir
 „ esta historica série de nuestra Academia? Què
 „ ha de querer decir , sino ser nuestro Principe
 „ dichoso , y ser dichosos nuestros tiempos? pues
 „ parece que la Providencia reservó à èl , y à
 „ ellos esta dicha , verificado el Vaticinio , que
 „ se lee en el Escritor citado. *Querrà Dios* , dice,
 „ (per-

„ (permitidme , Señores , me valga de sus pala-
 „ blas) que en algun tiempo resucite esta honrosa
 „ pretension , y otros mas dichosos tiempos la consigan;
 „ que como dixo el Conde de Salinas con su agudo
 „ ingenio

*Los casos dificultosos,
 Tan justamente envidiados,
 Emprendenlos los osados,
 Y alcanzanlos los dichosos.*

„ O! quiera el Cielo conservarnos nuestra
 „ felicidad en la larga edad de un Soberano, que
 „ hecho Padre de la Patria , no respira otros de-
 „ seos, que el bien de su Pueblo , y el aumento
 „ de la heredada Catholica Religion! Y vosotros,
 „ ò nobles , y virtuosos Academicos , anotad
 „ con blanca piedra en vuestros Fastos la memo-
 „ ria de este dia, que hará célebres vuestros nom-
 „ bres en las tablas de muchos Siglos. Hoy es el
 „ dia , en que baxo el mas zeloso , y authoriza-
 „ do Protector ostentais al Mundo ser ilustres
 „ miembros del mas bien organizado Cuerpo.
 „ Hoy es el dia , en que à su influxo dais ayroso
 „ movimiento à este mismo artificioso Cuerpo
 „ con vuestro consejo , con vuestra direccion , y
 „ amor à la Patria. No será yà vana lisonja de
 „ mi fantasía , si dixesse : llego à ver en seguro
 „ vaticinio alzarfe à la mayor altura esta mag-
 „ nifica Obra. Ni será ilusion de la vista , si en
 „ el

„ el lienzo de la Posteridad descubro unidas la
 „ Gloria , y la Fama, coronando con el Laurèl la
 „ Augusta Estatua de nuestro Monarcha , corte-
 „ jada , y obsequiada de vuestras Imagenes. Em-
 „ piece yà, pues, con ardor el Pincèl , el Cincèl,
 „ y el Buril à hermostear en Telas , Marmoles , y
 „ Bronces este sumptuoso Pantheon de las Artes;
 „ y continúen estas mismas , animando sus dief-
 „ tros Professores à refucitar los mas celebrados
 „ Griegos , y Romanos en los Jovenes España-
 „ les , bellas primicias del Jardin de esta Acade-
 „ mia. Pero què digo? Yà veo que vuestra dili-
 „ gencia ha prevenido mis deseos. Yà veo que
 „ vuestro genio en essa galante figura de Mercu-
 „ rio , Dios de las Artes , excita al mas alto vue-
 „ lo vuestros Discipulos. Y yà miro à estos vo-
 „ lar Icaros mas seguros , siguiendo la direccion
 „ de Dédalos mas prudentes. Entrad yà , pues,
 „ en esta Real Palestra, Jovenes gallardos ; y si
 „ deseais tocar el fin de vuestros deseos , haced
 „ en el ensayo de este dia por merecer aquellas
 „ tres laureadas Coronas , que ofrece la Real
 „ mano de Fernando en la gloriosa Empresa , y
 „ Blason de su Academia.

Apenas se acabò la Oracion , repitiò festiva la
 Musica un sonóro Concierto ; y al mismo tiempo
 se presentaron siete Jovenes dispuestos à hacer
 repentina prueba de sus habilidades : Isidro Car-
 ni-

nicero , Joseph Dussent , y Francisco Diaz , con sus Carteras ; y Joseph Lopez , y Manuel Suarez , con sus Planos de barro , para modelar , y dibujar una Estatua de Mercurio volante , colocada desde el principio en medio del circo de la Academia ; y Estevan Rodriguez , y Domingo Antonio Lois , Discipulos de Architectura , se convidaron à executar en su Arte lo que la Academia les mandasse ; y con efecto se diò al uno por assunto una Portada Jonica , y al otro un Intercolunio Dorico. Mientras estos Jovenes trabajaban , continuò la Musica , y se sirviò el Refresco con el mejor orden , y abundancia.

Immediatamente se leyò un Memorial de Doña Barbara Hueva , doncella , de edad de 19. años , en que pretendía el titulo de Academica ; y para suplir la personal asistencia à los Estudios , que le impedía la modestia de su sexo , presentò , por prueba de su aplicacion , y habilidad , varios Dibujos , los que hallò la Academia tan bien trabajados , que no dudò concederle luego el grado , que solicitaba : lo que publicò el Señor Vice-Protector en esta forma.

„ SEÑORES. Los Dibujos , que se acaban de
 „ ver , descubren tanto adelantamiento en su Au-
 „ thora , que , aun sin valerse de los privilegios del
 „ sexo , la concede la Academia , por su merito ,
 „ el honroso titulo de Academica , esperando que
 „ con

„ con èl aspire al celebrado nombre de otras in-
 „ signes Professoras.

Este tiempo (que sería como el espacio de una hora) bastò para que los Jovenes , arriba mencionados , huviesfen concluído los trabajos , que havian emprendido ; y afsi (reservando el ver los de Escultura para el fin del Acto , por no ser facil moverlos) se mostraron los demás à todos los Concurrentes , que admirados de ver tan bellas pruebas en tan estrecho tiempo , dieron muestras del mayor gusto : siendo muy especial el de algunos Señores , que allí mismo exercitaron su liberalidad en apreciables ofertas à los expressados Jovenes , à quienes el Señor Vice-Protector, en nombre de la Academia , dixo lo siguiente.

„ SEÑORES. La promptitud , y acierto de estos
 „ Discipulos en el ensayo de sus Artes , merece
 „ que la Academia conserve estas pruebas por señal de sus adelantamientos.

Succesivamente se leyò una Orden del Excelentísimo Señor Protector , Don Joseph de Carvajal y Lancafter , con que remitiò à la Academia una Planta con su perfil , y fu alzado , de un Colegio , y Univerfidad , trabajada por Don Miguel Fernandez , Discipulo de la Academia , y Pensionario del Rey en Roma ; y vista por todos los Señores Académicos , hizo el Señor Vice-Protector la expresion siguiente.

C

„ SE-

„ SEÑORES. Soy testigo de la aplicacion de este
 „ Discipulo en Roma. La presente Planta de Co-
 „ legio Universidad confirma su adelantamien-
 „ to ; pero difierese à otro dia el formal examen,
 „ y juicio de la Academia.

Para cumplir con la obligacion de Director,
 presentò Don Phelipe de Castro un Baxo Relieve
 Symbolico, que representa la Ereccion de la Aca-
 demia, y con èl su explicacion, que leyò el Se-
 cretario, y decia asì.

„ En un elevado Throno se vè sentado el Rey
 „ nuestro Señor vestido à lo heróico, entregan-
 „ do los Estatutos de la Real Academia de San
 „ Fernando, de las tres bellas Artes del Diseño, à
 „ su Ministro de Estado, y Protector de la misma
 „ Real Academia, el Excelentissimo Señor Don
 „ Joseph de Carvajal y Lancaster, quien arrodi-
 „ llado en la grada del mismo Throno, con los
 „ Estatutos en la mano, recibe de S. M. la orden
 „ para publicarlos, y hacerlos practicar; y para
 „ mayor expresion de este acto, se señala por
 „ S. M. en el ultimo termino la Real Casa de la
 „ Panadería, donde reside actualmente la Aca-
 „ demia.

„ La Fama, ansiosa de celebrar la soberana re-
 „ solucion de S. M. toma el vuelo para ir à dar
 „ parte de estas glorias a la Reyna nuestra Seño-
 „ ra, representada con justa propiedad en la fi-

„ gu-

„ gura de Minerva, como Diosa Protectora de las
 „ tres Artes : por lo que se registran éstas postra-
 „ das à los pies de S. M. logrando expressar de
 „ esta suerte su mas rendido , y glorioso vassalla-
 „ ge.

„ La Escultura , como Arte divina de Palas (se-
 „ gun canta Virgilio) ofrece en un busto del Rey
 „ eternizar en marmoles , y bronces la imagen
 „ de su Augusta Persona.

„ No con menos decoroso intento procura
 „ manifestar la Pintura igual empeño, corriendo
 „ el Pincel en paredes , tablas , y lienzos.

„ La Architectura ofrece en el plàn de un Edi-
 „ ficio erigir sumptuosos Templos , y Palacios,
 „ populosas , y hermosas Ciudades , Puertos , y
 „ Fortalezas , que contribuyan al mayor decóro
 „ de la Magestad , y lustre de la Monarchia.

„ Y como estas tres bellas Artes se comprehen-
 „ den en la nueva Real Academia, ésta las asiste,
 „ representada en una Matrona coronada , que
 „ con la Lima en una mano , y varias Coronas de
 „ Granado en la otra , symboliza la perfeccion à
 „ que deben aspirar sus Professores , el premio à
 „ que se proporcionan , y la zelosa union de sus
 „ taréas.

„ Asiste al Real Throno Hercules (como Fun-
 „ dador de la Monarchia de España) cubierto con
 „ la piel de Leon ; y descansando sobre la Clava,

„ denota la tranquilidad, que hoy goza este Rey-
 „ no, como el destierro de los vicios, teniendo à
 „ sus pies por tropheo al Can Cerbéro, ultimo
 „ blason de sus trabajos.

„ La Gloria, colocada sobre el Throno del
 „ Rey, corona à S. M. con el laurèl de la immor-
 „ talidad, por la utilissima fundacion de esta Aca-
 „ demia; y compitiendo en su celebridad la Fa-
 „ ma, corona al mismo tiempo à la Reyna nue-
 „ tra Señora.

„ Asiste asimismo al Real Throno el Ho-
 „ nor, y el Decóro, que resultan al Público de
 „ tan util establecimiento, cuyos felices progres-
 „ sos afianza el Genio de las tres Artes, symbo-
 „ lizado en un Joven con el hasta, y escudo de
 „ Palas.

„ La Historia escribe sobre las espaldas del
 „ Tiempo tan glorioso assunto: concluyendo to-
 „ da la Composicion con el grupo de dos figuras,
 „ que representan el Merito de las referidas Ar-
 „ tes, el qual armado con el escudo, y lanza de
 „ Palas, arroja, y persegue à la Ignorancia.

A lo que correspondió el Señor Vice-Protector
 en esta forma.

„ SEÑORES. El pensamiento de esta Obra de
 „ Escultura es tan proprio del presente dia, que
 „ junto al desempeño, que no se duda de su Au-
 „ thor, merece las gracias de la Academia, de-
 „ cla-

„clarando haver cumplido con la obligacion de
„Academico, y Director.

Entendióse que el Señor Don Ignacio Luzan, Superintendente de la Real Casa de Moneda, y Ministro de la Real Junta de Comercio, conocido en el Orbe Literario por sus doctas, è ingeniosas Obras, queria recitar una en aplauso del dia: por lo que convidado à tomar el afsiento correspondiente en el Circo, leyò las Octavas siguientes.

I.

*Essa dorada, harmoniosa Lyra,
Que pende ocioso, inutil instrumento,
Dame, Clio gentil, damela, è inspira
Sacro furor al pecho, y nuevo aliento:
Ni esso basta esta vez; que à mas aspira
El ruego mio: dexa el alto afsiento
Del Parnasso; y si Phebo lo consiente,
Baxa tù misma à coronar mi frente.*

II.

*Por tù ceñido de laurèl Phebeo,
Y del calor fatídico agitado,
Quiero cantar, à imitacion de Alceo,
Los Héroes de mi patrio suelo amado:
Yà los que honró el favor del Dios Tymbreo,
Yà los que el belicoso Marte armado
Criò à su emulacion en las campañas.
Para heróicas dificiles hazañas,*

Ce-

III.

*Celebrò en alto verso el grande Homero
 Al sabio Ulisses , y al velòz Pelides,
 Y al divino Calchante el agorero,
 Y al anciano Nestòr , y à los Atrides,
 Y à quanto imaginò Griego Guerrero
 Contra el Troyano en las sangrientas lides
 La fabulosa Grecia , cuya Historia
 A sus Argivos coronò de gloria:*

IV.

*La Cithara de Pindaro sonóra
 Con dulce metro , y con excelso vuelo
 De sus Griegos la diestra vencedora
 En el Olympio afán alzò hasta el Cielo;
 El Mantuano Cisne con canóra
 Trompa del Phrygio traxo al patrio suelo
 A Eneas , è ilustrò con larga mano
 La Albana gente , y el valor Romano:*

V.

*Y solo nuestra edad en ciego olvido
 Ha de dexar vilmente sepultada
 La fama de tanto Héroe esclarecido,
 Que por sus altos hechos celebrada,
 De nuestro siglo el ornamento ha sido,
 Tomando uno la pluma , otro la espada!
 Ni havrà un Cantor , que con dichosa suerte
 Libre sus nombres de segunda muerte!*

Asi

VI.

*Así decia yo , seguir pensando
 El dulce afecto de la Patria mia,
 Sus generosos hijos celebrando
 Con vena humilde , y débil fantasía,
 Assunto digno de otras plumas ; quando
 Parecióme que bella amanecía
 A mi presencia una Real Matrona,
 Qual fingieron à Palas , ò à Belona.*

VII.

*Afable Magestad en el semblante,
 Y en los serenos ojos resplandece:
 Celada con penacho rozagante
 La frente, y el cabello orna , y guarnece;
 Hasta la diestra empuña triunfante,
 Y en un escudo la siniestra ofrece
 Gravados à la vista los blasones
 De eminentes Castillos , y Leones.*

VIII.

*Pende al hombro purpureo Regio manto;
 Y yo pendía de su voz , que dixo
 Con risueño mirar : Presumes tanto,
 Que à ensalzar de los míos algun hijo
 Vàs à atreverte con tu humilde canto?
 Yo soy España : de tu afan prolixo
 Los intentos aplaudo , y el deseo;
 Pero no es para tí tan alto empleo.*

IX.

*Yà mas benigno , y favorable el Cielo,
 A mi felicidad desde hoy se inclina;
 Y à los Héroes nacidos en mi suelo
 Mas alto , y mas perene honor destina:
 Sin aguardar que yà del mortal velo
 Suelos habiten la mansion divina,
 Ha de lograr su merito , y su nombre.
 Esclarecida fama , alto renombre.*

X.

*Vuelve la vista à donde su Real Silla
 Tiene el Monarcha Ibéro : alli se eleva
 Con auspicio feliz en la gran Villa,
 De las tres Bellas Artes una nueva
 Noble Academia , que en su origen brilla.
 Y con comun admiracion renueva
 De la Grecia , y de Roma los primores,
 En marmoles , dibuxos , y colores.*

XI.

*Por decreto del Cielo un magestuoso
 Templo ha de fabricar la Architectura,
 Que à quanto se admirò por mas famoso,
 Exceda en su materia , y estructura:
 De orden Corinthio el Jaspe mas costoso
 Comprenderà su circular figura,
 Y ha de llamarse , y yà desde hoy se llama
 El alto Templo de la Ibéra fama.*

Aqui

XII.

*Aqui mis hijos , dignos de memoria,
 En valor , y virtud esclarecidos,
 Tendrán de eterna fama ilustre gloria
 En estatuas , y lienzos coloridos:
 Aqui el buril les gravará la historia
 De sus heróicos hechos ; y esculpidos
 A sus claros Abuelos, para exemplo,
 Verán los Nietos en el nuevo Templo.*

XIII.

*En medio de él colocaré à FERNANDO,
 El Pio , el Padre de la Patria , el Justo,
 Que Artes, Ciencias, y Meritos premiando,
 Renueva ahora en mí la edad de Augusto:
 De mil Estatuas numeroso bando
 Tendrá à sus pies el coronado Busto,
 Que al vivo expresan quanto con su rara
 Real munificencia honra , y ampara.*

XIV.

*Y junto al Gran Fernando à Vos , SEÑORA,
 De España , y Portugal lustre , y consuelo,
 Semejante à Minerva , Protectora
 De la Virtud , venerará el anhelo
 De los postrados Pueblos : desde ahora
 Premia aqui vuestros meritos el Cielo;
 * E lá vos tem lugar no fim da idade
 No Templo da suprema eternidade.*

D

Ve-

* Camoes, Lusíad. canto 1.

XV

*Veráse aqui la Imagen colocada
 Por mí , de dos insignes Carvajales:
 Uno en la paz angelica dorada,
 Otro en Empresas de valor marciales:
 Aquel con clara gloria señalada
 Protector de las Artes Liberales,
 Y de las Ciencias , que yá honraba Athenas,
 Ha de lucir qual ínclito Mecenas.*

XVI.

*También quiero que aqui los Bustos vea
 La edad presente , y la futura honrados,
 De un Alphonso Clemente honor de Astrea,
 De Roma , y de la Hesperia en los Senados:
 De un Peralada , en quien feliz se emplea
 Todo el honor de timbres heredados:
 Saceda , Elgueta , y Torrepalma siga,
 De quienes fue al nacer Minerva amiga.*

XVII.

*A Bermudez , y Aguirre aqui esculpidos
 Ha de admirar también la Ibérica gente,
 De Senatoria Toga ambos vestidos,
 Y coronada la ingeniosa frente;
 Y de otros Héroes mil esclarecidos,
 Tendrán lugar los Bustos eminente,
 En Letras , y Virtud, ò en Armas claros,
 O por su afecto à bellas Artes raros.*

En

XVIII.

*En tanto desta nueva Real Palestra
 Alumnos , y Maestros à porfia
 Saldràn con arte en lós primores diestra,
 A restaurar la antigua gloria mia:
 Unos renovaràn en la edad nuestra.
 La esbelteza , la gracia , y symetría
 De Murillo , Becerra , Cano , Herrera,
 De Morales , Velazquez , y Ribera:*

XIX.

*Otros con ingeniosa , y docta mano
 Parrhasios emulando , y Praxitéles,
 Daràn alma à los marmoles , y humano
 Sér à el Lienzo con Tintas , y Cinceles:
 Serà entonces fecundo el suelo Hispano
 De Vitruvios , de Phidias , y de Apeles;
 Y unos , y otros con titulos honrosos
 En el Templo entraràn à ser famosos.*

XX.

*A ti solo el entrar no es permitido,
 Si venerar de lejos sus umbrales;
 Que no puede tu canto enronquecido
 Hacer su fama , y nombres immortales.
 A màs , que en el Dintel havrà esculpido
 Un letrado , que diga à los Mortales:
 Lejos , Prophanos : Esta puerta solo
 Abre al Merito digno el justo Apolo.*

Obra tan acabada no pudo dexar de ganar al Author el aplauso de todo el Concurso ; y éste junto con sus ilustres circunstancias de sangre , y empleos , hizo aclamarle Academico Honorario , publicando el Señor Vice-Protector la resolución de la Academia en este modo.

„ SEÑORES. El Señor Don Ignacio Luzán , en
 „ la perfecta Obra que acaba de leer , al passo
 „ que ha manifestado su elevado Numen , se ha
 „ hecho acreedor al agradecimiento de esta Aca-
 „ demia. Los Estatutos , que el Rey nuestro Se-
 „ ñor ha dado à ésta , la permiten crear Acade-
 „ micos Honorarios por aclamacion à las perso-
 „ nas de distinguido merito , que expresen su
 „ deseo de agregarse à ella. No creo pueda ha-
 „ ver sugeto , que mas merezca nuestra aclama-
 „ cion , correspondiendo al deseo , que ha insi-
 „ nuado.

Ocupando yà su asiento de Academico el exp-
 pressado Señor Don Ignacio , manifestò le havia
 encargado un excelente Ingenio , que se hallaba
 presente , y que por modestia queria ocultar su
 nombre , la leccion de este Epigrama latino.

*Numine FERNANDO letare , Hispana Juventus:
 Respice Fernandum , Regia Solis adest.
 Jam Nox erroris tetris non incubat alis
 Horrida ; sed nitida sydera luce micant.*

Sic-

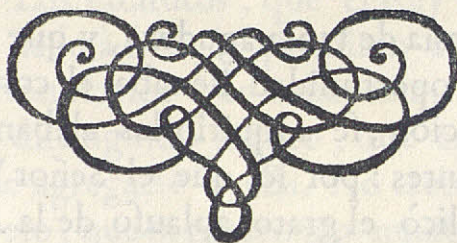
*Sicque Patris pariter solvit , sic munera Regis;
 Et patet in cunctis Rexque , Paterque tuus.
 Corda vovent proni Ductor , Geminaque Sorores;
 Sed præstans offert ipsa Minerva Choros.
 Fernandus fastis lucens supremus Apollo,
 Pectore dum volvit secula lapsa , memor
 Divi Fernandi , hunc cætum convertit ad Aras,
 Subque sacri auspicii robore firmat opus.
 Et Sanctum , & Regem Gens hæc veneratur Ibera:
 Sic simul ex ipsis nomen , & omen habet.*

Una poesía de tanta agudeza, y que con tanta solidéz , y oportunidad llenaba el concepto de toda la funcion , se adquiriò las alabanzas de los sabios Oyentes : por lo que el Señor Vice-Protector explicó el grato aplauso de la Academia en estos terminos.

„ SEÑORES. No es la primera Academia , que
 „ ha tributado veneraciones à un Numen tanto
 „ mayor , quanto menos conocido. Numen
 „ grande es el que haveis oído , por mas que su
 „ Author se oculte : honrese, pues , nuestra Aca-
 „ demia con tener presente su imagen en su in-
 „ genioso Epigrama.

Este es el orden , y série de esta Regia funcion, sin que en ella huviesse mas huecos , que los que se hicieron para que la Musica con su variedad, y harmonía divirtiesse à los Concurrentes ; y por lo

lo mismo se finalizò con dos Conciertos del mejor gusto, y composicion, este primer Acto, en que la Real Academia ofrece à S. M. las primicias de su profundo respeto, esperando que al calor de su Soberano influxo, y proteccion se fazonaràn en las Obras de sus Professores copiosos, exquisitos frutos, que merezcan tributarfe à los pies de Su Magestad.



(31)

LISTA
DE LOS SEÑORES ACADEMICOS
HONORARIOS, Y PROFESSORES
DE LA
REAL ACADEMIA
DE LAS TRES BELLAS ARTES,
PINTURA, ESCULTURA,
Y ARCHITECTURA,

*Fundada en la Corte, y Villa de Madrid,
Segun el orden de sus Empleos,
en este Año de 1752.*

S.^{res} ACADEMICOS DE HONOR
Empleados.

PROTECTOR.

*El Exmo. Señor D. Joseph de Carvajal, y
Lancaster, Ministro de Estado, Gentil-
Hombre de Camara de S. M. y Caballe-
ro del Insigne Orden del Toison de Oro.*

VICE-PROTECTOR.

El Sr. D. Alphonso Clemente de Arostegui,
del Consejo de S. M. en el Real de Casti-
lla , Prelado Domestico de su Santi-
dad , y Auditor Honorario de la Sacra
Rota.

CONSILIARIOS.

El Exmo. Sr. Marqués de Sarria , Teniente
General de los Exercitos de S. M. y Co-
ronel, y Director de las Reales Guardias
de Infanteria Española.

El Exmo. Sr. Conde de Peralada , Mariscal
de Campo , y Gentil-Hombre de Cama-
ra de S. M.

El Sr. D. Joseph Bermudez , del Consejo de
S. M. en el Real de Castilla.

El Sr. Conde de Saceda , Mayordomo de la
Reyna Viuda Nuestra Señora.

El Sr. Conde de Torrepalma , Mayordomo
del Rey Nuestro Señor.

El Sr. D. Tiburcio Aguirre, del Consejo de
S. M. en el Real de Ordenes, y Capellan
Mayor de las Señoras Descalzas Reales.

El

El Sr. D. Balthasar de Elgueta , y Vigil,
Caballero del Orden de Santiago , y In-
tendente de Exercito , y de la Fabrica
del nuevo Real Palacio.

El Sr. D. Ignacio Luzan, Academico Super-
numerario , Superintendente de la Real
Casa de Moneda , y Ministro de la Real
Junta de Comercio.

S.^{res} ACADEMICOS DE MERITO
Empleados.

DIRECTORES , Y TENIENTES.

POR

LA PINTURA , Y ESCULTURA.

D. Luis Van-Loo , Caballero del Orden de
S. Miguel , primer Pintor de Camara de
S. M. y Academico de la de S. Luis de
París, Director Actual.

D. Juan Domingo Olivieri , Escultor prin-
cipal de S. M. Director Actual.

D. Antonio Gonzalez Ruiz , Director Ac-
tual.

D. Phelipe de Castro , Escultor de la Real
E Per-

- Persona , Academico de la de *S. Lucas* de *Roma* , y de la de *Florenzia*, Director Actual.
- D. Antonio Dumandre* , Escultor de S. M. Director Honorario.
- D. Juan de Villanueva* , Director Honorario.
- D. Pablo Pernicharo* , Pintor de Camara de S. M. y Academico de la de *S. Lucas* de *Roma*, Teniente.
- D. Roberto Michel* , Teniente.
- D. Juan Bautista Peña* , Pintor de Camara de S. M. Teniente.
- D. Juan Pasqual Mena*, Teniente.
- D. Andrès Calleja* , Pintor de Camara de S. M. Teniente.
- D. Luis Salvador*, Teniente.

POR LA ARCHITECTURA.

- D. Juan Bautista Sachetti* , Arquitecto , y Maestro Mayor de S. M. y de la Villa de *Madrid*, Director Honorario.
- D. Francisco Carlier*, Arquitecto de SS.MM. Director Honorario.

D.

D. Santiago Bonavia, Pintor de Camara de S. M. y Maestro Mayor de las Santas Iglesias de *Toledo*, y *Sevilla*, Director Honorario.

D. Ventura Rodriguez, Teniente Principal de Architecto Mayor del nuevo Real Palacio, Aparejador del Real Alcazar de *Madrid*, y Academico de la de *S. Lucas de Roma*, Director Actual.

D. Joseph Hermosilla, Teniente Principal de Architecto Mayor del nuevo Real Palacio, Director Actual.

D. Alexandro Gonzalez Velazquez, Teniente.

D. Diego de Villanueva, Delineador de la Fabrica del Real Palacio, Teniente.

POR EL GRAVADO.

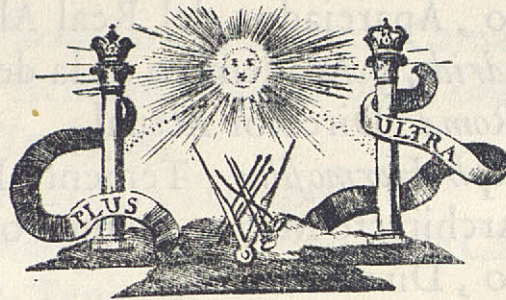
D. Juan Bernabè Palomino, Gravador de Camara de S. M.

D. Thomàs Francisco Prieto, Gravador principal de las Reales Casas de Moneda.

(36)

ACADEMICA SUPERNUMERARIA.
D. Barbara Maria Hueva , Pintora.

SECRETARIO.
D. Juan Bautista Magadan.



Juan Antonio Salvador Carmona

Grabador del siglo XVIII

(1740-1805)

La bibliografía sobre Juan Antonio Salvador y Carmona es tan escasa como suele serlo, en general, la relativa a nuestros grabadores antiguos, con la excepción de Goya. Es inútil acudir a las fuentes y repertorios conocidos, pues aunque no falta la mención aislada del artista en las obras de Ceán Bermúdez (1800), Viñaza (1889), Barcia (1901) y Esteve Botey (1935), solamente Ossorio y Bernard (1883) le consagra unos párrafos que no satisfacen hoy ya los deseos del estudioso (1).

Queremos, con los que siguen, abrir el camino para un futuro biógrafo de Juan Antonio Salvador. Para ello hemos acudido a las fuentes impresas y a los documentos originales, aunque el éxito no haya coronado siempre nuestros esfuerzos. Los Archivos de la Iglesia Parroquial de Nava del Rey, de la Cofradía de la Esclavitud (La Granja), Real Academia de San Fernando, Palacio Real y Real Compañía de Impresores y Libreros nos han suministrado valiosos datos de carácter biográfico.

Para establecer el *Catálogo* completo de la obra grabada de Salvador y Carmona haría falta una búsqueda por los fondos existentes en depósitos públicos y privados hoy por hoy imposible de hacer: hemos puesto a contribución, principalmente, las colecciones de la Calcografía Nacional, Biblioteca Nacional de Madrid y las nuestras particulares.

(1) Las obras en las cuales puede hallarse referencia biográfica de nuestro autor son las siguientes: A. M. BARCIA: *Catálogo de... retratos de personajes españoles*; Madrid, Tello, 1901; J. A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo IV, Madrid, 1800; F. ESTEVE BOTEY: *Historia del grabado*, Barcelona, Editorial Labor, 1935; M. OSSORIO Y BERNARD: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imp. Moreno y Rojas, 1883-1884; CONDE DE LA VIÑAZA: *Adiciones al Diccionario ... de ... Ceán Bermúdez*, tomo II, Madrid, 1889.

Se ha procurado anotar todas las láminas sueltas que han llegado a nuestra noticia: sin duda faltará la mención de algunas, pero mientras no estén convenientemente catalogadas las existencias de la Biblioteca Nacional no podemos tener la seguridad de haber visto la totalidad. Por excepción se citan algunos libros ilustrados por Juan Antonio Salvador; v. gr., el *Misal* de la Compañía de Impresores o el *Salustio* de Ibarra; queda esta tarea para futuros trabajos, así como el catálogo de los exlibris y tarjetas de visita que, tomando como base su magnífica colección particular, prepara D. Vicente Castañeda.

Hechas estas previas y necesarias advertencias, vamos a resumir los datos que poseemos sobre el artista.

Es Juan Antonio el tercer vástago del prolífico matrimonio de Pedro Salvador Carmona y de su legítima esposa María García Gómez, cuya vera efigie nos ha transmitido un bello grabado de Manuel. Vino al mundo el día 7 de febrero de 1740 en la villa de Nava del Rey, siendo bautizado siete días después, según reza la siguiente partida inédita (2):

Juan Antonio. hixo de Pedro Salbador y de María Garzía. = En la villa de la naba de el Rey a catorze dias de el mes de febrero de mill setezientos y quarenta años yo Dn. Manuel Gonzalez teniente de cura de la parrochial de el Señor San Juan de esta dha. villa, Baptizé e impuse los Santos oleos segun forma de nuestra Santa Madre yglesia Romana a Juan Antto., hixo de Pedro Salbador, Natural de la naba y de María Garzía, su lixitima muxer, Natural de el lugar de naba el manzano, obispado de Segovia, y Nieto de Luis Salbador, Natural de esta de la naba y de Josepha Carmona, Natural de la villa de Medina del Campo, Abuelos Paternos y Juan Garzía y Ysabel Gómez abuelos maternos Naturales de dho. lugar de Naba de el manzano, fueron sus padrinos Juan Antt.º Pino y Getrudis Pino. Nació el dia siete de dho. mes y año, dieronle por abogado a Sn. Joseph y Sn. Ricardo, testigos Manuel Cabello y Andres Salbador y lo firmé = Dn. Manuel Gonzalez ||. Juan Antonio Pino.

A la sombra de su tío carnal D. Luis Salvador Carmona, Escultor de Cámara de S. M. se trasladaron pronto a la Corte dos hermanos de Juan Antonio: José, escultor asimismo, y Manuel, el cual, andados los años, dió harta gloria al grabado nacional.

(2) Nava del Rey, Iglesia Parroquial de San Juan. *Libros de Baptizados*, tomo XIII, folio 362.

Poco ambiente artístico hallaría en Nava del Rey durante sus primeros años Juan Antonio Salvador; pero esta falta de clima compensábase sobradamente con la tesonera voluntad paterna que le obligaba a iniciarse en el dibujo (3) siguiendo algunas de las cartillas más en uso entonces, quizá la de García Hidalgo, cuando no los repetidísimos cuadernos grabados de Ribera, *lo Spagnoletto*, o alguno más corriente aún.

Con esta preparación, que pudiera llamarse local, apenas cumplidos los quince años, salió para Madrid Juan Antonio en busca de más amplios horizontes, al lado de su tío don Luis. Estaba éste, entonces, en la plenitud de su producción y ocupaba el cargo de Subdirector de Escultura en la Real Academia de San Fernando (4). Viudo desde hacía muy poco tiempo (5), consagraba el disponible a la educación artística y encauzamiento de sus sobrinos.

Al principio dedicó a Juan Antonio a aprender los rudimentos de la Escultura y procuró orientarle por este camino, sin perjuicio de que siguiera en la Academia de San Fernando las clases de dibujo y grabado. Tomó parte (1758) en concurso académico para lograr una beca, pero se le consideró inelegible por sobrepasar en casi tres años la edad de 16, establecida para los estudiantes que a ella aspirasen (6).

Por entonces le vemos acompañando a su tío al Real Sitio de San Ildefonso (La Granja) mientras ejecutaba el grandioso relieve en yeso para el panteón de Felipe V, y asimismo fué con él a Salamanca, con motivo de tallar el monumental relieve en mármol para el altar mayor de la capilla del Colegio de Oviedo.

Que Juan Antonio tenía buenas disposiciones para la escultura, y aun realizó alguna labor personal digna de estima, lo prueba el hecho de que todavía en 1795, en un memorial autobiográfico, se refiere a una estatua de San Miguel que, conservada en su poder, atestigua su pericia.

Pero indudablemente las miras del tío con respecto al sobrino no eran las de hacerle escultor, sino grabador. El hermano Manuel estaba en París, pensionado por el Rey para

(3) Ms. autobiográfico del año 1795, que citamos más adelante. Biblioteca de Rodríguez-Moñino. De aquí proceden todos los datos utilizados, excepto aquellos de los cuales se consigna otra fuente. Se citará siempre: *Ms. Rodríguez-Moñino*.

(4) Archivo de la Real Academia de San Fernando: *Libro VI, Tenientes Directores*, fol. 6.

(5) Parroquia de San Sebastián, Madrid. *Libros de defunciones*, tomo 28, fol. 63 v.

(6) Archivo de la Real Academia de San Fernando. *Libro I bis, Juntas ordinarias generales y públicas desde el año de 1757 hasta el de 1770*, fol. 38 r.

estudiar el grabado (7) y, a su vuelta, no podía encontrar mejor maestro Juan Antonio para su especialidad. Como el regreso se demoraba a consecuencia de sucesivas prórrogas de la beca, y como don Luis se disponía a contraer nuevas nupcias (8), pareció conveniente colocar a Juan Antonio en el taller de un buen artífice y se eligió al famoso grabador de mapas D. Tomás López, que había sido uno de los tres compañeros de Manuel en su primera salida a París (9).

Dos años estuvo bajo la dirección de don Tomás y en ellos debió de acrecentarse su afición al manejo de cobres, buriles y rascadores, pues ya no vuelve a modelar relieves ni esculturas, sino que se consagra por entero a su nueva y definitiva profesión. Anotemos de pasada que en 1760 hizo el dibujo por el cual grabó su hermano el retrato de Antonio Alonso Bermejo, reedificador y enfermero perpetuo del Hospital de San Miguel de la villa de Nava del Rey, al cual debió de conocer y tratar, ya que falleció el 14 de noviembre de 1758.

Mayor impulso adquieren sus aficiones con la llegada a Madrid de Manuel (1763), con el cual convive y trabaja en lo sucesivo.

Nuevamente acude al concurso abierto por la Academia de San Fernando (10) para los premios de grabado en junio de 1763, en competencia con Juan Moreno, Juan Barcelón y Pedro Lozano. "Examinadas las pruebas [dice el acta correspondiente al día 21] de los opositores a esta Arte [de grabado en dulce], los SSres. Castro, Calleja, Mengs, Velázquez, Palomino y Nava, votaron por el núm.^o 4 que correspondió al Pensionado Juan Barcelon; los SSres. Tapia y Canals votaron por el núm. 1 que correspondió al Pensionado Pedro Lozano; en cuya virtud se adjudicó su único premio al Pensionado Juan Barcelon."

La resolución no satisfizo, sin duda, a Carmona ni a sus favorecedores, por cuanto dos días después volvió a plantearse el caso en la Academia, realizándose una especie de examen de comparación plenamente favorable al agraciado: "todos los SSres. Profesores de Pintura con el Sor. dn. Juan Bern.º

(7) Archivo del Palacio Real. Legajo 21-C; 8.707.

(8) Archivo de Protocolos de Madrid, Escribanía de Manuel Segundo Otero. *Libro 15.704*. folios 446-448.

(9) Los otros fueron Alfonso Cruzado y Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, hermano del famoso sainetero. Ni CARDERERA (*Ob. cit.* en la nota 17) ni L. PÉREZ BUENO (*Arch. Esp. de Arte*, núm. LXXX) conocieron los cuatro nombres.

(10) Véanse los documentos que publicamos como *Apéndice*.

Palomino hicieron el Cotejo entre las pruebas de repente, y las obras de pensado de los Opositores del Grabado dulce y sin envargo de haver adbertido que el dibujo y Lámina de pensado de Juan Salvador de Carmona esta mas bien hecho que la de Juan Barcelon, sin embargo como la prueba de repente de este excede en mucho a la de Carmona, todos por unanime consentimiento revalidaron la votación del dia veinte y uno de este mes, y en su consecuencia quedó adjudicado el premio a Juan Barcelon”.

De 1763 es una pasable estampa representando a *El Niño Jesús*, quizá hecha en vista de este concurso.

Al año siguiente vemos ya a Juan Antonio aceptar encargos personales de grabados, como se demuestra por un asiento del libro de memorias de la Cofradía de la Real Esclavitud de La Granja, en el cual se da cuenta de haber encomendado al artista una lámina de la *Virgen de la Soledad*, según dibujo de D. Jacinto Gómez (11). Debió de quedar contenta la Cofradía con el trabajo por cuanto en 1768 le paga 25 doblones por una nueva estampa del *Cristo del Perdón*, abierta por dibujo del mismo.

Manuel le había adoctrinado en el aguafuerte, e incluso dibujó cuatro estampas de *Las Estaciones del Año* para que las grabara Juan Antonio, por vía de ensayo. Suelta ya la mano con estas estampas y con otras de la *Magdalena* y *San Nicolás de Bari*, emprendió la tarea de grabar cuadros, comenzando por tres de Murillo existentes en Palacio: el *Vinatero*, la *Vendimiadora* y *Santiago Patrón de España*, "para cuyas láminas [dice él mismo] no hizo mas dibuxo qe. el contorno qe. sirve para pasarle en el cobre”.

No hemos llegado a ver pruebas de la segunda de las obras citadas, cuyo cobre original existe en la Calcografía Nacional (12), pero sí de las otras dos, en las cuales se puede ya apreciar su dominio de la técnica. Quedó tan satisfecho de la realización que, en junio de 1770, las presentó a la Academia de San Fernando, en unión de la siguiente solicitud:

(11) Cofradía de la Real Esclavitud de La Granja, *Libro de Memorias 1751-1774*, fols. 32 y 33: "Don Juan de Bartolomé y Dn. José Solís creyeron oportuno abrir lámina para imprimir estampas de la Virgen, 1764: Dibujo por Jacinto Gómez y la lámina por Dn. Juan Salvador de Carmona, sobrino del célebre Don Luis"; "5 doblones a Jacinto Gómez por el dibujo del Cristo del Perdón, 25 doblones a Juan Salvador de Carmona por el grabado". Notas comunicadas por el Pbro. D. Isidoro Montero Velasco, al cual ofrecemos el testimonio de nuestra gratitud.

(12) *Catálogo general de la Calcografía Nacional*. Madrid, 1927, pág. 17.

Exmo. señor:

Dn. Juan Antonio Salvador y Carmona, Discipulo antiguo de la Real Academia que camina bajo la acertada Direccion de V. E. y que ha tenido la honrra de que en las Funciones de Premios haya expuesto de manifiesto algunas de sus obras, con la aprobacion de tan distinguido y científico cuerpo. En esta atencion, y en la de que ha hecho la carrera del Gravado bajo su acertada direccion de V. E. y la de su hermano Dn. Manuel Salvador y Carmona. Suppca. a su Justificacion que mediante el trabajo de la obra que presenta y el de las de que tiene dadas pruebas reiteradas al pp.^o se digne V. E. condecorarle con el honor de que le halle digno en que recibira el mas distinguido favor de la liberalidad de V. E.

Por una mayoría de diecisiete votos contra dos, la Corporación acordó nombrarle Académico Supernumerario, distinción importante para un artista, y asentarle en el libro correspondiente, lo cual se realizó el 10 de junio de 1770. Por cierto que en la partida se le da como natural de Madrid (13).

Aquel año, o poco antes, debió de grabar el *Baile en máscara*, según el delicioso cuadrito de D. Luis Paret, cuyo dibujo se conserva en el British Museum y fué publicado hace muchos años por August L. Mayer. Es curioso advertir que hay tiradas en las cuales la plancha aparece como anónima, y pruebas antiguas, según Sánchez Cantón, con la firma de Mengs (14).

En 1772 trabajó mucho para la Real Compañía de Impresores y Libreros del Reino, poderosa sociedad editorial que tenía el privilegio de la estampación de los libros de rezo; con destino al *Misal de media cámara* abrió por lo menos ocho láminas, seis grandes y dos pequeñas, por las cuales percibió la cantidad de seis mil doscientos reales, según atestiguan los asientos del libro correspondiente (15).

De las prensas de Joaquín Ibarra salió en el mismo año una de las obras maestras de la tipografía europea del siglo XVIII, la *Conjuración de Catilina y Guerra de Yugurta*, de Salustio (16), en traducción del infante don Sebastián Gabriel.

(13) Archivo de la Real Academia de San Fernando. Legajo I-44: *Académicos de Mérito por ambos grabados, años 1760-1844*. El asiento en el libro de *Académicos Supernumerarios*, sin foliar.

(14) *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*. Madrid, 1952, págs. 464-465.

(15) Archivo de la Real Compañía de Impresores y Libreros del Reino. *Libro de Grabado*, asientos de 31 de enero, 1 de abril, 19 de mayo, 21 de julio, 7 de noviembre, 22 de diciembre de 1772 y 21 de enero de 1773.

(16) *La conjuración de Catilina y la Guerra de Yugurta*, por CAYO SALUSTIO CRISPO. [Al fin:] En Madrid. Por Joachin Ibarra, Impresor de Camara del Rei Nuestro Señor. M. DCC. LXXII. (Folio [16]-395-[1] págs., láms. La obra de Juan Antonio Salvador se halla en las págs. 369 y 375, lám. frente a las págs. 356 y 395.)

Cooperaron los mejores artistas del buril a la magnificencia del volumen y, al lado de Monfort, Selma, Fabregat, Ballester, Juan de la Cruz, Gil, Asensio y Muntaner, figuraban Manuel y Juan Antonio Salvador Carmona, este último con distintas reproducciones de monedas antiguas y, sobre todo, con el primoroso remate de la obra—un ramillete floral—firmado alardosamente "Carmona Iunior".

Manuel fué poco afortunado en su matrimonio, y no porque Margarita Legrand no fuese una excelente compañera para el artista, sino porque falleció joven aún (17). Determinóse el viudo a tomar nuevamente estado, y fijó sus ojos en Ana María, hija del insigne pintor Antón Rafael Mengs. Con tal ocasión, y residiendo Mengs en Roma, allá fueron Manuel y Juan Antonio, siendo ésta (que sepamos) su primera salida al Extranjero.

No es difícil imaginar la impresión que produjo al artista la contemplación de las maravillas que atesoraba Italia; el Papa, que admiraba mucho a Manuel, concedió una audiencia a ambos hermanos. La vista de tantísima obra maestra influyó grandemente en Juan Antonio y le inclinó cada vez más a copiar directamente grandes cuadros.

De vuelta a Madrid, en 1778—tal vez buscando elevada protección—, abre retratos del Príncipe de Asturias don Carlos y de su esposa María Luisa. Poco después—1781—hizo el ecuestre del mismo príncipe, esculpido en marfil por D. Celedonio de Arce. A devoción de D. Juan José Martínez de Robredo, y por dibujo de Juan de Rementería, al año siguiente, una bella estampa de Nuestra Señora de los Nogales, venerada en su Santuario de la villa de Villanueva de Cameros en el obispado de Calahorra.

Durante los años siguientes preparó un *Santoral* completo, siguiendo las biografías del P. Ribadeneira; pero la falta de estímulo económico por escasez de despacho cortó esta obra cuando iban realizados los 31 santos de enero y 10 de febrero. La serie es desconocida para nosotros y sólo sabemos de su existencia por la *Autobiografía*. Tal vez los cobres (que no se conservan en la Calcografía Nacional) hayan servido para otras láminas.

Sí existe, de este tiempo, otra serie mucho más reducida,

(17) Para todas las referencias que hacemos a Manuel, cfr. el trabajo de D. VALENTÍN CARDERERA: *Manuel Salvador Carmona*, prólogo de A. Rodríguez-Moñino, Valencia, Editorial Castalia, 1950, 8.º, 78-[6] págs., con láms.

puesto que solamente consta de cuatro planchas, representando *Europa, Asia, Africa y América*, según pinturas de Lucas Jordán en el Palacio Real. Dedicó estas bellas estampas al Príncipe don Carlos y ellas le valieron, a más de una gratificación económica, el título de Grabador de Cámara del Príncipe, distinción nunca conferida hasta entonces. En efecto, el 20 de febrero de 1786, el Duque de Uceda comunica a D. Mateo de Ocaranza lo siguiente:

Atendiendo a el notorio merito de dn. Juan Antonio Salbador y Carmona, y a el que ha contraido en servicio del Principe nuestro señor, gravando varias Estampas, que han merecido su Real aprobación, le he nombrado por Gravador de Camara de S. A. y lo aviso a v. md. para que en su inteligencia disponga lo combeniente, a fin de que se evacuen los requisitos necesarios a la perpetuidad de este Nombramiento (18).

No se descuidó Juan Antonio en "evacuar los necesarios requisitos", sino que en seguida abonó los derechos correspondientes, según consta en el documento que copiamos, su fecha a 4 de marzo de 1786 y firmado por Joseph Sorage:

Por carta de pago dada en tres del corrte. por el Sor. Dn. Francisco Montes del Conso. de S. M. y su Tesso. gral. (que original queda en esta Contta. gral. de Valores) consta haver recibido de Dn. Juan Anto. Salvador Carmona tres mil setectos. y cinqta. mrs. de vn. qe. tocan al dro. de la media anta. por haverle nombrado el Exmo. Sor. Duqe de Uceda, Sumiller de Corps del Principe nuestro Sor., por gravador de Camara de S. A.; y para qe. conste doy esta Certifn. en Madrid a quatro de Marzo de mil seteztos. ochenta y seis (19).

El día 5 hizo juramento en manos del Duque de Uceda, estando sin espada ni sombrero y con arreglo al siguiente ritual (20), de que certifica Diego Monteagudo en igual fecha:

—¿Jurais servir fiel y lealmente al Príncipe nro. sr. en la Plaza de su Grabador de Cámara; para que os he nombrado; procurando en todo en provecho, y apartando su daño; y que si supiéreis cosa en contrario, me dareis cuenta, o a persona que lo pueda remediar?

—Si Juro.

—Si así lo hiciéreis, Dios os ayude, y si no os lo demande.

—Amen.

(18) Archiv. del Palacio Real, Legajo 21-C; 8.707.

(19) Ibídem.

(20) Ibídem.

Orgullosa de su nuevo título, se apresura a firmar con él las láminas que hace entre 1786-1788, como la *Sagrada Familia*, llamada *del Pajarito*, según original de Murillo, la *Mater Dolorosa* y el *Ecce Homo* de Tiziano, por los originales, existentes entonces en Palacio, hoy en el Museo del Prado, y el famosísimo *Cristo* de Velázquez, del convento de San Plácido, excelente plancha dedicada a su protector Duque de Uceda.

Dos láminas de 1786, el *Plano geométrico de la Bahía de Algeciras y Gibraltar* y las *Costas de Mallorca*, trabajadas para el soberbio *Atlas* de D. Vicente Tofiño San Miguel, demuestran que Juan Antonio no olvidó las viejas lecciones de D. Tomás López. Colaboraron en esta obra los más finos grabadores de entonces, y a la cabeza de ellos Manuel Salvador.

A la subida al trono del Príncipe de Asturias, con el nombre ya de Carlos IV, se revalidó la gracia, nombrándole en 5 de mayo de 1789 Grabador de Cámara (21) de S. M., plaza que juró el 19 de julio siguiente en manos del Sumiller de Corps del Rey Marqués de Valdecazana. No tuvo que pagar la media annata por haberlo ya hecho en la precedente ocasión.

La actividad de Juan Antonio no decae en los quince años que vive desde esa fecha y son innumerables las estampas y series que produce. La gran colección que comprende la *Sagrada Familia*, *Apóstoles*, *Evangelistas* y *Doctores de la Iglesia* tiene nada menos que 56 planchas, 28 en tamaño folio y otras tantas reproduciéndolas en pequeño. En el *Catálogo*, que publicamos a continuación de estas notas, podrá apreciarse al detalle esta labor.

Ignoramos por encargo de quién redactó nuestro artista una preciosa autobiografía que con el título de *Noticias de la vida de D. Juan Antonio Salvador y Carmona, Grabador de Cámara de S. M. y Académico de la Rl. de Sn. Fernando, relativas a su Profesión, y Descripción de algunas de sus obras hechas hasta aquí*, y fechada en Madrid a 16 de octubre de 1795, es hasta hoy el documento más importante para conocer sus actividades y la fuente principal de nuestro trabajo.

De 29 de agosto de 1797 es un curioso documento conservado en Palacio (22), y que por su interés humano copiamos aquí:

Excmo. Señor. = Señor = Ayer casualmte. supe en la oficina del Contralor gral. que acerca de la instancia qe. hice a S. M. pr. medio

(21) Ibídem.

(22) Ibídem.

de V. E. habia resuelto el Soberano negarme pr. ahora el sueldo y concederme la gracia de poder usar el Uniforme de Pintores y Escultores de lo qe. estoy sumamente reconocido asi a S. M. que me ha concedido este honor como a V. E. pr. haber hecho los buenos oficios en mi pretension; pero en consecuencia de lo qe. tengo comunicado a V. E. verbalmente y de las facultades qe. me tiene concedidas escribo esta pa. manifestar a V. E. mi reconocimto. y pa. hacerle presente qe. mediante a no haber tenido a bien S. M. de concederme pr. ahora el sueldo y de no disfrutar ninguno, me es muy graboso el costear dho. Uniforme pr. lo qe. suplico a V. E. qe. si es de su aprobacion continúe su venevolencia presentando el adjunto Memorial en qe. suplico a S. M. se digne concederme qe. se ma haga el Uniforme pr. gastos de Sumillería, y no dudo conseguir esta gracia en virtud de lo qe. expongo y con el influxo de V. E. qe. estando, como estoy informado de qe. en este asunto interviene solamente V. E. con S. M. no puedo menos de concebir grandes esperanzas de su consecucion. = Deseo a V. E. toda felicidad, y ocasiones pa. emplearme gustoso en la obediencia a sus preceptos como = Sumas humilde subdito = *Juan Antonio Salvador y Carmona.* = Madrid 29 de Agosto de 1797.

En adelante ya se nos escapan las notas biográficas de Carmona. Sólo encontramos en 1802 un *San Lorenzo Mártir*, dedicado al Marqués de Ariza, Sumiller de Corps de S. M., y, casi con seguridad, también un fino *San Sebastián* de la Biblioteca Nacional.

No hemos logrado confirmar la fecha de su muerte, sobre la cual hay datos confusos, pues mientras el expediente personal de Palacio la fija en 1804, Ossorio y Bernard (23), que parece haber tenido acceso a una fuente autorizada, afirma que murió el 20 de enero de 1805, y que su familia vendió 107 planchas originales a la Real Calcografía, por el precio de dieciséis mil reales.

Con respecto a la obra de Juan Antonio, apenas si hay nada recogido, fuera de ligerísimas citas de Ossorio y Barcia. El propio artista formó un catálogo impreso, que nos ha sido imposible encontrar, de su producción, venal en las librerías de Barco y Escribano; sólo figuraban en él las obras *propias*, es decir, las realizadas por su gusto creador sin sujeción a encargos.

De hecho Juan Antonio Salvador y Carmona fué un artista desigual. Si tiene obras de admirable pericia y de gran calidad, como su grabado de la *Mater Dolorosa* del Tiziano, hizo otras

(23) OSSORIO Y BERNARD: *Galería biográfica* ..., págs. 615-616.

de escaso valor estético; v. gr., el *Santo Tomás Apóstol*. En la primera de estas dos ha realizado con gran seguridad el cuerpo de la Virgen, y su modelado tiene vigor y humanidad, mientras que el *Santo Tomás* es obra flojísima, desdibujada y blandengue. Además no logró en muchas ocasiones crear los efectos táctiles adecuados, como puede verse, ante todo, en la abultada y fofa superficie de la carne de *San Felipe Apóstol*, que da la impresión de ser de algodón.

Es, sin embargo, evidente que cuando tenía una fuente inspiradora adecuada y contaba con tiempo necesario, sin el agobio del encargo urgido por el devoto, la Cofradía o el editor, podía llegar, y de hecho llegó, a respetable altura en cuanto se refiere al dibujo, al claroscuro y a la perspectiva, como lo demuestra con claridad el *Santiago*, hecho por puro gusto y directamente de la obra de Murillo.

Cuando hacía grabados de estatuas, solía atenerse con fidelidad al modelo, como en el *Cristo del Perdón* de La Granja, mientras en otras ocasiones trabajaba con mucha más libertad; v. gr., la *Nuestra Señora del Rosario*, que adolece del lamentable defecto de tener la cabeza demasiado pequeña.

En nuestra opinión, su fuerte es la maestría con que domina los efectos del claroscuro, manejados soberbiamente en general; llamamos la atención en este sentido sobre la *Pentecostés* y la *Asunción de la Virgen* en el gran *Misal romano*, lo mismo que sobre la composición alegórica trabajada con ocasión del nacimiento de los gemelos reales, el día 5 de septiembre de 1783.

Comprende el *Catálogo de obras* (24) que ofrecemos—y que es sólo un avance en tanto se realiza el definitivo—un cuadro de los intereses dominantes en la España de 1750-1800 con respecto a la ilustración: alusiones eruditas a la cultura clásica, interés por la pintura de la buena escuela española y extranjera, retratos de intelectuales y hombres célebres, homenaje a la monarquía en persona de los Reyes, y sobre todo la preocupación siempre presente en nuestro país por la religión católica. Lo que Juan Antonio Salvador Carmona refleja fiel, limpia y honestamente en sus grabados es el mundo que le circundaba. Merece que se piense en él al pensar en su época.

(24) La redacción de las cédulas descriptivas se ha hecho, en primer lugar, haciendo constar el letrero que lleva la estampa, medidas, lugar en el cual se conserva la plancha, colecciones en las que existen pruebas, referencias simples a los grabados y libro en que están catalogados éstos. Las cédulas que llevan al frente un * han sido redactadas por A. R.-M.; las restantes, por E. A. L.

DOCUMENTOS INEDITOS

I.—ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Libro I bis, que comprende las Juntas ordinarias, generales y públicas desde el año de 1757 hasta el de 1770.

«..... Leído el Acuerdo antecedente di cuenta de que abierto el concurso para la Pension de Escultura y la de Grabado de Medallas, instruidos todos los opositores de las circunstancias y calidades prevenidas en el Edicto convocatorio y acordadas en la proxima Junta, concurrieron y trabajaron bajo las reglas establecidas el asunto determinado los siguientes: Para la Escultura Y para el Grabado Juan Antonio Salvador Habiendose reconocido las fees de Bautismo de todos los expresados consto por ellas que,, y Juan Antonio Salvador de diez y ocho años y diez meses, con que habiendo todos tres cumplido diez y ocho años quedaron excluidos y sus obras se separaron pues en fuerza de lo acordado en veinte y siete de Febrero, y confirmado en primero de Diciembre de este año, solo se han de admitir en adelante a las Pensiones de Pintura, Escultura, y Gravadura, los que no excedan la edad de diez y seis años,, cuya providencia volvió a ratificar y confirmar de nuevo esta Junta.» [Junta general de 17 de diciembre de 1758. Fol. 38 r.]

«Grabado Dulce

Examinadas las pruebas de los opositores a esta Arte. Los SSres. Castro, Calleja, Mengs, Velázquez, Palomino y Nava votaron por el numo. 4 que correspondió al Pensionado Juan Barcelon: Los SSres. Tapia y Canals votaron por el no. 1 que correspondió al Pensionado Pedro Lozano; en cuya virtud se adjudicó su unico premo. el Pensionado Juan Barcelon» [Junta general de 21 de junio de 1763. Fol. 179-180.]

«..... Entregados estos asuntos a los opositores, Ley el Acuerdo de la Junta precedente y en consecuencia de lo resuelto en ella todos los SSres. Profesores de Pintura con el Sor. dn Juan Berne. Palomino hicieron el Cotejo entre las pruebas de repente, y las obras de pensado de los Opositores del Grabado dulce y sin envargo de haver adbertido que el dibujo y Lamina de pensado de Juan Salvador de Carmona esta mas bien hecho que la de Juan Barcelon, sin embargo como la prueba de repente de este excede en mucho a la de Carmona, todos por unanime consentimiento revalidaron la votacion del dia veinte y uno de este mes, y en su consecuencia quedó adjudicado el premio a Juan Barcelon» [Junta general de 23 de junio de 1763. Fols. 187 v.-188 r.]

II.—ARCHIVO DEL PALACIO REAL. Legajo 21-C; 8707.

«Carmona, D. Juan Antonio Salvador

En 25 de Mayo de 1789 fué nombrado
Grabador de Cámara.

Falleció en 1.804

Juan Anto. S C.

†
Falleció en
... de ...
de 1804.

dn. Juan Antonio Salvador Carmona que era escultor de Cámara del Rey nro Sr. siendo Principe, cuyo destino juró en 5 de Marzo de 1786 en manos del Exmo. Sr. Duq. de Uceda Sumiller de Corps qe. era de S. A. en Rl. orn. de 25 de Mayo de 1789 vino S. M. en volverle a nombrar pr. su Gravador de Cámara, cuya plaza Juró en 19 de Junio sigte. en manos del Exmo. Sr. Marques de Valdecazza, Sumiller de Corps del Rey y en presencia del Contralor general pr. indisposición mía; Y no satisfizo cantidad alga. al dro. de la media anata correspte. a lo honorífico de esta mrd., pr. haverlo hecho anteriormente de los 3750 mrs. de vn. qe. adeudó con su primer nombramto.

*Diego Monteagudo.»*III.—ARCHIVO DE LA REAL COMPAÑÍA DE IMPRESORES
Y LIBREROS.

Libros del año 1772 y 1773, de los gastos de Grabado. (Se copian sólo los asientos relativos a Juan Antonio Salvador Carmona.)

«Dn. Juan Salvador Carmona En dho. [31 de enero de 1772] se despachó Libramto. de Mil y Dos Cientos Rs. a favor de dn Juan Salvadr. Carmona por el Gravado de la Lamina de la Visitacion digo Venida del Spiritusto. para el Misal de Media Camara de cuyo Libramto. tome esta razon..... 1,200 —

.....

Dn. Juan Salvador Carmona En 10. de Abril [de 1772] se Despachó Libramto. de Mil y Dos Cientos rs. vn. a favor de dn. Juan Salvador Carmona, por el Gravado de la Lamina de la Cena pa. el Misal de media Camara qe. Imprime la Comsa. de cuyo Libramto. tome esta razon..... 1,200 —.

.....

Dn. Juan Antonio Salvador Carmona En 19 Mayo [de 1772] se despachó Libramto. contra el Thso. de mil y dos Cientos rs. vn. a favor de dn Juan Anto. Salvadr. Carmona por el Gravado de la Lamina de la Asuncion pa. el Misal de media Camara de cuyo Libramto. tome esta razon..... 1,200

.....

Dn. Juan Antonio Salvador Carmona En 21 Julio [de 1772] se Despachó Libramto. contra el Theso. de Mil y Dos Cientos rs. vn. a favor de dn. Juan Anto. Salvador Carmona por el Grabado de la Lámina de todos los Santos pa. el Misal de media Camara de cuyo Libramto. tome esta razon..... 1,200

.....

Dn. Juan Antonio Salvador Carmona En 7 de Novbre. [de 1772] se Despachó Libramto. de Ocho Cientos rs. vn. a favor de dn. Juan Anto. Salvador Carmona, por el Gravado de dos Láminas la Portada, y el Santiago, para el Misal de media camara de cuyo Libramto. tome esta razon..... 800 —

.....

Dn. Juan Anto. Salvador Carmona En 22 dho. [diciembre 1772] se Despachó Libramto. de Dos Cientos y setenta rs. vn. a favor de dn. Juan Antonio Salvador Carmona, por el Gravado de una Lámina chica nueva el Sn. Lorenzo pa. el Misal de Media camara de cuyo Libramto. tome esta razon..... 270

.....

Dn. Juan Antonio Salvador Carmona En 21 dho. [21 de enero de 1773] Es
 Data Tres Cientos treinta rs. vn. por Li-
 bramto. contra el Theso. a favor de
 dn. Juan Anto. Salvador Carmona, por
 el Gravado de una Lámina nueva pe-
 queña el Sn. Geronimo pa. el Misal de
 media Camara, de cuyo Libramto. tome
 esta razon..... 330 —

.....

IV.—BIBLIOTECA DE D. ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO

NOTICIAS DE LA VIDA DE DN JUAN ANTO. SALVADOR Y CARMONA, GRA-
 BADOR DE CAMARA DE S. M. Y ACADEMICO DE LA RL. DE SN. FER-
 NANDO, RELATIVAS A SU PROFESION, Y DESCRIPCION DE ALGUNAS
 DE SUS OBRAS HECHAS HASTA AQUI.

Nació en la Villa de la Nava del Rey en Castilla la Vieja y fueron sus Padres Dn Pedro Salvador y Carmona y Da. María García Gómez. Desde pequeño le hacia dho. su Padre dibuxar algunos principios pr. cartilla pa. dedicarle a alguna de las tres Nobles Artes con motivo de estar avecindado en la Corte su hermo. Dn Luis Salvador y Carmona, Escultor de mucho merito como lo acreditan sus muchas obras, quien habia trahido a su compañía otros dos Sobrinos suyos y hermanos de Dn. Juan Anto. a saber: Dn Josef, qe. siguió el Arte de la Escultura y Dn Manl. qe. se dedicó a la del Grabado, y habiendo este logrado ir a la Corte de Paris, a expensas del Rey, pa. aprehender su Profesion hizó venir el referido Dn Luis a Dn. Juan Anto. y le tubó en su casa quatro años; le llevó consigo en dos viages qe. hizó, uno al Rl. Sitio de Sn Ildefonso pa. hacer la Medalla qe. le fué encargada pr. el Rey y esta encima del Sepulcro de Felipe V; y otro a Salamanca a executar la Medalla, qe. esta en el Altar mayor de la Capilla del Colegio de Oviedo, y aunque la intencion del expresado Dn Luis era darle pr. Profesion la del Grabado con la mira de qe. su hermano. Dn Manl. le enseñaría a su buelta de Paris, pa. lo qual le hizó dibuxar y asistir a los Estudios de la Rl. Academia de Sn. Fernando (en la qe. concurrió hasta qe. sus muchas tareas en el Grabado no se lo permitieron) como ayudo a su tio en las referidas Medallas y en todas las obras qe. ocurrieron en su tiempo, consiguio tambien algun manejo en la Escultura, en prueba de lo qual hizó un Sn. Miguel de tercia de alto, qe. tiene en su poder. Viendo Dn Luis qe. pasaba mucho tiempo determinó con acuerdo de su Sobrino, Dn. Manl. ponerle en casa de Dn Tomás López, Grabador de Geografía, pa. ir aprehendiendo a manejar los instrumtos. del Arte y tomar algunas luces

mientras viniese de Francia su hermo.; regresó este a tiempo de haber estado Dn Juan Anto. dos años en casa de dho. Dn Tomás, y habiendole llevado a la suya le hizo emprender el estudio con las verdaderas reglas de la Profesion siendo su primer Discipulo.

Vajo esta dirección hizo varios principios y despues grabó las quatro estaciones del año al agua-fuerte, pa. instruirse en el uso de ella; pr. dibuxos de su hermo. y Maestro.

Despues hizo pr. encargo una lámina de Sn. *Nicolas de Bari*, en medio pliego de marca mayor y varias cosas de estudio pr. buenas estamps. entre ellas una *Magdalena* en octavo, qe. se vende con las demás obras. Dió principio a grabar pr. quadros, siendo los primeros un *Vinatero* y una *Vendimiadora*, cuyos originales tubo presentes y son de Murillo, pa. cuyas láminas no hizo mas dibuxo qe. el contorno qe. sirve para pasarle en el cobre. Después grabó otra qe. representa Sn. Tiago Patron de España pr. original del mismo autor, en el tamaño de medio pliego de marca mayor (como el *Vinatero* y *Vendimiadora*) y los tres quadros existen hoy en el Rl. Palacio de Madrid.

Retocó las láminas qe. hizo su hermano pa. el Misal de media Camara, qe. son nueve, tambien en tamaño de medio pliego de dha. marca, y despues las hizo de nuevo teniendo presentes las estamps. de su hermano.

Habiendo presentado a la Rl Academia de Sn Fernando las tres obras referidas grabadas pr. quadros, fué admitido pr. uno de sus Individuos en 10 de Junio de 1770.

Hizó tambien una Concepción de Ntra. Sra. pr. original de Zerezo, en el tamaño de un pliego de la marca mencionada, y habiéndose puesto en su casa una de las primeras obras qe. hizo fué la del Bto. Franco. Caracciolo, en mayor tamaño qe. la de la Concepción; pr. dibuxos de D. Ramon Bayeu, y pr. encargo de los Clerigos menores del Espiritu-Santo.

Grabó asimismo una Alegoria al Nacimto. del primer Infante qe. tuvieron SS. MM. en medio pliego de marca mayor y pr. dibuxos de Dn Luis Paret.

Grabó de Orden de Carlos III el Plano de Aranjuez y sus contornos, qe. consta de 16 láminas de más de vara de largo cada una y en disposicion de unirse pa. formar el plano entero. con una orla alrededor de más obra qe. el centro; bien entendido que una de estas láminas, donde esta la composicion de figura, la grabó su hermo. Dn. Manl.

Ha grabado tambien otra lámina de pliego de marca mayr. qe. representa un Bayle de Mascara de los qe. hubo en el Coliseo del Principe de esta Corte; pr. quadro de D. Luis Paret.

Acompañó a su hermo. Dn. Manl. quando este fué a Roma pa. casarse con da. Ana Maria Mengs, y con este motivo tubó la satisfacción de ver las producciones de las Bellas Artes de qe. tanto abunda la Italia, y de besar el pie a nro. Smo. Padre Pio VI, igualmente qe. dho. su hermo.

Después de bolver a Madrid grabó un *Ecce-Homo* y una *Dolorosa*

pr. originales del Ticiano, qe. son de la colección del Rl. Palacio; grabados en tamaños de medio pliego de marca mayor. Grabó tambien un retrato Equestre del Rey Ntro. Sor. quando era Principe, en tamaño de un pliego de la misma marca, cuyo dibuxo hizó Dn Manuel Muñoz y Ugena pr. la Escultura qe. hizo en marfil Dn. Celedonio Arce.

Despues se propusó hacer todos los Stos. del año, segun el Flos-Sanctorum de Ribadeneyra, cada uno en lámina de mayor tamaño qe. de quartilla de la misma marca; y habiendo grabado las 31 del mes de Enero y 10 del de Febrero desistió de la empresa pr. no haber correspondido la venta al coste de obra tan dilatada.

Las quatro partes del Mundo, originales de Lucas Jordan qe. existen en la referida colección del Rl. Palacio, las grabó en mayor tamaño del de un pliego de la expresada marca y las dedicó al Rey Ntro Sor. siendo Principe, con cuyo motivo le concedió S. M. una gratificación y el titulo de su Grabador de Cámara, siendo el primero qe. ha obtenido este honor con los Principes de Asturias; y luego qe. empezó a Reynar este Monarca le reeligió con el titulo de Grabador de Cámara de S. M.

Ha grabado igualmte. un quadro de Murillo qe. tambien es de la nominada Rl. colección y representa a Jesus, María y Josef; en tamaño de pliego, también de marca mayor, cuya obra dedicó al Príncipe Ntro. Sor, y al Sermo. Sor. Infante Dn. Carlos.

Ha grabado un Apostolado, Sacrafamilia, Evangelistas y Doctores de la Iglesia, cuya colección consta de 28 estamps. en medio pliego de dha. marca: son medias figuras con adornos alusivos de las quales las qe. comprehende el Apostolado las dedicó al Emmo. y Exmo. Sor. Cardenal de Lorenzana Arzobpo. de Toledo. Esta misma colección la ha grabado también en octavo y puede serbir pa. registros de libros. Tambien ha grabado un Christo crucificado; pr. el quadro original de Dn Diego Velázquez, qe. esta en la Sacristía del Convto. de Sn. Plazido de esta Corte, teniendo presente el qe. grabó su hermo. pa. el Misal citado; y le dedicó al Exmo. Sor. Dn Andres Tellez Giron Duque de Uzeda.

Para el Atlas Maritimo ha grabado dos laminas, de las quales la una representa la Bahía de Gibraltar, y la otra comprehende varias vistas de montañas tomadas desde el Mar.

En la colección de Retratos de los Españoles Ilustres tiene grabados quatro qe. son Solis, Hernan Cortes, Argensola y [un espacio en blanco: se llena con el nombre de Juan de Avila]. Tambien ha grabado una lámina de Jesus Nazareno, qe. se venera en el Convto. de PP Trinitarios Descalzos de esta Corte, y pa. qe. resultase de un buen tamaño el rostro de la Imagen hizó solo media figura con su adorno, y lo mismo con la de Ntra. Sra. de la Soledad qe. grabó despues y se venera tambien en esta Corte en el Convto. de PP Minimios de Sn. Franco. de Paula. una y otra en medio pliego de marca mayor y la de Jesus la dedicó al Excmo. Sor. Duque de Medina-coeli y Santistevan.

Tambien una Divina Pastora pa. los PP. Capuchinos de la Ciudad

de la Habana, en pliego del mismo papel y pr. dibuxo del mismo Carmona.

Al presente está grabando un Smo. Christo crucificado; pr. dibuxo suyo y en tamaño de pliego de papel imperialillo.

No se prosigue esta descripción pr. ser muchas las obras qe. ha hecho pr. encargo y qe. pr. lo tanto no las tiene presentes; siendo propias suyas la mayor parte de las expresadas, de las qe. ha formado un catálogo impreso, qe. se halla con las estampas. en las librerías de Barco Carrera de Sn Geronimo, y de Escribano Ce. de las Carretas, frente a la Imprenta Rl. Estas estampas las ha grabado en los ratos qe. permiten las encargadas, con el fin de formarse una colección, y de grabar pr. los buenos originales qe. se le han pedido proporcionar, que es en lo qe. estudia un Grabador y en lo qe. pueda manifestar su habilidad, pues en las obras encargadas pr. particulares o congregaciones no se consigue pr. lo regular ni uno ni otro, pr. grabarse las mas veces, pr. malos dibuxos y copias de Efigies mal hechas.

Madrid 16 de Obre. de 1795.

CATALOGO DE SU OBRA GRABADA.

A) CUADROS DE PINTORES FAMOSOS.

1. Nuestra Señora de la Concepcion. Gravado por el quadro original de Matheo Zerezo que tiene Dn. Balthasar de la Puente. Se allará en la Librería de Dn. Anjel Corradi de las Carretas en Madrid. Gravado por Juan Ant.º Salvador Carmona.

460 × 345 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, Madrid, núm. 1200.

Col. Biblioteca Nacional, 13175, 4-2.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Catálogo general de la Calcografía Nacional*, Madrid, 1927, pág. 9.

2. [La Caridad Romana, por Enguídanos.]

330 × 430 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, Madrid, núm. 730.

No conocemos pruebas.

Referencias: *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 17.

3. Europa. Pintado por Lucas Jordan. Gravado por Juan Anto. Salvador Carmona. Dedicada al Principe Nro. Sr. por Juan Anto. Salvador Carmona. El Quadro Original existe en el Rl. Palacio de Madrid.

370 × 455 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 2220.

Col. Biblioteca Nacional, 13187, 4-2; 13191, 4-2; 23129, 7-16, 87.

Col. Palacio Real. VIII-M 240-42.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; Ossorio Bernard, 616; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 21; *Antología del grab. español*, núm. 81.

4. Africa. Pintado por Lucas Jordan. Gravado por Juan Anto. Salvador Carmona. Dedicada al Principe Nro. Sr. por Juan Anto. Salvador Carmona. El Quadro Original existe en el Rl. Palacio de Madrid.

370 × 455 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 2200.

Col. Biblioteca Nacional, 13185, 4-2; 13189, 4-2; 23131, 7-16, 89.

Col. Palacio Real. VIII-M 240-43.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; Ossorio, 616; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 21.

5. Asia. Pintado por Lucas Jordan. Gravado por Juan Anto. Salvador Carmona. Dedicada al Principe Nro. Sr. por Juan Anto. Salvador Carmona. El Quadro Original existe en el Rl. Palacio de Madrid.

370 × 455 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 2200.

Col. Biblioteca Nacional, 13186, 4-2; 13190, 4-2; 23130, 7-16, 88.

Col. Palacio Real. VIII-M 240-44.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; Ossorio, 616; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 21.

6. America. Pintado por Lucas Jordan. Gravado por Juan Anto. Salvador Carmona. Dedicada al Principe Nro. Sr. por Juan Anto. Salvador Carmona. El Quadro Original existe en el Rl. Palacio de Madrid.

370 × 455 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 2200.

Col. Biblioteca Nacional, 13184, 4-2; 13188, 4-2; 23132, 7-16, 90.

Col. Palacio Real, VIII-M 240-45.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; Ossorio, 616; *Cat. gen. de la Calcografía*, 21; *Antología del grab. español*, núm. 82.

7. La Vendimiadora. Pintado por Murillo. Grabado por Juan Ant.º Salvador Carmona.

220 × 160 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 3282.

Col. Biblioteca Nacional.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; Ossorio, 616; *Cat. gen. de la Calcografía*, 17; *Antología del grab. español*, núm. 83.

* 8. Pintado por Murillo. | Grabado por Juan Ant.º Salvador Carmona. | El Vinatero. | El Quadro original | existe en el Real Palacio de Madrid.

220 × 160 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 3299.

Col. Biblioteca Nacional.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; Ossorio, 616; *Cat. gen. de la Calcografía*, 17; *Antología del grab. español*, núm. 84.

9. [Sagrada Familia del Pajarito, según Murillo] Jesus, María y Joseph. A los Serms. Sres. Infantes Dn. Fernando y Dn. Carlos de Borbon, dedica esta obra Dn. Juan Anto. Salvador y Carmona, Grabador de Camara del Principe Ntro. Sr. quien la ha grabado por el quadro original qe. pintó Murillo, y existe en la Coleccion del Rl. Palacio de Madrid.

320 × 380 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 2706.

Col. Biblioteca Nacional, 35255, 10-16, 22.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 11.

10. Santiago Apostol, Patron de España. El quadro original existe en el Real Palacio de Madrid. Pintado por Murillo. Grabado por Juan Anto. Salvador Carmona.

273 × 213 mm.

Plancha: ?

Col. Biblioteca Nacional, 30186, 10-1, 280; 35256, 10-16, 53.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; Ossorio, 616.

* 11. Mater Dolorosa. | El Quadro original pintado pr. el Ticiano existe en el Real Palacio | de Madrid. | Grabado pr. Juan Ant.º Salvador Carmona Grabador de Camara del Principe N.º S.º

233 × 175.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 2012.

Col. Biblioteca Nacional, 13182, 4-2; 35254, 10-16, 51; 43495, 12-15, 165.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; Ossorio, 616; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 13.

12. Ecce Homo. El Quadro original pintado por el Ticiano existe en el Real Palacio de Madrid. Grabado pr. Juan Anto. Salvador Carmona, Grabador de Camara del Principe Ntro. Sor.

235 × 265 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 1466.

Col. Biblioteca Nacional, 13183, 4-2; 35253, 10-16, 50; 43496, 12-15, 166.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; Ossorio, 616; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 13

13. [Cristo en la Cruz] Dedicado al Exmo. Sor. Dn. Andres Tellez Giron, Duque de Uzeda, Sumiller de Corps de Smo. Sor. Principe de Asturias. Por Dn. Juan Anto. Salvador Carmona, Grabador de Camara de S. A. Grabado pr. el Quadro qe. pintó Velazquez, y existe en la sacristia del Convto. de Sn. Placido de esta Corte.

293 × 193 mm.

Plancha: ?

Col. Biblioteca Nacional, 13177, 4-2.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino.

B) ESCULTURAS.

* 14. V^o R^o. de la Efigie de el S. S. Christo de el Perdon que se venera en el R^l. Sitio de S. Yldefonso por Su R^l. Esclavitud | quien lo dedica al Ser^{mo}. Sor. Ynfante D. Luis su perpetuo Hermano mayor y particular Bienhechor. | Estan concedidas mil dias de indulg^a. por diferentes Em.^{mos} e Ill.^{mos} S.^{es} Cardenales, Arzobispos y Obispos â | los que devotam.^{te} rezaren un Padre n^{ro}. y Credo delante de la Efigie y sus Estampas, pidiendo a Dios por la | exaltacion de la santa Fee Catholica & Año de 1768. | Ludovs. a Salvador Carmona F. | Jacintus a Gomez Deliniavit. Joannes Ant.^{us} a Salvador Carmona Sculp.

306 × 216 mm.

Plancha: Cofradía de la Real Esclavitud, La Granja.

Col. Biblioteca Nacional, 13716, 4-4; 30089, 10-1 (falta); 35546, 11-1 (impreso sobre seda).

Col. Rodríguez-Moñino.

Col. Eileen Lord.

Referencias: No hay.

* 15. Luis Salvador Carmona invenit. | Juan Antonio Salvador Carmona Sculp. | V.^o R.^o de N^{ra}. S.^{ra} de la Soledad que se venera | por la R.^l Esclavitud de el SS.^{mo} Christo de el Perdon en el R.^l Sitio de S. Yldephonso. | Año de 1764. | Jacinto Gomez delin.

343 × 233 mm.

Plancha: Cofradía de la Real Esclavitud, La Granja.

Col. Biblioteca Nacional, 35545, 11-1 (impreso sobre seda).

Col. Rodríguez-Moñino.

Col. Eileen Lord.

Referencias: No hay.

* 16. Ntra. Sra. del Rosario | que se venera en su Capilla del Comv.^{to} de S.^{to} Tomas de esta Corte. | D. Luis Salvador Carmona la esc. D. Juan Ant.^o Salvador Carmona la grabó.

305 × 200 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 2277.

Col. Biblioteca Nacional, 13968, 4-4.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 8.

17. La Divina Pastora. Se venera en el convento de las Capuchinas de la Villa de la Nava del Rey. Los Illmos. Sres. Obispos de Valladolid y D. Agustín Pisador Obispo de Oviedo conceden cada uno 40 días de indulgencia rezando un Padre Nuestro y Ave Maria ante la Imagen y sus estampas. Dn. Luis Salvador y Carmona invt. el qual regalo a dho. convto. la Ymagen. Dn. Juan Anto. Salvador Carmona sculp.

220 × 176 mm.

Plancha: Convento de las Capuchinas, Nava del Rey.

Col. Convento de las Capuchinas, Nava del Rey.

Referencias: No hay.

18. Ntra. Sra. de las Angustias Que se venera en el Oratorio del Smo. Sacramento, calle de Cañizares. D. Luis Salvador Carmona la esc. D. Juan Anto. Salvr. Carmona la grabo.

305 × 195 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 188.

Col. Biblioteca Nacional, 13849, 4-4.

Referencias: *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 8.

19. Vro. Rto. Del Glorioso Patriarcha Sn. Joseph que se venera en la Parrochial de Sta. Cruz de esta Corte. El Illmo. y Exmo. Cardenal Conde de Teva Arzobispo de Toledo concede 100 días de Yndulgenzia Rezando un Pe. No. y Ave Maria ante este Santo. [Alguna palabra o palabras ilegibles] por Joseph Salvator Carmona. Grabado por Juan Anto. Salvator Carmona.

313 × 186 mm.

Plancha: ?

Col. Biblioteca Nacional.

Referencias: No hay.

* 20. V.^o R.^o de S.^a Miguel, | q.^e se venera en su Capilla e Ygl.^a de N.^{tra} S.^a de los Dolores en el Rl. | Sitio, de S.^a Yldef.^o Dedicada al Ser.^{mo} S.^{er} Ynfante D.^a Luis Jaime por | un Devoto, q.^e la Saca a luz. El Em.^{mo} S.^{or} Cardenal, y Patriarcha | de las Yndias, Concede 100 días de Yndulg.^a Rezando un Padre | nro, y Ave Maria, delante de la Ymagen, y Sus hestampas. | Gravado por Juan Ant.^o Salvador Carmona.

323 × 220 mm.

Plancha: Iglesia de Nuestra Señora de los Dolores, La Granja.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: No hay.

* 21. Jesus Nazareno, | Que se venera en el Convento de P. P. Trinitarios Descalzos de Madrid. | Dedicada al Excmo. S^{or}. Duque de Medina Coeli y Santistevan; Caballerizo Ma.^{or} de la Reyna N.^a S.^a &. | por D.ⁿ Juan Antonio Salvador Carmona, Grabador de Camara del Rey Nro. Sor. | Dibuxado por Pedro Lezcano Salvador. Grabado por el mismo Carmona.

340 × 206 mm.

Plancha: ?

Col. Biblioteca Nacional, 13556, 4-4.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencia: Ms. Rodríguez-Moñino.

22. Ntra. Sra. de Atocha que se venera en el Rl. Conbto. de PP. Dominicos. A la Reyna Nuestra Señora la dedica D. Juan Carmona Grabador de Camara de su S. M. Grabada por D. Juan Anto. Salvador y Carmona.

340 × 233 mm.

Plancha: ?

Col. Biblioteca Nacional, 13768, 4-4.

Referencias: No hay.

* 23. N.^a S.^a de la Soledad de la Victoria, | Dibuxada por la misma Efigie, que se venera en su Capilla, | sita en el Convento de P. P. Minimos de S. Fran.^{co} de Paula de Mad.^d | Grabada p.^r D. Juan Ant.^o Salv.^r Carmona.

330 × 200 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 2279.

Col. Biblioteca Nacional, 13845, 4-4.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 7.

24. Nuestra Señora de los Nogales que se venera en su Santuario de la Villa de Villanueva de Cameros Obispado de Calahorra: a devocion de D. Juan Josef Martinez de Robledo. Por diferentes Sres. Emmos. e Illmos. estan concedidos 1140 dias de Indulgencia rezando una Salve a Na. Sa. i un Padre nro. i Ave Maria a S. Joaquin i Sta. Ana, ano 1782. Juan de Rementeria del. J. Anto. Salvador Carmona sculpt.

400 × 237 mm.

Plancha: ?

Col. Biblioteca Nacional, 14088, 4-4.

Referencias: No hay.

* 25. Ntra. Sra. del Sagrario | que se venera en su Capilla de la Sta. Yglesia Primada de Toledo. | Se hallara en Toledo Junto á la Aduana. Grabada por D. Juan Ant.^o Salv.^r Carmona.

310 × 205 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 2278.

Col. Biblioteca Nacional, 13943, 4-4; 43437, 12-15, 107.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 7.

* 26. [Retablo de San Miguel de Excelsis] Dibujado por Man.¹ de Beramendi. Grabado por Juan Ant.^o Salvador Carmona. | Este precioso Retablo de Laminas de Metal dorado, y Esmaltado, con su Ymagen de la Virgen del Sagrario de la Cathe^l, de Pamp.^a â q.^e es anexo este Santua^o, de S. Miguel, estuvo | antigu^{te}, en la obscuridad de su Capilla, de donde se saco, se limpio en Pamplon^a, y para q.^e, su Vista mueba â devocion, fue colocado en esta Capilla maior, en el año de 1766.

250 x 426 mm.

Plancha: ?

Col. Biblioteca Nacional, 25722, 8-8, 261.

Col. Rodríguez-Moñino.

Publicado por S. Huici y V. Juaristi en *El Santuario de San Miguel de Excelsis*, Madrid, 1929, fig. 61, en facsímil.

C) SERIES QUE COMPRENDEN VARIOS GRABADOS

I.—LAS CUATRO ESTACIONES

27. La Primavera. Manl. Salvador Carmona Invenit. Juan Anto. Salvador Carmona Sculp. 1764.

200 x 150 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 1530.

Col. Biblioteca Nacional, 43494, 12-15, 164.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 20; *Antología de grabado español*, núm. 65.

28. El Verano. Manl. Salvador Carmona Invenit. Juan Anto. Salvador Carmona Sculp. 1764.

200 x 150 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 1530.

Col. Biblioteca Nacional.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 20.

29. El Otoño. Manl. Salvador Carmona Invenit. Juan Anto. Salvador Carmona Sculp. 1764.

200 x 150 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 1530.

Col. Biblioteca Nacional, 43493, 12-15, 163.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 20.

30. El Invierno. Manl. Salvador Carmona Invenit. Juan Anto. Salvador Carmona Sculp. 1764.

200 x 150 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 1530.

Col. Biblioteca Nacional, 34185, 10-12, 59.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 20.

II.—DOS SANTOS MARTIRES

* 31. San Lorenzo Martir. | Dedicado al Exmo. S.^{or} Marques de Ariza, | Sumiller de Corps, del Rey ntro, S.^r por D. Juan Ant.^o Salv.^r Carmona Grab.^r de Cam.^a de S. M. a.^o de 1802.

310 × 180 mm.
Col. Rodríguez-Moñino.
Referencias: No hay.

32. [Exactamente igual que el número anterior, pero el letrero cambia así:] San Lorenzo, Martir. Grabada por D. Juan Anto. Salvador Carmona Grabadr. de Camara de S. M.

310 × 180 mm.
Plancha: Calcografía Nacional, núm. 1910.
Col. Biblioteca Nacional, 13173, 4-2; 43480, 12-15, 150.
Referencias: *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 7.

33. San Sebastian, Martir. Abogado de la Peste. Grabada por D. Juan Anto. Salvador Carmona Grabadr. de Camara de S. M.

310 × 180 mm.
Plancha: ?
Col. Biblioteca Nacional, 43479, 12-15, 149.
Referencias: No hay.

III.—APOSTOLADO, SAGRADA FAMILIA, EVANGELISTAS Y DOCTORES
DE LA IGLESIA

* 34. La Santísima Trinidad. | Grabada p.^r D. Juan Ant.^o Salv.^r Carmona, Grab.^r de cám.^{ra} de S. M.

320 × 180 mm.
Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.
Col. Biblioteca Nacional, 43491, 12-15, 161.
Col. Rodríguez-Moñino.
Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

* 35. La Santísima Virgen María. | Grabada por D. Juan Ant.^o Salvador Carmona, Grab.^r de Cám.^{ra} de S. M.

320 × 180.
Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.
Col. Biblioteca Nacional, 43481, 12-15, 151; 43482, 12-15, 152.
Col. Rodríguez-Moñino, 2 ejemplares.
Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

* 36. S.ⁿ Josef, Esposo de Ntra. Sra. | Grabada por D. Juan Anton.^o Salvador Carmona, Grab.^r de Cám.^{ra} de S. M.

320 × 180.
Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.
Col. Biblioteca Nacional, 43487, 1275, 157; 43488, 12-15, 158.
Col. Rodríguez-Moñino.
Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

- * 37. S.^{ta} Ana, Madre de Nra. Sra. | Grabada p.^r D. Juan Ant.^o Salv.^r Carmona, Grabador de Camara de S. M.

320 × 180.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 43483, 12-15, 153; 43484, 12-15, 154.

Col. Rodríguez-Moñino, 2 ejemplares.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

- * 38. S.ⁿ Joaquín, Padre de N.^{ra} S.^{ra} | Grabada por D. Juan Ant.^o Salv.^r Carmona, Grab.^{or} de Camara de S. M.

320 × 180.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 43485, 12-15, 155; 43486, 12-15, 156.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

- * 39. San Juan Bautista. | Grabada p.^r D. Juan Ant.^o Salv.^r Carmona Grab.^r de Camara de S. M.

320 × 180 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 43489, 12-15, 159; 43490, 12-15, 160.

Col. Rodríguez-Moñino, 2 ejemplares.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

- * 40. S.ⁿ Ambrosio Doctor de la Iglesia. | Grabada por D. Juan Ant.^o Salvador Carmona, Grabador de Camara de S. M.

320 × 180 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 43477, 12-15, 147; 43478, 12-15, 148.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

- * 41. San Agustín Doctor de la Iglesia. | Grabado p.^r D.ⁿ Juan Ant.^o Salv.^r Carmona, Grabador de Camara de S. M.

320 × 180 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 43475, 12-15, 145; 43476, 12-15, 146.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

- * 42. San Geronimo Doctor de la Iglesia. | Grabado p.^r D.ⁿ Juan Ant.^o Salv.^r Carmona, Grabador de Camara de S. M.

310 × 180 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 43471, 12-15, 141; 43472, 12-15, 142.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

43. San Gregorio, Papa y Doctor de la Iglesia. Grabada por D. Juan Anto. Salvador Carmona, Grabr. de Cámara de S. M.

318 × 180 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 43473, 12-15, 143; 43474, 12-15, 144.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

* 44. El Angélico Doctor Santo Tomás. | Grabado por D. Juan Ant.º Salv.º Carmona, Grabador de Camara de S. M.

318 × 180 mm.

Plancha: ?

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino.

* 45. El Salvador del Mundo. | Dedicada al Emmo. S.º D. Fran.º Anton.º Lorenzana, | Cardenal, Arzobispo de Toledo, | por D. Juan Ant.º Salvador Carmona, Grab.º de Cam.ª de S. M. | Grabada por D. Juan Antonio Salvador Carmona.

318 × 180 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 30124, 218; 43462, 12-15, 132; 43463, 12-15, 133.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

* 46. San Andres Apostol. | Dedicada al Emmo. Señor D.º Francisco Anton.º Lorenzana, | Cardenal, Arzobispo de Toledo, | por D. Juan Ant.º Salvador Carmona, Grab.º de Camara de S. M. | Grabada por D. Juan Antonio Salvador Carmona.

318 × 180 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 43458, 12-15, 128; 43459, 12-15, 129.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

* 47. San Bartolome Apostol, | Dedicada al Emmo. Señor D.º Francisco Anton.º Lorenzana, | Cardenal, Arzobispo de Toledo, | por D. Juan Antonio Salvador Carmona, Grab.º de Cam.ª de S. M. | Grabada por D. Juan Antonio Salvador Carmona.

318 × 180 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 43440, 12-15, 110; 43441, 12-15, 111.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

* 48. San Felipe Apostol, | Dedicada al Emmo. Señor D.º Francisco Anton.º Lorenzana, | Cardenal, Arzobispo de Toledo, | por D. Juan Antonio Salvador Carmona, Grab.º de Cam.ª de S. M. | Grabada p.º D. Juan Antonio Salvador Carmona.

318 × 180 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 43450, 12-15, 120; 43451, 12-15, 121.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

* 49. San Matías Apostol, | Dedicada al Emmo. Señor D.º Francisco Anton.º Lorenzana, | Cardenal, Arzobispo de Toledo, | por D. Juan

Antonio Salvador Carmona Grab.^{or} de Cam.^{ra} de S. M. | Grabada por D. Juan Antonio Salvador Carmona.

318 × 180 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 30122, 216; 43456, 12-15; 43457, 12-15.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

* 50. San Pablo Apostol. | Dedicada al Emmo. Señor D.ⁿ Francisco Anton.^o Lorenzana, | Cardenal, Arzobispo de Toledo. | por D. Juan Antonio Salvador Carmona, grab.^{or} de Cam.^{ra} de S. M. | Grabada por D. Juan Antonio Salvador Carmona.

318 × 180 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 30120, 214; 43454, 12-15, 124; 43455, 12-15, 125.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

* 51. San Pedro Apostol. | Dedicada al Emmo. Señor D.ⁿ Francisco Anton.^o Lorenzana | Cardenal, Arzobispo de Toledo. | por D. Juan Antonio Salvador Carmona, Grab.^{or} de Cam.^{ra} de S. M. | Grabada por D. Juan Antonio Salvador Carmona.

318 × 180 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 43438, 12-15, 108; 43439, 12-15, 109.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

* 52. San Simon Apostol, | Dedicada al Emmo. Señor D.ⁿ Francisco Anton.^o Lorenzana | Cardenal, Arzobispo de Toledo. | por D. Juan Antonio Salvador Carmona. Grab.^{or} de Cam.^{ra} de S. M. | Grabada por D. Juan Antonio Salvador Carmona.

318 × 180 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 43444, 12-15, 114; 43445, 12-15, 115.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

* 53. San Tadeo Apostol, | Dedicada al Emmo. Señor D.ⁿ Francisco Ant.^o Lorenzana, | Cardenal, Arzobispo de Toledo, | por D. Juan Antonio Salvador Carmona, Grab.^{or} de Cam.^{ra} de S. M. | Grabada por D. Juan Antonio Salvador Carmona.

318 × 180 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 30125, 219; 43448, 12-15, 118; 43449, 12-15, 119.

Col. Rodríguez-Moñino, 2 ejemplares.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

* 54. Santiago el Mayor, Apóstol, | Dedicada al Emmo. Señor D.ⁿ Francisco Anton.^o Lorenzana | Cardenal, Arzobispo de Toledo.

por D. Juan Antonio Salvador Carmona, Grab.^{or} de Cam.^{ra} de S. M. |
Grabada por D. Juan Antonio Salvador Carmona.

318 × 180 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Rodríguez-Moñino, 2 ejemplares.

Col. Biblioteca Nacional, 43460, 12-15, 130; 43461, 12-15, 131.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

* 55. San Tiago el Menor, Apostol, | Dedicada al Emmo. Señor
D.ⁿ Francisco Ant.^o Lorenzana, | Cardenal Arzobispo de Toledo, | Por
D. Juan Ant.^o Salvador Carmona, Grabador de Cam.^{ra} de S. M. | Grabada
por D. Juan Antonio Salvador Carmona.

318 × 180 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 43446, 12-15, 116; 43447, 12-15, 117.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

* 56. Santo Tomás Apostol, | Dedicada al Emmo. S.^{or} D.ⁿ Fran-
cisco Ant.^o Lorenzana, | Cardenal, Arzobispo de Toledo, | por D. Juan
Ant.^o Salvador Carmona, Grab.^{or} de Camara de S. M. | Grabada por
D. Juan Antonio Salvador Carmona.

318 × 180 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 43452, 12-15, 122; 43453, 12-15, 123.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

* 57. S. Matheo Apostol y Evangelista, | Dedicada al Emmo. Señor
D.ⁿ Francisco Ant.^o Lorenzana, | Cardenal, Arzobispo de Toledo, | por
D. Juan Antonio Salvador Carmona, Grab.^{or} de Cam.^{ra} de S. M. | Gra-
bada por D. Juan Anton.^o Salvad.^r Carmona.

318 × 180 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 43468, 12-15, 138; 43469, 12-15, 139.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

* 58. San Marcos Evangelista | Dedicada al Emmo. Señor D.ⁿ Fran-
cisco Anton.^o Lorenzana | Cardenal, Arzobispo de Toledo, | por D. Juan
Antonio Salvador Carmona, Grab.^{or} de Cam.^{ra} de S. M. | Grabada por
D. Juan Antonio Salv.^{or} Carmona.

318 × 180 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 43464, 12-15, 134; 43465, 12-15, 135.

Col. Rodríguez-Moñino, 2 ejemplares.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

* 59. San Lucas Evangelista, | Dedicada al Emmo. Señor D.ⁿ Fran-
cisco Anton.^o Lorenzana | Cardenal, Arzobispo de Toledo, | por D. Juan

Antonio Salvador Carmona, Grab.^{or} de Cam.^{ra} de S. M. | Grabada por D. Juan Ant.^o Salvador Carmona.

318 × 180 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 43466, 12-15, 136; 43469, 12-15, 137.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

* 60. S. Juan Apostol y Evangelista. | Dedicada al Emmo. Señor D.ⁿ Francisco Antonio Lorenzana, | Cardenal, Arzobispo de Toledo, | por D. Juan Ant.^o Salvador Carmona, Grab.^{or} de Cam.^{ra} de S. M. | Grabada por D. Juan Antonio Salvador Carmona.

318 × 180 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 43470, 12-15, 140.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

61. [Idem íd., excepto el letrero, que dice solamente:] San Juan, Apostol y Evangta. Jn. Anto. Carmona lo grabo.

Col. Biblioteca Nacional, 43436, 12-15, 106.

* 62. San Bernavé Apostol, | Tuvo en Jerusalem por condiscipulos de primeras letras á S. Estevan, y S.ⁿ | Pablo, en cuya ciudad conoció a Jesu-Christo, y volv.^{do} á Chipre su Patria, en- | tró en la sinagoga, provando q.^e Jesu-Christo era el Mesías: p.^r lo q.^e le cogieron tal horror, que le apedrearon, y murió de este martirio en el Imperio de Neron. | Grabada p.^r D. Juan Ant.^o Salv.^r Carm.^{na} Grab.^r de Camara de S. M.

318 × 180 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 198.

Col. Biblioteca Nacional, 30121, 215; 43442, 12-15, 112; 43443, 12-15, 113.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14.

IV.—LA MISMA SERIE ANTERIOR, EN TAMAÑO PEQUEÑO (en general c. 105 × c. 75)

63. [La Santísima Trinidad.]

64. [La Santísima Virgen María.]

65. [San José, esposo de Nuestra Señora.]

66. [Santa Ana, madre de Nuestra Señora.]

(*) Las planchas de esta serie (núms. 63 a 90) están en la Calcografía Nacional, registradas bajo el núm. 226, y figuran en el *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 14. No hay pruebas en la Biblioteca Nacional: mencionamos todas siguiendo el orden de la serie grande, pero sólo describimos las once que hemos logrado ver. Ha referencia global en el Ms. Rodríguez-Moñino.

67. [San Joaquín, padre de Nuestra Señora.]
68. S. Juan Bautista. | J.ⁿ A.^o Salv.^r Carmona lo grabó.
Col. Rodríguez-Moñino.
69. [San Ambrosio, Doctor de la Iglesia.]
70. [San Agustín, Doctor de la Iglesia.]
71. [San Geronimo, Doctor de la Iglesia.]
72. [San Gregorio, Papa y Doctor de la Iglesia.]
73. [El angélico Doctor Santo Tomás.]
74. El Salvador del Mundo. | J.ⁿ Ant.^o Salv.^r Carmona lo grabó.
Col. Rodríguez-Moñino.
75. S. Andrés Apostol. | J.ⁿ Ant.^o Salv.^r Carmona lo grabó.
Col. Rodríguez-Moñino.
76. S. Bartolomé Apostol. | J.ⁿ Ant.^o Salv.^r Carmona lo grabó.
Col. Rodríguez-Moñino.
77. S. Felipe Apostol. | J.ⁿ Ant.^o Slv.^r Carmona lo grabó.
Col. Rodríguez-Moñino.
78. S. Matías Apostol. | J.ⁿ Ant.^o Salv.^r Carmona lo grabó.
Col. Rodríguez-Moñino.
79. [San Pablo, Apostol.]
80. S. Pedro Apostol. | J.ⁿ Ant.^o Salv.^r Carmona lo grabó.
Col. Rodríguez-Moñino.
81. S. Simon Apostol. | J.ⁿ Ant.^o Salv.^r Carmona lo grabó.
Col. Rodríguez-Moñino.
82. [San Tadeo, Apostol.]
83. S. Tiago el Mayor, Apostol. | J.ⁿ Ant.^o Salv.^r Carmona lo grabó.
Col. Rodríguez-Moñino.
84. [Santiago el Menor, Apostol.]
85. [Santo Tomás, Apostol.]
86. S. Mateo Apostol y Evang.^{ta} | J.ⁿ Ant.^o Salv.^r Carmona lo grabó.
Col. Rodríguez-Moñino.

87. [San Marcos, Evangelista.]
88. [San Lucas, Evangelista.]
89. S. Juan Apostol y Evang.^{ta} | J.ⁿ Ant.^o Salv.^r Carmona lo grabó.
Col. Rodríguez-Moñino.
- 90 [San Bernabé, Apostol.]

V.—SANTOS DEL AÑO

91-131. En el ms. autobiográfico se dice lo siguiente: "se propuso hacer todos los Stos. del año, segun el *Flos-Santorum* de Ribadeneyra, cada uno en lámina de mayor tamaño qe. de quartilla de la misma marca; y habiendo grabado las 31 del mes de Enero y 10 del de Febrero desistió de la empresa pr. no haber correspondido la venta al coste de obra tan dilatada".

Probablemente las planchas fueron destruídas para aprovecharlas en otros grabados, y al quedar incompleta la serie debió de hacerse muy poco aprecio de las colecciones, hoy rarísimas. Nosotros no hemos visto ninguna, ni existen en la Biblioteca Nacional.

La única referencia que encontramos relativa a localización actual, se halla en el *Handbook* de The Hispanic Society of America (Nueva York, 1938, pág. 339): "Juan Antonio Salvador Carmona, also a grabador de camara, is represented in the collection by more than fifty engravings, thirty-one of them comprising a series of scenes from the lives of saints, engraved about 1750 after drawings by Antonio Gonzalez Velazquez, and thirteen depicting Christ and his disciples."

No hemos podido ver este fondo de The Hispanic Society of America.

VI.—GRABADOS SUELTOS DE TEMA RELIGIOSO

132. El Niño Jesus Gravado por Juan Anto. Salvador Carmona 1763.

205 × 155 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 1834.

Col. Biblioteca Nacional, 13176, 4-2.

Referencias: *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 8.

* 133. El Buen Pastor [título en el centro: a un lado el pasaje de Isaías, al otro la traducción] | Sicut Pastor gregem suum pascet: in brachio suo cogre- | gavit agnos fetas ipse portavit. Isaí. Cap. 40. || como buen pastor apacentará su ganado con el poder de su | brazo

juntará los Corderos y las paridas llevará en sus hombr.^s | Grabado por D. Juan Ant.^o Salvador Carmona.

330 × 230 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 474.

Col. Biblioteca Nacional, 13181, 4-2; 41497, 12-15, 167.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 8.

134. La Divina Pastora. Levantate y sigue las pisadas de los Rebaños, y apacienta tus Corderos Cerca de las tiendas de los Pastores. Grabado por D. Juan Anto. Salvador Carmona.

335 × 230 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 1480.

Col. Biblioteca Nacional, 13180, 4-2; 43498, 12-15.

Referencias: *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 8.

* 135. [Exaltación de la Eucaristía.] Alabado sea El SS.^{mo} Sacramento | J. A. Salv.^r Carmona sculp. 1797.

336 × 233 mm.

Plancha: ?

Col. Biblioteca Nacional, 13179, 4-2; 32880, 10-8, 288.

Col. Rodríguez-Moñino, 2 ejemplares.

Referencias: No hay.

136. [Igual que el anterior; sólo varía en el letrero:] J. Ant. Salvador Carmona lo grabó en Madrid.

103 × 146 mm.

Col. Biblioteca Nacional, 13178, 4-2.

Referencias: No hay.

* 137. [San Nicolás de Bari.]

"Hizo por encargo una lámina de Sn. Nicolás de Bari en medio pliego de marca mayor."

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino.

* 138. [Santa María Magdalena.]

"Hizo por encargo varias cosas de estudio por buenas estampas, entre ellas una Magdalena en octavo que se vende con las demás obras."

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino.

* 139. [El Beato Francisco Caracciolo.]

"Hizo tambien una Concepcion en el tamaño de un pliego de la marca mencionada [mayor], y habiéndose puesto en su casa, una de las primeras obras que hizo fué la del Bto. Francisco Caracciolo, en mayor tamaño que la de la Concepcion, por dibujos de D. Ramón Bayeu y por encargo de los Clérigos menores del Espíritu Santo."

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino.

* 140. [La Crucifixion.]

"Al presente está grabando un Smo. Christo crucificado; por dibujo suyo [propio] y en tamaño de pliego de papel imperialillo."

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino.

* 141. [La Divina Pastora.]

"Tambien [h zo] una Divina Pastora para los PP. Capuchinos de la ciudad de la Habana, en pliego del mismo papel [imperialillo] y por dibujo [propio] del mismo Carmona."

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino.

VII. — RETRATOS SUELTOS DE VARIOS PERSONAJES

142. El hermano Antonio Alonso Bermejo. Reedificador y enfermero perpetuo desde su juventud del Hospital de San Miguel de la Villa de la Nava del Rey, donde despues de una muy exemplar y penitente vida murió el día 14 de Noviembre de 1758, de edad de ochenta años y diez meses. Juan Antonio Salvador Carmona del. Mal. Carmona sculp. 1760.

192 × 150 mm.

Plancha: ?

Col. Biblioteca Nacional, Personajes españoles, 244.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino.

Catalogado: Cat. de Barcia, pág. 127.

143. El B.^o Lorenzo de Brindis Capucho. General de toda la Orden. Juan Anto. Salvador Carmona Escups.

132 × 125 mm.

Plancha: ?

Col. Palacio Real, 85.

Catalogado: Cat. de Velasco Aguirre, pág. 42.

144. Retrato del Excellmo. y Rmo. pe. fran. Pablo de Colindres. General del Orden de Capuchinos. Doctoral qe. fué en Salamanca, Colegio Mayor de Santa Cruz, y electo Obispo de Barcelona. Murió a 6 de Junio de 1766, en Viena, su cuerpo está en el Panteon de los Emperadores. Juan Anto. Salvador Carmona Lo grabó.

151 × 69 mm.

Plancha: ?

Col. Biblioteca Nacional, 470-1.

Catalogado: Cat. de Barcia, pág. 222.

145. Verdadero Retrato del Siervo de Dios frai Bernardo de Corleon, Religioso lego Capuchino, Beatificado por nro. SSmo. Padre Clemente XIII en 13 de Mayo de 1768. Dibujado por Mariano Maella y gravado por Juan Anto. Salvador Carmona.

186 × 133 mm.

Plancha: ?

Col. Biblioteca Nacional, 22, 470; 7-13, 22 (?)

Referencias: No hay.

146. Verdadero Retrato del Siervo de Dios, frai Bernardo de Corleon, Religioso lego Capuchino; Beatificado por nro. SSmo Padre Clemente XIII en 15 de Mayo de 1768. Verdadero retrato de Sn. Serafin de monte granario o de Asaeli Religioso lego Capuchino; murió en 12

de ocre. de 1604 y Canonizado por nro. Santísimo Padre Clemente XIII en 16 de Julio de 1767. Ynvo. y Dibujado por Manuel Maella y Grabado por Juan Anto. Salvador Carmona.

320 × 226 mm.

Plancha: ?

Col. Biblioteca Nacional, 43435, 12-15, 105.

Referencias: No hay.

147. Verdadero retrato del V. P. F. Manuel Machicado, natural de la Villa de Loranca, cuyo cuerpo se enterro en su conbento de Sn. Diego de Alcalá el año de 1731. J. Anto. Sor. Carmona esculp.

160 × 110 mm.

Plancha: ?

Col. Biblioteca Nacional, 1083 (110-160).

Catalogado: *Cat. Barcia*, pág. 468.

* 148. El Ill.^{mo} y R.^{or} Señor D. Fr. | Josef Anton.^{io} de S. Alberto | Carmelita Descalzo Obispo del Tucuman | y al presente Arzobispo de Charcas. | Joaquin Ynza pinx. Juan Ant.^o Salvador Carmona Sculp.

227 × 133 mm.

Plancha: ?

Col. Biblioteca Nacional, 1670-1, 5-4. (Hay también una prueba de estado.)

Col. Rodríguez-Moñino.

Catalogado: *Cat. de Barcia*, pág. 647.

VIII.—RETRATOS DE LA FAMILIA REAL

149. Carlos III. [No va firmado, pero es ciertamente obra suya.]

142 × 97 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, ¿núm. 732?

Col. Biblioteca Nacional, 374-24 (97-142).

Cat. de Barcia, pág. 184.

150. Dn. Carlos Antonio de Borbon, Príncipe de Asturias. Esculpido en marfil por Dn. Celedonio de Arze, Escultor de Camara del Principe Nro. Sor. Dibujado por D. Manuel Muñoz, y Matarranz, Pintor Pensionado de S. A., Gravado por D. Juan Anto. Salvador Carmona Academico de la Rl. de S. Ferndo. de Madrid en 1781.

375 × 280 mm.

Plancha: ?

Col. Biblioteca Nacional, 375-2 (280-315).

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino.

Catalogado: *Cat. de Barcia*, pág. 187.

151. Carlos de Borbon, Principe de Asturias. Dibujado y grabado por Juan Antonio Salvador Carmona. Se hallará en la Librería de la Viuda de Corradi calle de las Carretas en Madrid y otras obras del mismo Autor. Año de 1778.

318 × 216 mm.

Plancha: ?

Col. Biblioteca Nacional, 375-4 (206-318). Hay otra prueba (206-320) con retoques.

Catalogado: *Cat. de Barcia*, pág. 188 (núms. 4 y 5).

152. Carlos Príncipe de Asturias. En marfil por Arze. J. Carmona sculpsit.

142 × 96 mm.

Plancha: Calcografía Nacional (sin catalogar).

Col. Biblioteca Nacional, 375-10 (96-142).

Catalogado: *Cat. de Barcia*, pág. 189, núm. 10.

153. Luisa de Borbon, Princesa de Asturias. Dibujada y grabada por Juan Antonio Salvador Carmona. Se hallará en la Librería de la Viuda de Corradi calle de las Carretas en Madrid y otras obras del mismo Autor. Año 1778.

319 × 207 mm.

Plancha: ?

Col. Biblioteca Nacional, 1125-12 (207-319).

Catalogado: *Cat. de Barcia*, pág. 486, núm. 12.

154. [Idéntico al anterior excepto la cabeza; "el peinado cae por los lados en bucles y por detrás. Sombrero con cintas, joyas y seis plumas blancas", según Barcia.]

Col. Biblioteca Nacional, 1125-13 (206-320).

Catalogado: *Cat. de Barcia*, pág. 487, núm. 13.

155. [Idéntico al anterior excepto la cabeza; "el peinado cae en bucles y por detras abulta mas que en la anterior. En vez de sombrero, lazos de cinta, sertas de cuentas, flores y plumas", según Barcia.]

Col. Biblioteca Nacional, 1125-14 (207-319).

Catalogado: *Cat. de Barcia*, pág. 487, núm. 14.

156. Luisa de Borbon, Reina de España. ["La misma plancha, retocada y cambiada en muchas partes. La cabeza de la figura es la misma que en la plancha anterior, pero retocada y aumentado el plumaje. El salterio y uno de los papeles de música ha sido sustituido por dos libros, sobre uno de los cuales está la corona y el cetro. Para cambiar la inscripcion se ha raspado la plancha y queda el fondo mas claro. Al pie no tiene letrero", según Barcia.]

Col. Biblioteca Nacional, 1125-15 (208-321).

Catalogado: *Cat. de Barcia*, pág. 487, núm. 15.

* 157. Luisa de Borbon | Reina de España. ["La misma plancha anterior, retocada y cambiada de nuevo. La cabeza de la figura está enteramente de perfil, lleva diadema y el pelo rizado y suelto; se han cambiado enteramente los encajes y pañoletas que cubren el pecho y se ha añadido la banda de Damas Nobles. La plancha está ya tan gastada y retocada que la stampa parece copia. Al pie no lleva letrero", según Barcia.]

Col. Biblioteca Nacional, 1125-16 (208-319).

Col. Rodríguez-Moñino.

Catalogado: *Cat. de Barcia*, pág. 487, núm. 16.

158. Maria Luisa de Borbon. [Probablemente compañero del número 153 de este catálogo.]

Plancha: Calcografía Nacional, sin catalogar.
Referencias: No hay.

IX.—GRABADOS SUELTOS DE TEMA PROFANO

159. España conducida por Himeneo al Templo de Minerva presenta los dos Infantes Gemelos a la Diosa. En el escudo de ésta se ven las Armas de España y algunos amores descubren el Signo feliz en que nacieron los Infantes. Se hallará en la Librería de la Viuda de Corradi calle de las Carretas en Madrid y otras del mismo Autor. Juan Anto. Salvador Carmona lo grabó.

296 × 183 mm.
Plancha: ?
Col. Biblioteca Nacional, 14885, 4-7.
Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; el dibujo, según esta referencia, parece que fué hecho por D. Luis Paret.

160. Variedad de Trages Españoles y Estrangeros, demostrados en un Bayle. Gravado por Juan Antonio Salvador Carmona. Se hallará en la Librería de la Viuda de Corradi calle de las Carretas y todas las demas obras del Autor.

350 × 490 mm.
Plancha: Calcografía Nacional, núm. 417.
Col. Biblioteca Nacional, 15050, 4-7.
Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 16; Sánchez Cantón *Catálogo del Museo del Prado* (1952), pág. 465. Cantón cree que Paret se inspiró en este grabado para el núm. 2875 del Prado; pero la confesión autobiográfica de J. A. Salvador es concluyente: sucedió al revés. Existen pruebas con la firma de Mengs y de un francés; no las hemos visto.

X.—GRABADOS PARA LOS "RETRATOS DE ESPAÑOLES ILUSTRES"

La obra titulada *Retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas* comenzó a imprimirse en Madrid, Imprenta Real, 1791, y no concluyó. Intervinieron en ella los mejores grabadores del tiempo; de Juan Antonio Salvador hay los siguientes retratos:

* 161. Bartolomé Leonardo d. Argensola | Aragonés. Canónigo de Zaragoza, y Cronista | del Reyno de Aragon: ilustre Historiador, y | Poeta. Nació en 1566, y murió en 1631. | J. R. Rodríguez lo dibuxó J. A. Carmona lo grabó.

295 × 185 mm.
Plancha: Calcografía Nacional, núm. 7.
Colección: Biblioteca Nacional, Esp. Ilustr., 121-2.
Col. Rodríguez-Moñino.
Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 28.
Catalogado: *Cat. de Barcia*, pág. 74, núm. 121-2.

* 162. El V. Mro. Juan de Avila | Llamado el Apostol de Andalu-
cía, Sacerdote exem- | plar, eloquente Escritor ascético, y Padre de la
Oratoria | Evangelica. Nació en Almodovar del Campo p.^r los | a.^s de
1502, y murió santamente en Montilla en 1569. | J. Maea lo dibujó.
J. A. Carmona lo grabó.

295 × 185 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 8.

Colección: Biblioteca Nacional, Esp. Ilustr. 178-4.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 28.

Catalogado: *Cat. de Barcia*, pág. 108, núms. 178-4.

* 163. Hernan Cortés. | Marqués del Valle, Capitan Grál. de N. Es-
paña; aun- | que le hicieron inmortal sus hazañas asombrosas, y | su
conquista del Imperio Mexicano. | D. A. Carnicero lo dib.^o D. J. A. Car-
mona lo grabó.

295 × 185 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 3.

Col. Biblioteca Nacional, Esp. Ilustr., 493-6.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 29.

Reproducido: Romero de Terreros: *Los retratos de Hernán Cortés*, fig. 12.

Catalogado: *Cat. de Barcia*, pág. 231, núm. 493-5. Señala, en relación con este retrato
el grabado por Capriolo que existe también en la Biblioteca Nacional.

* 164. D. Antonio de Solis | de Alcala de Henares, de la Secreta-
ria de Esta | do, Poeta cómico y lírico, escribió la Conquista de | Nueva
España. Nació en 1610, murió en 1686. | R. Ximeno lo dibujó. J. A. Car-
mona lo grabó.

295 × 185 mm.

Plancha: Calcografía Nacional, núm. 1.

Col. Biblioteca Nacional, Esp. Ilustr., 1772-4.

Col. Rodríguez-Moñino.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; *Cat. gen. de la Calcografía*, pág. 32.

Catalogado: *Cat. de Barcia*, pág. 670, núm. 1772-4.

XI.—GRABADOS PARA EL "MISAL" DE LA COMPAÑÍA DE IMPRESORES

Por las referencias aducidas en el texto y en el *Apéndice* documental, sabemos que Juan Antonio retalló (y luego grabó) nueve planchas con destino a las ediciones del *Missale Romanum* hechas por la Real Compañía de Impresores y Libreros; debió de trabajarlas en 1772, pues de esa fecha son los pagos.

* 165. [Pentecostés.] Grabado por Juan Ant.^o Salvador Carmona.

260 × 167 mm.

Plancha: ?

Col. Rodríguez-Moñino, hoja suelta.

Referencias (para éste y los ocho números siguientes): Ms. Rodríguez-Moñino; A. Fernández, art. en *Tierra Llana* (Nava del Rey, 5 agosto 1928); *Libros de cuentas de la Real Compañía de Impresores y Libreros*.

* 166. [La Asuncion de la Virgen.] Grabado por Juan Ant.^o Salvador Carmona en Madrid.

260 × 165 mm.

Col. Rodríguez-Moñino, hoja suelta.

Referencias: Cfr. el núm. 165.

Plancha: ?

167. [La última Cena.]

Referencias: Cfr. el núm. 165.

168. [Todos los Santos.]

Referencias: Cfr. el núm. 165.

169. [Grabado en la portada del *Misale Romanum*.]

Referencias: Cfr. el núm. 165.

170. [Santiago.]

Referencias: Cfr. el núm. 165.

171. [San Lorenzo.]

Referencias: Cfr. el núm. 165.

172. [San Jerónimo.]

Referencias: Cfr. el núm. 165.

173. [Otra lámina para el *Missale Romanum*.]

Referencias: Cfr. el núm. 165.

XII.—GRABADOS DEL "PLANO" DE ARANJUEZ

* 174-188. En 1773 se grabó el magnífico *Plano de Aranjuez* levantado por D. Domingo de Aguirre, formado por 16 grandes láminas que, unidas, constituyen un solo plano general. Una está grabada por Manuel, y las 15 restantes por Juan Antonio Salvador Carmona.

Col. Biblioteca Nacional.

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino; Ossorio, 616; Velasco, *Cat. grab. de Palacio*, página 45; Rosell y Torres: *Noticias del plan...*, p. 162; *Antología del grab. español*, núm. 70.

XIII.—GRABADOS PARA EL "SALUSTIO" DE IBARRA

Uno de los libros más bellamente impresos del siglo XVIII es, sin disputa, *La conjuración de Catilina y la Guerra de Jugurta*, por Cayo Salustio Crispo, traducido por el Infante Don Sebastián Gabriel y salido de las prensas madrileñas de Ibarra en 1772. Colaboraron los mejores gra-

badores de la época, y entre ellos Juan Antonio Salvador Carmona con las siguientes ilustraciones:

* 189. [Seis monedas de Abdera] Isid.^o Carnizero del.^t J. Ant.^o Salv.^{or} Carmona sculp.^t [Pág. 369.]

* 190. [Una moneda turdetana.] J. Salv.^{or} Carmona scup.^t [Página 375.]

* 191. Monedas cartaginesas y africanas [son nueve monedas]. J. Ant.^o Salv.^{or} Carmona. del.^t et sculp.^t [Lámina, frente a la pág. 356.]

* 192. [Ramo de flores en forma de viñeta final.] Carmona Iunior. [Pág. 395.]

Col. Rodríguez-Moñino.

Y XIV.—PLANOS PARA EL ATLAS DE TOFIÑO

En el *Atlas* de las costas de España e Islas adyacentes preparado por el ilustre topógrafo D. Vicente Tofiño de San Miguel grabó Juan Antonio Salvador los dos planos siguientes:

* 193. Plano Geométrico | de la Bahía de Algeciras y Gibraltar. | Levantado p.^r el Brigad.^r de la R.¹ Armada D.ⁿ Vic.^{te} Tofiño de S.ⁿ Miguel Director de las Academias de Guardias Marinas | ... [sigue el texto explicativo] Año 1786. [Firmado:] Grabado por D.ⁿ Juan Ant.^o Salvador Carmona Grabador de Cámara del Príncipe N.^{tro} S.^{or} y Académico de la R.¹ de S.ⁿ Fernando. Escrito por S.^{go} Droüet.

790 × 530 mm.

Col. Biblioteca Nacional.

Plancha: ?

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino.

* 194. Continuacion de la Ysla de Mallorca hasta el Puig de Torrellas. | [Once perfiles de costas, y al pie:] Grabado por Juan Ant.^o Salvador Carmona Grabador de Cámara del Príncipe N.^{tro} S.^{gnor}.

813 × 575 mm.

Col. Biblioteca Nacional.

Plancha: ?

Referencias: Ms. Rodríguez-Moñino.

A. RODRÍGUEZ-MOÑINO Y EILEEN A. LORD.



MATER DOLOROSA:

El Quadro original pintado p.^a el Ticiano existe en el Real Palacio de Madrid.

Núm. 11 del Catálogo

Col. Rodríguez-Moñino



San Felipe Apostol,

*Dedicada al Emímo Señor D.ⁿ Francisco Anton^o Lorenzana,
Cardenal, Arzobispo de Toledo,
por D. Juan Antonio Salvador Carmona, Grab.^{or} de Cam.^{na} de S. M.*

Núm. 48 del Catálogo

Col. Rodríguez-Moñino



Núm. 53 del Catálogo

Col. Rodríguez-Moñino



Sicut Pastor gregem suum pascit in brachiis suis congregavit agnos filios ipse portavit. Luc. Cap. 10.

EL BUEN PASTOR

Como buen pastor apacentará su ganado con el poder de su brazo juntará los Corderos y las parvas llevará en sus hombros.

Núm. 133 del Catálogo

Col. Rodríguez-Moñino



Núm. 135 del Catálogo

Col. Rodríguez-Moñino



Núm. 148 del Catálogo

Col. Rodríguez-Moñino



Núm. 157 del Catálogo

Col. Rodríguez-Moñino



Núm. 166 del Catálogo

Col. Rodríguez-Moñino



*Pedro de Salvador Carmona y Maria Garcia su Mujer.
Dibuxados y grabados por su Hijo Manuel.*

Colección Rodríguez-Moñino

Los padres de Juan Antonio Salvador Carmona.

Luis Paret y Alcázar

I

INTRODUCCION

Estas páginas se proponen constituir inicio, entre los trabajos del autor, de una misión desacostumbrada, la de rescatar del olvido nombres de artistas españoles de segunda fila. Por lo cual, el primer párrafo desea ser aviso y llamada que incite a semejante labor. Nuestra bibliografía de arte, rutinaria por tradición, hace años que se adhiere sistemáticamente a unas cuantas figuras estelares, las de El Greco, Velázquez y Goya, objeto de uno y otro, y un tercer y un cuarto estudio. En honor a ellos se olvidan incluso maestros de primera fila; ahora está saliendo de la oscuridad Zurbarán, y Ribera tan solamente es conocido mediante libros extranjeros. Parece fácil y verídico deducir que, en estas aportaciones, ninguna suerte ha de caber a artistas tan necesitados de catálogo y monografía como Angelo Nardi, Juan Bautista Martínez del Mazo o Ramón Bayeu; que tenemos descuidadas a figuras tan prestantes como Pedro Berruguete y Fernando Gallego, y que no existe razón, ni siquiera valorativa, para que, mientras se centran las esencias de un siglo en cada uno de los tres gigantes mentados, otras figuras, por lo menos tan decidoras, de cada centuria, se releguen al menosprecio y al silencio, o por lo menos, a la mención de compromiso.

Que el brillo de un sol en determinado momento achique a sus coetáneos, es humano. Pero que las generaciones posteriores continúen fascinadas por ese sol y no vean sino en la penumbra a gentes esforzadas, posibles de intuir y conocer al cabo de muchos años, ya parece menormente legítimo. Y ésta es la his-

toria. La segunda mitad del siglo XVIII, ese siglo que cada día merece un mejor y más exacto conocimiento, se abrillanta en la historia de nuestra pintura por ser la época de Francisco de Goya; Goya, castizo y genial, inmensa pujanza de artista, sobra, en efecto, para oscurecer toda la etapa anterior, la de la pléyade de pintores académicos, retratistas de los Borbones y rectores del afrancesamiento en las artes. El que ya no es tan justo oscurecimiento, el de los buenos maestros contemporáneos al aragonés y que por diferentes caminos llegaron a un estilo muy propio y sustancioso, debe ser reparado. Pues ya va siendo hora de que se abandonen las clásicas lamentaciones sobre el afrancesamiento de las artes en el primer siglo de los Borbones, no mayor pecado, a nuestro entender, que otros anteriores italianismos y flamenquismos, aceptados y digeridos sin censura. Ya es hora de valorar los Inza, Castillo, Carnicero, y, muy sobre todo, al que les aventajaba en toda especie de gracias y habilidades, a Luis Paret. Sé sustanciaron estas páginas para que aparecieran en 1946. segundo centenario de su nacimiento; pero como tal conmemoración andaba impregnada de un fervor, nada más que externo, por Goya, se han diferido hasta hoy, desgraciadamente, sin perder actualidad, quiero decir, sin que ésta fuera superada por estudio otro alguno. Por lo demás, siempre será motivo para exaltar la figura de Paret el casticismo de temática, el interés por el paisaje veraz, el escrúpulo por el detallismo y, sobre todo, la gracia, el aderezo de gracia dieciochesca que, arbitrariamente, se ha tenido por monopolio de los franceses. Tanto ritmo de pimpante gracia como Watteau o como Lancret tenía nuestro madrileñísimo don Luis. No obstante, su fama póstuma ha sido mínima; la inmediata, reducida a la necrología oficial de la Academia y al elogio de su gran amigo Ceán Bermúdez (1), en otro lugar transcrito. Después, malas repeticiones de la anterior, formuladas con escaso entusiasmo. En cuanto a monografías en torno a su figura, apenas hay más estudio especial que uno, lastimosamente breve, que María Luisa Caturla (2) le dedicó con motivo de su bicentenario, un poco a contrabando del de Goya, que hasta en semejante ocasión hubo de oscurecer la simpática silueta de Paret. Notemos dos artículos más, de-

(1) CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, tomo IV, pág. 55.

(2) CATURLA, MARÍA LUISA: "Paret, de Goya coetáneo y dispar", en *Goya. Cinco estudios*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1949, págs. 29-41, con X ilustraciones.

bidos a Sánchez Cantón (3) y Mourlane Michelena (4), y ya no habrá que agregar sino los cortos renglones que el nombre de Paret ha originado en las historias de nuestra pintura y de nuestro arte en general, menciones en que los respectivos autores se han limitado a copiarse unos de otros, sin exceptuar el acostumbradamente bien documentado Léxicon, de Thieme, bien que advirtiéndose un progresivo respeto y admiración por la figura de Paret en las obras más recientes (5). Con todo, hay un vacío bibliográfico que, sólo de un modo provisional, queremos salvar, como primicia de más considerable monografía.

II

JUVENTUD Y ESTUDIOS

Hijo de D. Pablo Paret, a la sazón de 25 años de edad, Luis Paret y Alcázar nace en Madrid el 11 de febrero de 1746. Ninguna duda puede existir sobre el madrileñismo de Paret. Tanto más de extrañar, por consiguiente, la sorprendente imputación de extranjerismo que le lanza nada menos que D. José Ortega y Gasset (6) al asemejarle, por esta pretendida circunstancia, con Houasse y con los hijos de Tiépolo, también

(3) S[ÁNCHEZ] C[ANTÓN]: "Para la biografía de Luis Paret", en *Correo Erudito*, III, página 219.

(4) MOURLANE MICHELENA, PEDRO: "Paret y Alcázar en los últimos centenarios del Museo del Prado", en *Cobalto*, I, 1947, págs. 52-5.

(5) La primera fuente de importancia sobre el artista la proporciona su necrología, anónima, inserta en las págs. 38-40 del *Resumen de las actas de la Academia de San Fernando desde 13 de julio de 1796 hasta 13 de julio de 1799*. Madrid, 1799. Además, véanse las menciones, brevísimas, insertas en QUILLIET, F.: *Dictionnaire des peintres espagnols*, París, 1816, pág. 250; CAVEDA, JOSÉ: *Memorias ... de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1867, tomo II, página 175; LEFORT, P.: *Historia de la Pintura española*, Madrid (s. a.), pág. 246; LIRA, PEDRO: *Diccionario biográfico de pintores*, Santiago de Chile, 1902, pág. 289. SENTENACH, N.: *La pintura en Madrid*, Madrid, 1907, pág. 235; BRYAN: *Dictionary of painters and engravers*, Londres, 1910, tomo IV, pág. 68; LAFOND, PAUL: "L'art en Espagne au XVIII^e siècle", en *Gazette des Beaux Arts*, 1913, I, pág. 333; PARIS, PIERRE: "L'art en Espagne et en Portugal au XVIII^e siècle" en *Histoire de l'Art*, de André Michel, tomo VII, segunda parte, París, 1924, pág. 752; PARIS, PIERRE: *La peinture espagnole*, París-Bruselas, 1928, pág. 38; THIEME-BECKER: *Allgemeines Lexikon der Bildender Künstler*, tomo XXVI, Leipzig, 1932, pág. 232. Los artículos hasta aquí mencionados discrepan poco unos de otros por su conciso contenido; otros, también breves, pero de mayor enjundia: LAFUENTE FERRARI: *Breve Historia de la Pintura Española*, tercera edición, Madrid, 1946, pág. 281; MAYER, AUGUST L.: *Historia de la Pintura española*, segunda edición, Madrid, 1942, pág. 513; LOZOYA, MARQUÉS DE: *Historia del Arte hispánico*, tomo IV, Barcelona, 1945, págs. 516-8.

(6) ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, 1950, pág. 282.

cultivadores del género popular. Por el apellido, parece catalán (paret significa pared en esta lengua), y las noticias allegadas de los Paret todavía residentes en Madrid parecen coincidir en la ascendencia levantina de la estirpe. Sin embargo, se advertirá que las primeras menciones del artista en la Academia le hacen figurar, sin duda por error, como Parel.

Naciendo en 1746, Paret es absolutamente contemporáneo de Goya, mes y medio más joven. Pero no podía tener tanta incidencia biográfica, tanto relieve y altibajo, porque procedía de familia burguesa, afincada en la Villa y Corte, con mayores probabilidades de lograr fortuna, mas también sin necesitar de esfuerzos hercúleos; de suerte que no se conocen en su vida perfiles legendarios ni atisbos de gran genialidad. Luis Paret comenzaba su vida como un muchacho sencillo y aplicado, en quien el diamantista Dufflos vió pronto madera de artista. Este fué su primer maestro de dibujo, y, consiguientemente, el diamantista impregnó toda la subsiguiente obra de Paret de un acento meticuloso, de un pulimento de joyita menuda. Otro de sus maestros fué Fray Bartolomé Rodríguez, tío de Ventura Rodríguez, y en la regla trinitaria, Fray Bartolomé de San Antonio; éste era hombre que había trabajado para el convento de su Orden en Madrid, donde decorara algunas piezas. Todo ello ha desaparecido, y hoy no se conoce de su mano más que un cuadro, poco personal, en el Museo Cerralbo. Era Académico de San Fernando desde 12 de mayo de 1753 y parece que de gran influencia en la benemérita Corporación; no podemos imaginárnoslo como artista excepcional, pero sí como buen práctico y maestro, muy ducho en composiciones religiosas, vena que no trasmitió a su discípulo. Por lo demás, a éste no podía bastarle como maestro un monje, en los momentos en que la Academia de San Fernando monopolizaba cualquier actividad estética.

Así, era menester al muchacho ingresar en los estudios de la Academia de San Fernando; con esta institución se compenetra gran parte de la vida de Luis Paret, y, sin embargo, hombre de varia inspiración, jamás fué un académico en lo que entendemos por tal, o, por mejor decir, su academismo era propio y respondiendo a un peculiar concepto de lo que ha de ser la pintura. En la casa de la calle de Alcalá, el maestro oficial era el ampuloso decorador Antonio González Velázquez, ya vuelto de Italia; creemos que el influjo de éste fué parco, y que, como decorador, pronto fué superado por Paret. Algo

le quedó, eso sí, del buen fresquista, como eran la desenvoltura, el arte de componer y algunos restantes trucos académicos, aunque por entonces las mitologías y las apoteosis religiosas cautivaban muy poco a Paret. El cual tendía a una mayor y más sencilla verdad, de las que halló maestro mayormente eficaz en el francés Francisco Carlos de la Traverse.

La Traverse, curiosamente, era más joven que Paret, pues había nacido en Rouen el año 1751 (7). Estudió en la Escuela Académica de París, donde figura inscrito en 1768 como "protegido por M. Van Loo y alumno de M. Carême", y no de Boucher, como se ha venido diciendo. Pensionado en Roma, tuvo por condiscípulos al escultor Pajou y al pintor Doyen. Al acabar su pensión en Roma, siguió a Nápoles en unión del Duque de Ossun, quien, al ser nombrado Embajador en Madrid, acá lo trajo en calidad de secretario. No es cierto que La Traverse muriera en 1778; por lo menos, en los Archivos Nacionales de Francia existe una carta suya al Conde de Angivillier, fechada en La Granja el 1 de agosto de 1779. La Traverse, como pintor, no era nada relevante, nada genial. Era dibujante primorosísimo, sencillo y complicado a la vez, de toque gracioso, dominador del lápiz y de la pluma con esa exquisitez de buen gusto francés que difícilmente puede transmitirse y que, sin embargo, La Traverse, como podemos deducir de sus dibujos en la Biblioteca Nacional, sí transmitió a Paret. La única obra que de La Traverse conserva la Academia, el retrato de tres

(7) Las noticias más completas que hemos hallado sobre La Traverse son las proporcionadas por LOUIS REAU: *Histoire de l'expansion de l'art français. Le monde latin (Italie, Espagne Portugal, Roumanie, Amerique du Sud)*, París, Henri Laurens, 1933, pág. 250, de donde traducimos la correspondiente nota biográfica:

"Charles de la Traverse, que tomó en España el nombre de Carlos, había nacido en Rouen en 1751. He encontrado su nombre inscrito en 1768 en los registros de la Escuela Académica de París, donde es mencionado como "protegido por M. Van Loo y alumno de M. Carême" (esta indicación es más segura que la tradición según la cual habría sido alumno de Boucher). Según una carta que escribió en 1777 al Conde de Angivillier, Director de las Construcciones del Rey, había pasado, antes de ir a Roma, por la Escuela Real de Alumnos Protegidos, dirigida precisamente por Carlos van Loo, donde tuvo por compañeros al escultor Pajou y al pintor Doyen. Al acabar su pensión en la Academia de Francia, en Roma, siguió a Nápoles al Duque de Osuna, Embajador de España, quien le llevó a Madrid en calidad de secretario. Gracias a esta circunstancia totalmente fortuita, hizo carrera en España. Según Dussieux, habría muerto en Francia en 1778, dato ciertamente falso, ya que existe en los Archivos Nacionales una carta de Carlos de la Traverse al Conde de Angivillier, fechada en San Ildefonso (La Granja) el 1 de agosto de 1779. Aunque pretenda haber sido encargado de "grandes trabajos", las obras de este pintor-cortesano y diplomático afecto al embajador de Francia M. de Montmorin son bastante raras en Madrid. Las más curiosas son una *Caza del jabalí*, en el Prado y en la Academia de San Fernando, y un cuadro representando tres jóvenes príncipes delante de una mesa, en actitud de jugar. Pero ha contribuido mucho a la difusión en España del "gusto francés"; ha sido el maestro del más francés de los pintores españoles de esta época, Luis Paret y Alcázar (1747-1799), y es, con Miguel Angel Houasse y Luis Miguel van Loo, el pintor francés de España que ha ejercido mayor influencia sobre Goya."

príncipes niños jugando en torno a una mesa, no es sino una de tantas efigies cortesanas; más personal es su "Montería", del Museo del Prado (donación de la Duquesa de Pastrana), un lienzo muy animado en que se yuxtaponen excelentes estudios del natural y rudos amaneramientos, el amaneramiento, por ejemplo, de las múltiples figuras, que heredaría el discípulo, hasta el extremo de poder afirmar que lo más característico en la obra de Paret reconoce la paternidad de esta "Montería" y de otras obras de La Traverse, asimismo educador del erudito Ceán Bermúdez (8).

Quizá más que maestro, en la plena expresión de la palabra, La Traverse fué amigo orientador de Luis Paret. Aquél había demostrado ser siempre un excelente educador, amante del hábito de copiar, no de cuadros ni estampas, sino del natural, y ésta fué la enseñanza que prodigó a Paret. Ciertamente, en un francés del tercer tercio del siglo XVIII, que consideraría como soberbios prototipos las amables y mentirosas arbitrariedades de Boucher, este amor *d'après nature* era muy singular, posiblemente provocado por la admiración que le pudieran despertar en Madrid los cuadros de escuela española. Lo cierto es que aprovechó muchísimo a nuestro artista, quien en sus cuadros mueve docenas de figuritas con una soltura admirable. Irremediablemente, otro amaneramiento llegaría a Paret de Francia por intermedio de La Traverse; el gusto por las azules, dando la principal nota de color, así como la propensión a dibujar rostros impersonales. En honor a la verdad, consignemos que sus rostros fueron siempre arbitrarios y que la fidelidad, la copia del natural, la ejercitó más bien en las vestimentas y paisajes. En esto, sí, llegaba a la minucia, a la caligrafía de la realidad, a la miniatura, tanto, que muchos de sus personajes parecen pintados con lupa, con el cariño de que sólo sería capaz, décadas más tarde, un Meissonier. Ya insistiremos sobre la circunstancia de que el más dieciochesco de nuestros pintores poseyera rasgos conscientes de un hombre del siglo XIX.

Hemos alterado la estricta cronología en la obra de Paret porque procedía comentar la fiel enseñanza y amistad de La

(8) Aún se puede agregar una ilustre descendencia al mentado cuadro de *La montería*; los jinetes y perros corriendo del fondo, a la derecha, han sido copiados casi exactamente por Goya en su cartón de tapiz *El cazador*. Es verdad que nuestro siglo XVIII ha sido pésimamente estudiado; en caso contrario, dejaría de causar asombro lo hipersensibles que fueron sus pintores (Goya, Bayeu, Paret, etc.) a cualquier modulación anterior, no excluidas las extranjeras.

Traverse, definitiva en la labor de nuestro biografiado, aunque posterior en años a los éxitos tempranos en la Acedemia, menos improntados en la vida de Paret que el estilo del pintor de Rouan. Y ahora trataremos de los estudios de Paret en la Academia de San Fernando. Sólo por los estudiosos es conocido el mecanismo de pruebas de selección en la Academia dieciochesca, y por ello, parece bien que narremos con algún detalle las andanzas de Paret en estas lides.

En 1760 opositaba a las pruebas de la segunda clase de pintura y obtenía el segundo premio, brava distinción para sus cortos catorce años. Acudió al curso (y por cierto que su apellido aparece en las actas como Parel), en pugna con Santiago Fernández, José Alarcón, Pedro Lozano y Fernando del Castillo. Los temas propuestos eran dos; el de la prueba de pensado: "Bermudo de León cediendo el trono a Alfonso el Casto" (9). La realización de Paret, en lápiz rojo, representa a Bermudo con casco y armadura, colocando la corona sobre las sienes de su sucesor, arrodillado. Véanse guerreros y damas, una de ellas, en primer término, con atuendo del 1600; un dosel bajo un árbol, y, en segundo término, un templo clásico. El dibujo es bueno, muy terminado, como que Paret—o Parel, según firma—había tenido tiempo para trabajar en él desde 1 de febrero, en que se publicó la convocatoria, hasta 1 de agosto. En cambio, el dibujo de la prueba de repente, que había de improvisarse en dos horas, es flojísimo: "San Isidoro apareciendo a San Fernando, al que anima a la conquista de Sevilla", es un diseño no exento de gracia, pero infantil, descuidado y chapucero. Justicieramente, los jueces de la oposición votaron para el primer lugar a Santiago Fernández. Pensaron dejar desierto el segundo premio dos de los opinantes, pero otros cuatro se inclinaron por Paret, quien, al cabo, recibió todos los sufragios. Ya era éxito para el que no pasaba de ser un niño.

Tres años más tarde, en 1763, tenía lugar el siguiente concurso, y entonces Paret se sentía con fuerzas para opositar a los premios de la primera clase, en competencia con Ginés de Aguirre, Santiago Fernández, Luis Antonio Planes, Antonio Torrado y Bernardo Martínez del Barranco. Este concurso tuvo peor

(9) Título exacto y condiciones: "El Rey Don Bermudo de León, acabada de ganar una gran batalla a los moros cerca de Burgos, cede el Reyno a su Sobrino Don Alfonso el Casto, hace que los grandes le aclamen Rey, le pone por su mano las vestiduras reales y toma para sí los hábitos de diácono, todo a presencia de la Reyna y de la Corte. Se advirtió que este suceso debía dibujarse en un pliego de Holanda de marca mayor."

resultado que el anterior, y por la calificación, justa sin duda, vemos la gran diferencia existente en Paret cuando podía trabajar, limar y miniar un dibujo durante meses, y cuando había de repentizar. El dibujo de pensado, "La generosidad de Escipión", debió de ser magnífico, por cuanto obtuvo cinco votos de los ocho jueces; pero vino el ejercicio de repente ("Muerte de Julio César"), y tan pésimo hubo de resultar, que todos los votos se volvieron hacia Luis Antonio Planes. Ni siquiera se otorgó a Paret el segundo lugar de la clase, adjudicado a su antiguo rival de tres años atrás, a Santiago Fernández. No conocemos estos dibujos, no conservados en la Academia al no haber alcanzado premio. Curioso es consignar que el mejor valedor de Paret en este fracaso fué nada menos que Antonio Rafael Mengs. Votó a favor de nuestro hombre, y su espíritu soberbio no debió de llevar bien el desaire, pues la votación tuvo lugar el 21 de junio, y, aunque concurre a la siguiente sesión académica del día 30, no vuelve a hacerlo hasta el 8 de febrero siguiente (10). Y es que no dejaba de haber alguna paridad entre ambos pintores; tampoco Mengs era fácil para repentizar, sino para pulir cuidadosamente sus tersas anatomías y sus cuidados rasos, y esto mismo es lo que hacía Luis Paret a escala de lupa, con vocación de miniaturista.

No insistiremos sobre este fracaso de Paret, bien sobrelevado por el muchacho. Este ya había comenzado por entonces sus contactos palatinos precisamente con el Infante D. Luis de Borbón, quien, en este mismo año de 1763 pensiona a Paret por tres años en Roma, de su bolsillo particular. Pensión aún más grata que las costeadas por la Academia, puesto que no significaba una labor vigilada, ni siquiera por Francisco Preciado, el ayo y supervisor de los artistas de la Academia de San Fernando en la Ciudad Eterna. Poca cosa sabemos de este viaje, sino que en 1766 Paret ya andaba de vuelta en Madrid. Naturalmente, acude al concurso trienal de la Academia. Fuera por poca confianza propia, fuera por consejos ajenos, el hecho es que no se atreve a concursar a la primera clase, la de su revolcón anterior, ahora disputado el premio por Ramón Bayeu, Gregorio Ferro y el grandísimo Goya, entre otros. En cambio, participa en las pruebas de la segunda clase, teniendo por contrincantes a Juan Bautista Laborde, José Beratón, Jacinto Gómez, Francisco Cazas, Félix Rodríguez,

(10) SÁNCHEZ CANTÓN: *Antonio Rafael Mengs*, Madrid, 1929 pág. XXVI.

Francisco Clapera, José Tarazona, José Suárez y Cristóbal Vilella. Ninguno de estos artistas era enemigo fuerte, y ninguno, excepto Jacinto Gómez, alcanzó posterior renombre. Y, aunque hubieran sido enemigos, era difícil de superar el espléndido dibujo que presentó Paret a la prueba de pensado: "Aníbal sacrificando en el templo de Hércules, en Cádiz". Es un soberbio, acabadísimo dibujo en lápiz rojo, verdaderamente clásico por lo cuidado de sus detalles arqueológicos, rico en escenografía cierta; gran columnata jónica, una columna rostral, un haz de fascios, etc. La composición excelente, la belleza de cualquier término, todo es magnífica prueba de plenitud en esta obra. La estancia en Roma no había sido infructuosa, y el dibujo puede competir ventajosamente con cualquiera de Francisco Bayeu o de Maella, por no citar sino a los más conocidos de nuestros dibujantes setecentistas. Y, sin embargo, esto sólo lo podía realizar Paret cuando tenía por aliado al tiempo. La prueba de repente del mismo concurso es tan torpe o más que la que conocemos de 1760: "Daniel en la fosa de los leones", también al lápiz rojo, es dibujo tan desmañado, tan torpón y desproporcionado en la figura del héroe bíblico, tan risibles los leones que le acompañan, que cuesta trabajo creer hubiera salido de la misma mano que el formidable "Sacrificio de Aníbal". Sin embargo, obtuvo por unanimidad el primer premio. Entre los votantes estaba Francisco Bayeu, que no había podido participar en el tribunal de la primera clase por concurrir a estos ejercicios su hermano Ramón.

En este año de 1766 firma Luis Paret su primer cuadro datado, es decir, su primera maravilla, el "Baile en máscara", adquirido el año 1945 por el Museo del Prado. Representa un interior del viejo Teatro del Príncipe durante un baile de disfraces, con abundancia de turcos y personajes de la Comedia Italiana, diversiones en los palcos y una tribuna con músicos, todo ello vivaz, movido y donoso de colorido. Un precioso dibujo preparatorio de esta tablita, con pocas variantes, se guarda en el British Museum, dibujo a pluma y aguada, poco menor que el óleo (11). Tanto en la tabla como en el dibujo, ya puede especificarse el canon riguroso que seguirá Paret para sus composiciones: hipertrofia del fondo y de los edificios, reducción de las figuras, habilísima coordinación de éstas, estudiando los movimientos con una tan apurada agudeza que obliga

(11) GRADMAN, ERWIN: *Dessins de maîtres espagnols*, Basilea (s. a.), pág. XVIII, lám. 23

a admirar la maestría dibujística poseída por aquel hombre, entonces de sólo veinte años. Indudablemente de mano de Luis Paret tanto el cuadro como el dibujo preparatorio, se impone advertir que un grabado reproduciendo la misma escena, abierto por Juan A. Salvador Carmona, está firmado por Mengs. El cobre conservado en la calcografía es anónimo; pero una prueba que posee el Conde de Casal y que figuró en la Exposición del Antiguo Madrid lleva las firmas del pintor bohemio y, como grabador, de Carmona (12). Siendo ésta una modalidad de asunto, composición y canon totalmente extraña al espíritu de Mengs, es difícil explicarse la dualidad de autor: ¿error de pie del grabador, que se hizo desaparecer en la posterior tirada? En cualquier caso, "Baile de máscaras" está muy dentro de lo característico de Paret. Por otra parte, el suceso efigiado era trascendental para el Madrid de su tiempo. Fernán Núñez cuenta en su "Historia de Carlos III" que el Gobierno "propuso y consiguió del Rey el poner baile de máscara público en Madrid durante el Carnaval de 1767, de modo que se estableciera primero en el coliseo del Príncipe y luego en el de los Caños del Peral, compuesto de nuevo a este fin". Quizás ande errado Fernán Núñez en la fecha, que correspondería a un año antes.

Con el "Baile en máscara" a la vista se puede hablar de originalidad. Esta manera de chicas figuras dominadas por un fondo, natural o urbano, es consustancial con Paret; pero no solamente de él, sino que estaba en el Madrid de su tiempo como fórmula grata del siglo XVIII. Así, es posible señalar concomitancias con el anónimo autor de los cinco cuadros de la Academia—hoy en el Museo Municipal—relatando el engalanamiento de ciertos parajes madrileños con motivo de la entrada en la Villa de Carlos III (13), y en lo poco conocido del castizo costumbrista Manuel de la Cruz, particularmente en su encantadora "Feria de Madrid". Lo demás, lo que iban haciendo Goya y Bayeu era absolutamente diverso, como nacido de un tiepolismo de alto estilo, mientras el tiepolismo de Paret es de tono menor, relacionable con Pietro Longhi, o, al menos, con

(12) SÁNCHEZ CANTÓN: *Antonio Rafael Mengs*, págs. XXXIX, LIX. — Id.: *Catálogo de la Exposición Internacional de las calcografías de Madrid, París y Roma*, Madrid, 1927.

(13) Se han atribuido estos cuadros a Luis Paret. Pero resulta bien claro que no pueden deberse a él, porque nuestro hombre no contaba sino trece años, anteriores a su más temprana actividad, en la fecha de la subida al trono de Carlos III. Pero, con tal de sacarlos del anonimato, proponemos su atribución a Lorenzo Quirós, el que consta haber andado muy atareado con motivo de las fiestas de la proclamación del nuevo Monarca.

el Pietro Longhi interpretado por Joseph Flipart, cuyas estampas debió de conocer nuestro madrileño. Era necesaria una conatural modestia artística, una satisfacción en lo no espectacular ni grato a muchedumbres para que Paret encarrilara su vida y su arte en un terreno que no había de hacerle ni muy famoso ni muy rico, sino circunscrito su renombre a una docena íntima y mal contada de amigos entusiastas, como Pedro González Sepúlveda, como Ceán Bermúdez, como el impresor Sancha, como, seguramente, Jovellanos.

III

EL VIAJE A ITALIA

O, mejor dicho, segundo viaje a Italia, el que es de creer iniciara en 1767, como premio a los éxitos académicos, viaje también que ensancharía en tremenda amplitud los principios formativos de nuestro hombre. Naturalmente, el viaje a Italia lo disfrutaron todos los alumnos premiados por la Academia; pero muy pocos de ellos supieron aprovecharlo en su magnífica posibilidad formativa, limitándose a pasar una agradable temporada. En cambio, para Luis Paret, el viaje no era de aprendizaje, sino de perfeccionamiento, de recapitulación de sus fuerzas estéticas y de aprovechamiento de las maneras triunfantes en la tierra itálica. Comprobaría en ella sus concomitancias con muchas cosas de Guardi y Canaletto y Pannini. En todo caso, cuanto viera en Italia no le fué indiferente; por el contrario, se hizo aún más cariñoso y sensible de lo pintoresco. Adquirió una equilibradísima sapiencia, tanto de lo clásico como de lo oriental. Y, en una palabra, allí se forjó el futuro académico de San Fernando; hasta entonces había sido no sólo un maravilloso pintor rococó, sino el antecesor más castizo y consciente del pintoresquismo romántico. Nada había tan antiacadémico como la fragmentación del asunto en sus cuadros, como el descender a la particularización del detalle, pero ya se atenúa este sentir en los cuatro años de estancia italiana. Por supuesto, no le robaron espontaneidad y, antes bien, le ampliaron las congénitas dotes para que lo pintoresco fuera siempre bello.

¿Qué hizo Paret en Italia y cómo aprovechó sus seis años

extraespañoles? Avergüenza no poco tener que contestar a esta lógica interrogación con una ignorancia traída por golpes negativos de una sañuda fatalidad. El hecho es que Luis Paret, hombre culto y curioso, había recogido en unos cuadernos diarios sus visitas, impresiones y otros pormenores del viaje. Que sepamos, existían tres cuadernos de tales apuntes, por cuyo conocimiento se hubiera podido dar cualquier cosa, y he aquí cuál ha sido el sino de los tales documentos. Uno de ellos lo poseyó D. Valentín Carderera, de quien pasó a sus descendientes; pero éstos, por lo menos su rama aragonesa-madrileña, no lo conocen ni pueden dar noticias de su paradero. Otro cuaderno era de D. Félix Boix, quien lo prestó a dos eruditos hermanos de Lérida, parece que un poco descendientes de Paret, desaparecidos a consecuencia de la reciente guerra civil. Y un tercer cuaderno lo guardaba el insigne coleccionista D. José Lázar, faltando en las series que le fueron devueltas poco antes de su fallecimiento. Tal ha sido de completa la desdicha que nos priva de una de las contadísimas memorias de pintores, tan infrecuentes en el hispano arte, y particularmente preciosas al ser obra de nuestro Luis Paret.

Así, tan sólo una bien administrada fantasía puede colocar en la época italiana del artista algunas producciones que van bien con un acento, mitológico u oriental, superior al normal en España. Seguramente pertenecían a esta época "... unas cabezas de un turco y de mujeres con prendidos que grabó Paret al aguafuerte con delicadeza y gusto pintoresco", según Ceán Bermúdez. Sabido es también que en 1814, en la venta Brunn Neergaard, fueron vendidos en 44 francos cuatro dibujos suyos con asuntos tomados de las pinturas de Herculano (14), lo que certifica la estancia de Paret en esta localidad. Acaso se deba referir a la misma etapa el cuadro con figura de personaje oriental, de la colección Gudiol, de Barcelona. Ignoramos si datan del mismo período, aunque ciertamente de él arranquen, sus dibujos con Antonios y Cleopatras, Artemisas, Melpómenes y Euterpes que luego prodigó, así como su desatada afición a los elementos clásicos. No conocemos el "Retrato de un almirante", vendido en 1901 en París por 105 francos; pero todo ello trasciende a italianismos. Dado el espíritu ávido que era Paret, la estancia en Italia no sólo fué fecunda para su carrera estética, al no haber duda que aprovechó grandemente

(14) MIREUR, H.: *Dictionnaire des ventes d'art*, París, 1911, pág. 494.

a su alerta cultura, pues aprendió el italiano, el latín, el griego (ya veremos cómo uno de sus más famosos cuadros lo firmó en estos caracteres) y algún idioma oriental. Con todo ello, vino a ser el más culto de los artistas españoles de la época, un pintor propio del siglo de Villanueva y de Ventura Rodríguez, de Jovellanos y de Aranda, esto es, una especie de artista escasamente común en nuestro solar. Tradujo al castellano algunos "Diálogos" de Luciano y otros fragmentos de clásicos griegos, que quedaron inéditos; y poco antes de su muerte había concluido una traducción de las obras de Pedro Camper. Italia había proporcionado a Luis Paret la evidencia de un mundo que no había hecho sino prever y soñar durante las pruebas muchachiles de la Academia de San Fernando.

¿Y Francia? ¿No estaría Luis Paret en Francia, en la Francia dejada entrever por La Traverse? Cuatro años de viaje dan mucho de sí, cuentan muchos días. Pero una vez más nos declaramos ignorantes. El hecho es que el año 1772 Luis Paret volvía a actuar en su Madrid.

IV

OBRAS MAESTRAS

Los maestros propios, Antonio González Velázquez y Charles de la Traverse, no pueden ser responsables—bien que lo sean del inicial garbo de Paret—de este su amor por la observación de la vida cotidiana, sublimando la pura anécdota. En tal sublimación, Paret había alcanzado, en plena juventud, una maestría casi sin precedentes, en perpetuo avance, de modo que una obra maestra era lograda seis años después de su anterior, a los veintiséis de su edad. Esta obra maestra era la "Tienda de antigüedades", del Museo Lázaro, tabla firmada en 1772. He aquí un asunto que había de ser especialmente dilecto a Luis Paret, quien gustaba de lo suntuoso, bello y raro, con distinción de espíritu muy por cima de los pintores a él coetáneos. Este cuadro tan equilibrado, el de la tienda lujosa con sedas, cuadros, libros, joyas, parece el ideal interior que haría feliz a su autor; ya aparece uno de esos jarrones decorativos que se repetirán tantas veces, y siempre de suerte tan oportuna, en la obra del madrileño. El dueño de la tienda permanece tras el

mostrador; uno de sus dependientes busca en un estante; otro enseña preciosos objetos al caballero sentado y a la dama con mantilla blanca, acompañada por la niñera con un bebé; otro cliente, o amigo del dueño, parece leer algo a éste. Ciertamente, ha variado un tanto el canon de las figurillas de "Baile en máscara", como también la composición es más medida y equilibrada, merced a las pocas figuras, y todo ello tratado con una desenvoltura ejemplar. Es pintura muy rococó, con no pequeños detalles de los venecianos del siglo XVIII, observados unos en Tiépolo, aprendidos otros directamente en el viaje a Italia; la señora que examina la peineta es lo más hispano del cuadro, ya veremos que persistiendo en otro poco posterior, pero el dueño, con una especie de turbante, y el rico interior, con algún emblema de Carnaval, obliga a pensar similarmente en la pintura italiana de género. Tenemos la "Tienda de antigüedades" por una de las obras más admirables del siglo goyesco; con tan estudiado cariño, casi un siglo más tarde, había de pintar Mariano Fortuny a los dieciochescos. Asombroso parece que no sea más estimado, más de antología, este cuadro magistral, revelador de insigne técnica, así como de recursos expresivos de toda clase. Desgraciadamente, tanto en esta obra maestra como en todas las suyas, Luis Paret es un artista genialmente aislado y solo; pero si hubiera sentado escuela, al lado de la acometedora brusquedad de Goya, la pintura española setecentista habría podido ufanarse del virtuosismo gracioso y delicado, no ya francés, sino perfectamente injertado en lo hispano, del ciclo de Luis Paret. Más de una vez ha sido comparada esta sabrosa joya del Museo Lázaro a la muestra del marchante Gersaint, por Watteau; pero en la comparación gana nuestro pintor: el cuadro del Museo Lázaro está por derecho propio en cualquier ideal antología de lo precioso.

Dos cuadros llevamos descritos, dos cuadros que hacen de Luis Paret el más discreto y sabroso comentarista de la vida madrileña del 1700. La obra que sigue cronológicamente acentúa estos títulos y no les cede en gracia, por ser nada menos que su versión de la Puerta del Sol, firmada en 1773. El cuadro retrata la plaza madrileña desde la calle de la Montera; el riguroso detallismo del autor hace que sea éste el mejor documento para conocer la desaparecida iglesia del Buen Suceso, con sus altas torres y chapiteles, y la riberesca fuente de la Mariblanca, de la que tan sólo se ha conservado la figura culminante. Véase también un buen trozo de la manzana ante-

rior a la calle de Carretas y un largo trecho de la de Alcalá. Pero la mayor sal queda en el desfile de carruajes, con igual dignidad y prestigio reproducidas las carrozas y las carretas de mulas, en los aguadores ambulantes, en el mercado de flores y en la heterogénea diversidad de viandantes, manolas, frailes y caballeros. Reaparece aquí la dama de mantilla blanca que examinaba una peineta en la tienda de antigüedades, acaso reflejo de un íntimo afecto del artista. Y ésta es la más encantadora versión del Madrid del siglo XVIII. Sobre todo, un propósito narrativo con algo del que Mazo explayara en el siglo XVII. En este y semejantes cuadros de Paret, la ciudad, su topografía y su contenido humano se identificaban como en los mejores antecedentes sexcentistas. No sólo es una de las mejores realizaciones de Paret, sino una de las mayormente características de su factura, por la tónica desproporción entre las arquitecturas reproducidas y el elemento humano, arquitectura y humanidad hermanadas y fundidas en el más risueño pintoresquismo. Este precioso lienzo, buen definidor de toda una época, se guarda en la parisiense colección Nicolle, procedente de la extinguida colección Salamanca, y figuró con todos los honores en la exposición de pintura española celebrada en Londres el año 1920. Ya de antiguo, el cuadro en cuestión debió de excitar la admiración de cuantos lo veían, pues al dorso del dibujo de Paret conservado en la Biblioteca Nacional con el número 1423 se lee: "En las ofi^{as} del Conde de Chinchon C^o del Barquillo hay un cuadro firmado Luis Paret que representa la Puerta del Sol, con multitud de fig^s y diversos trajes, coches, &^a, muy bien pintado" (15).

Muy bien pintado, ciertamente. Y, por encima de todo otro elogio, pintado con delicadeza y originalidad en que no abundaban los restantes pintores de la generación. No es preciso recurrir, para explicación de esta singularidad, al socorrido recurso de considerar a Luis Paret como pintor italiano, pues que en su obra, por cierto y seguro en la del momento que estamos relatando, hay más sobrados acentos italianos que franceses. Pero unos y otros resultaban ya un tanto extemporáneos en la corte de Carlos III, donde se iba fraguando el casticismo que se haría evidente en todas las artes españolas bajo el pleno reinado de su sucesor, el IV Carlos.

Con lo que ya es momento de comenzar la narración de los

(15) BARCIA, ANGEL M. DE: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, pág. 229.



contactos palatinos de Luis Paret, contactos normales en la mayoría de los artistas calificados de su tiempo, y para cuyo ejercicio andaba él más capacitado que ningún otro. Cabe suponer que su círculo de selectas amistades, más las conservadas de la gestión semioficial de Carlos de la Traversa, no dejarían de influir en la penetración de Luis Paret en la Casa Real, y aún más que ellos el Infante don Luis. En puridad, nunca tuvo cargo nominal ni ejercicio de pintor de cámara, y sus actividades como retratista de personas reales fueron escasas; pero en sus principales cuadros hay un sabor oficial u oficioso que define a Paret como una especie de cronista de sucesos cortesanos, lo que mejor cuadraba al joven autor del "Baile en máscara". De tal suerte, a los veintisiete años, pues no hay razón para creer que mediase mucho tiempo entre el suceso y la ejecución del lienzo, pintó su cuarta obra maestra, "Las parejas reales". Este cuadro, uno de los de mayores dimensiones que salieron de manos de Paret, reproduce la fiesta hípica de parejas que tuvo lugar en Aranjuez durante la primavera de 1773; hay una pista circular rodeada por tribunas de espectadores y, en primer término, banda de jinetes timbaleros. Al frente de las parejas figuran el Príncipe de Asturias don Carlos, vestido de rojo y blanco; el Infante don Gabriel, el erudito, de blanco y azul; el Infante don Luis, de verde y blanco, y el Duque de Medinasidonia, de blanco y dorado. Carlos III y la Princesa de Asturias, María Luisa, acompañados de palatinos y diplomáticos, presencian la fiesta desde una tribuna alta. Y, en el primer término, guardias de corps poniendo orden, carrozas y literas que aguardan a sus dueños, frailes, manolas, campesinas, menestrales, docenas y docenas de figuritas deliciosamente compuestas, movidas, rebosantes de gracia, sobre las que el eje horizontal del cuadro desparrama y fragmenta la atención. Este es el principal defecto, si defecto cabe llamarle, que encontramos en Paret: el de diluir la acción en demasiada muchedumbre, sin que alcance vigor ni solemnidad en una directriz esencial del lienzo. No ha de buscarse gran genialidad en la concepción; pero si recordamos los mediocres acentos de los maestros Velázquez y La Traversa, veremos cuánto de fresco y espontáneo había en Paret. Observemos la graciosa campesina que, caballera en un jumento, se resguarda del sol con una sombrilla; admiremos el descamisado que se encarama a la valla para mejor presenciar el desfile y despliegue de los jinetes; son detalles de verdad que narran mejor el hecho que la quieta tiesura de

la tribuna presidencial. El costumbrismo filosófico del siglo XVIII, que desembocaba en los cartones de tapiz, tras aquel fecundísimo comienzo, también originariamente francés, de los cuadros de Michel Ange Houasse, luce en Luis Paret con la mayor frescura y espontaneidad imaginables, pese a que se intercalase nada menos que en una crónica de actividades reales.

Bastaría ello para no motejar a Paret de afrancesado; las vistas actitudes del pueblo en su hermoso lienzo de Aranjuez sólo podían ser aprendidas en la buena escuela española, aunque no debamos olvidar en ésta y en composiciones sucesivas el aire familiar que las enlaza con la "Montería" de M. de la Traverse, el más cercano de los precedentes. En realidad, el gran descubrimiento de Paret en este lienzo era el paisaje, la vuelta al paisaje; después de Mazo y de Agüero, paisajistas del seiscientos, la época de los Borbones no aporta al género sino las vistas de Houasse y los claros, magníficos fondos de Tiépolo, sobre todo en el "San José" de Aranjuez. Y el siglo XVIII, aparte las tradiciones paisajísticas locales y nacionales, exige la intervención del factor humano en el teatro de la naturaleza. Es, por así decirlo, una exigencia metafísico social que no sería difícil de explicar en la centuria más filosófica de la Historia. Paret es, ante todo, hijo de su siglo, y por él, como prólogo de los castizos románticos, volvemos al paisaje español, de ya perdida tradición.

Algo más sobre "Las parejas reales". Por una parte, consta, según las actas de la Academia (16), que su autor hizo una réplica, hoy perdida, para el Infante don Gabriel. Por otra parte, el de la fiesta de 1773 debió de ser un tema muy pródigo en posibilidades artísticas, particularmente en la explicación y desarrollo de las evoluciones ecuestres. Estas, diseñadas en bonitas acuarelas, con amplia variación de direcciones, están desarrolladas, muy positivamente con intervención de Paret, en el gran álbum de Domenico Rossi, dibujado en Nápoles el año 1781 y conservado en Madrid, en la Biblioteca de Palacio (17).

(16) *Actas de la Academia* citadas, pág. 39.

(17) ROSSI, DOMENICO: *Las parejas o siano le Quadriglie del Real Torneo dedicate a sua Altezza Reale il Principe de Asturias*, Nápoles, MDCCLXXXI.

V

LA ESTANCIA EN PUERTO RICO

Hay un capítulo oscurísimo, harto de vaguedades y bien necesitado de precisiones, en la biografía de Luis Paret: el de su estancia en la isla de Puerto Rico. A él se refieren las alusiones de algunos biógrafos que hablan de destierro debido a sanción y disfavor real. Pero el hecho es que ninguno de sus biógrafos ha señalado esta estancia en Puerto Rico, ni siquiera D. Félix Boix, que por haber poseído el diario del artista parece hubiera debido estar en antecedentes.

No ha sido ninguno de los biógrafos de Paret quienes nos han traído la noticia, sino los del pintor de Puerto Rico José Campeche, nacido en aquella isla el 6 de enero de 1752 (o bien el 23 de diciembre de 1751 y bautizado en la fecha anterior) y muerto el 7 de noviembre de 1809. Era hijo del dorador Tomás Campeche y de la canaria María Jordán; fué pintor poco fino y casi enteramente autodidacto hasta que una providencial disposición llevó a sus tierras al más grato maestro imaginable, nuestro Luis Paret. Y he aquí las noticias que a este propósito proporcionaba D. Alejandro Tapia y Rivera en su "Vida del pintor puertorriqueño Jose Campeche y noticia histórica de Ramón Power", San Juan, Puerto Rico, 1946, página 15:

"Había a la sazón en la corte de España un pintor de cámara llamado D. Luis Pared o Paredes, que, habiendo incurrido en la desgracia del monarca, vino desterrado a esta isla por aquel tiempo. Era el tal Paredes, según se deja ver por el retrato que de su persona nos ha llegado y de que hablaremos más adelante, juzgando fisonómicamente y por lo que hemos oído a algunos que le alcanzaron, hombre de carácter apacible y de buen trato."

Página 16: "Ignoramos el tiempo que duró la permanencia de Paredes en esta isla; pero, según la data que llevan al pie algunos cuadros de Campeche y la tradición que se conserva entre algunos conocedores, debió ser bastante a influir en el mejoramiento progresivo y notable que se advierte en las obras del puertorriqueño." Y más adelante, en la página 19, la más curiosa de las noticias, la del expediente ideado por Paret para la cesación de la pena y la vuelta al favor real: "Retratóse con el traje de jíbaro o campesino de esta isla en el siglo pasado,

en la forma siguiente: gran sombrero o pava de empleita, cinta azul con lazo colgante, camisa o cota muy holgada con las mangas enrolladas en el brazo, ancho calzón de los que solían llamar *carandoli*, y desnudo de pie y pierna. En la mano derecha, un garrote descansando en el hombro, cuyo extremo posterior sostenía un racimo de gordos plátanos y en la izquierda el machete de costumbre. (Nota: De este retrato existe una copia hecha por el mismo Paredes en poder del Sr. Latimer, cónsul de los Estados Unidos en esta isla. Tiene la fecha en números romanos, por desgracia casi borrados. Su dibujo es bello y sobresaliente, y su colorido, como de escuela italiana.) Envió Paredes semejante retrato al Rey con la súplica competente en que, refiriéndose a la pintura, hacía mérito de la situación a que había llegado por su desgracia. Tal ocurrencia hubo de surtir efecto, puesto que a poco recibió Paredes el benéfico despacho de amnistía."

Hasta aquí Tapia y Rivera, quien escribió las líneas copiadas en 1854, esto es, cuando aún estaría vivo e imborrable en San Juan de Puerto Rico el recuerdo de Paret. Lástima grande que Tapia no fuera más explícito y preciso en sus datos. Otro historiador portorriqueño, D. Cayetano Coll y Toste, en su artículo sobre "El pintor Campeche" ("Boletín Histórico de Puerto Rico", III, 1916, págs. 308-10), no agrega nada nuevo a lo dicho por Tapia e insiste en llamar Paredes a nuestro gran artista. Naturalmente, para ambos eruditos isleños, lo trascendental en el extraño destierro de Luis Paret fué la enseñanza recibida por Campeche, quien de áspero pintor dejado de la mano de Dios se convirtió en casi exquisito, asimilando bien la minuciosidad sutilísima de su maestro, su fragancia y su gusto por los tonos azulados, el expediente de pintar sobre chapa de madera para que corriera más lisamente la pincelada y otras muchas finas argucias. Todas las argucias que pudiera asimilar Campeche, pintor, por otra parte, limitado. Hizo numerosos retratos y pinturas religiosas, de las que es mayormente celebrada su "Nacimiento", en el convento de San Francisco, de San Juan de Puerto Rico. Cuenta Tapia y Rivera que Luis Paret, una vez concluida su sanción, no se olvidó del inesperado discípulo; muy por el contrario, se brindó a facilitarle el viaje a Madrid, donde pensaba protegerle. Pero Campeche, hombre solterón, beato, y parece que un tanto misántropo, no aceptó la proposición.

Así fué de sorprendente este ignorado capítulo de la vida de Luis Paret. Tanto más ignorado cuando ni uno solo de sus

dibujos contiene la más leve alusión a motivos antillanos, a figuras, costumbres, flora ni elemento iconográfico alguno relacionable con Puerto Rico. Muy pesada le debió de parecer la estancia cuando, de vuelta a la Península, no trató de recordarla en el menor rasguño. Con toda seguridad, en aquella isla subsistirán cuadros de Luis Paret; acaso continúe allí la réplica de su retrato jíbaro mencionada por Tapia y Rivera, pero la escasez de bibliografía sobre arte portorriqueño impide la comprobación.

En cuanto a la fecha del destierro, hay que suplir de algún modo la vaguedad de noticias suministradas por los dos autores mencionados; las cuatro lagunas cronológicas en nuestro conocimiento de Luis Paret son las siguientes: la de 1767 a 1771, en la que hemos supuesto el viaje a Italia, y acaso a Francia; la de 1774 a 1779, que es la que aparece como más oscura, y las de 1781 a 1782 y 1793 a 1795. Dado que las dos últimas corresponden ya a la etapa académica del artista, y habiendo dejado dicho cómo la primera es creída del viaje a Italia, no queda, por exclusión, sino la posibilidad segunda, pareciendo sensato apuntar la estancia en Puerto Rico entre los años 1774 y 1779. Además, estas fechas parecen compenetrarse bien con la tradición recogida por Tapia y Rivera, y con la edad en que Campeche podía fácilmente mudar de estilo admitiendo el de nuestro hombre. Por lo demás, y descartando como poco veraz la especie del destierro, ¿no será más cierto un error de fecha—86 por 76—al consignarse en el elogio póstumo de las Actas de la Academia de San Fernando su misión? Misión de que "pasando a los puertos del Océano pintase las vistas de ellos"; pero mientras hasta aquí se han entendido los dichos puertos como de la costa septentrional española, habrá que considerar su oceanismo como también antillano.

VI

LA ACADEMIA. ACTIVIDADES EN EL NORTE

En 1780 vuelve a España Luis Paret. En fecha incierta; pero en todo caso antes de 7 de mayo de dicho año, fecha en que es elegido Académico de San Fernando, veinte años después de su primer contacto, entonces como discípulo, de la Institución. El cuadro donado a la Academia como prenda de entrada

es una brava muestra de su genio e ingenio pictóricos, hechos aún más cálidos y sensuales después de la estancia en Italia: "La circunspección de Diógenes", es decir, el filósofo enfrascado en la lectura y rechazando un alegre cortejo de mascarada con que sus amigos tratan de distraerle. Es cuadro lujoso, barroco, retorcido de ropajes, turbantes, follaje y llamaradas, profuso en detalles arqueológicos, todo apurada y joyantemente interpretado, muy sabio de luces, magnífico de relieve y de plasticidad. Se inicia, junto con la ya sabida minucia de pormenores, ahora llevados hasta el máximo de su potencialidad pictóricos, una riqueza de gestos, actitudes y escorzos que persistirán en mucha de la posterior obra, eliminando buena parte de procedimientos juveniles menos flexibles. Creemos que "La circunspección de Diógenes" constituye el más elevado índice en los italianismos de su autor, índice fácilmente visible en el recargamiento de detalles clásicos y orientales. Seguramente, esta obra insigne fué pintada en momento de perfectísimo conocimiento de la pintura veneciana, pues el cuadro es el de más fogoso y caliente colorido de Paret, predominando en su superficie el rojo y el verde, que matizan soberbiamente el conjunto. Se prestaría a curiosas comparaciones la circunstancia de que el mismo día que Luis Paret entregaba a la Academia su "Circunspección de Diógenes", Goya hacía otro tanto con su "Cristo en la cruz". En la pura y simple esfera de lo bello, Paret venció ese día a su genial contemporáneo; pero la comparación se rompe al recordar que a Paret sólo le quedaban diecinueve años de vida, mientras que Goya habría de subsistir casi medio siglo. Digamos, en fin, de "La circunspección de Diógenes" que la mala instalación del lienzo en la Academia no permite gozar adecuadamente sus muchos primores.

Aquí hay que colocar el comienzo del viaje de Luis Paret al Norte de España, como parte de su misión de pintar vistas de puertos oceánicos. Ya vimos cómo la fecha del encargo está equivocada en las Actas de la Academia. Y, por otra parte, los únicos puertos oceánicos documentados en la vida del artista son los bilbaínos, los que formarían la colección de cuadros conservada en la Casita del Príncipe, de El Escorial. Debemos considerar esta misión como continuadora de la nebulosa estancia en Puerto Rico, y muy posiblemente originaria de las ulteriores actividades del artista en Bilbao y Pamplona, advertida ya en dichas ciudades su extremadísima habilidad. Esta serie de vistas de puertos españoles debió de ser numerosa, tanto como para cons-

titutir colección homogénea en el indicado palacete (18), quedando desbaratada, dispersa y en buena proporción perdida a consecuencia de la invasión francesa.

Poco se sabe de los viajes realizados con este propósito, o, mejor, no existe otra noticia que la evidenciada por las vistas conservadas. En estos años ganados para el arte, pero bien perdidos para su triunfo oficial, Luis Paret dejaba paso libre en la Corte a sus compañeros. Si la etapa que vamos a comentar constituyó una de las más fecundas y felices en las actividades del artista, su ausencia de Madrid en el momento en que Bayeu, Maella, Goya, Castillo, Ferro, Calleja y Zacarías González Velázquez obtenían el pingüe encargo de los lienzos de San Francisco el Grande, y los propios Castillo y Ferro, más Ramos y Aguirre, el de los cuadros de la iglesia de la Encarnación, esta ausencia, decimos, constituía mala coyuntura para medrar en las estimaciones cortesanas.

La colección de puertos no sólo comprendía vistas norteañas, sino también mediterráneas, pues a la serie pertenecerá la "Vista de Valencia", en la colección del Marqués de Casa Torres, de Madrid; a diferencia de lo acostumbrado por su autor, tan sólo tres figuras aparecen en primer término; la vista de la ciudad valenciana es muy precisa, con sus numerosos campanarios, y, dominándolos, el Miguelete. No creemos que pertenezcan a la serie, ni que tengan nada que ver con Paret, los dos cuadros de "Cacería de patos en la Albufera", en el Museo Lázaro, flojas obras muy posteriores a nuestro hombre, y otro tanto cabe decir de un paisaje que figuró en la misma colección, muy relacionado con los anteriores, "Montjuich visto desde Atarazanas", es decir, el puerto barcelonés con el baluarte denominado de las Pulgas y un buen trozo de mar con barquitos de vela; las figuras son más toscas de lo habitual en el gran pintor madrileño. Se advertirá que la época proporciona crecida serie de estas panorámicas, con ciudad lejana, contrastada por figurillas en primer término; para identificación de estos cuadros no se necesario acudir a Paret, sino recordar que otros pintores menos dotados, como Mariano Sánchez, usaron de similar expediente.

Los paisajes bilbaínos son serie más homogénea, mucho más nítida; las figuras con limpísimo siluetado, todo, en fin, emanando la específica gracia paretiana con la cautivadora ejem-

(18) MADRAZO, PEDRO DE: *Viage artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España*, Barcelona, 1884, pág. 236.

plaridad de su presencia pictórica. Los años de estancia en Bilbao permitieron a Paret identificarse con el cielo bajo de la ría del Nervión, trasladado a varios lienzos encantadores; uno, de la colección Mulla, representa la ría en las proximidades de la iglesia de San Nicolás; dos, mostrando "El astillero de Olaveaga" y "El muelle del Arenal bilbaíno", se guardan en la colección de Lord Bearstead, Carlton Garden, Londres (19), y son de lo más maravilloso de Paret, repletos de figurillas gracilísimas y varias; otro paisaje de la ría hay en el Museo de Bilbao y, a nuestro juicio, debe suprimirse el interrogante que figura en el catálogo viejo del mismo, pues es, indudablemente, de Paret. Y todavía se conoce otra versión, pintoresquísima, de la ría del Nervión, en paradero desconocido; ello sin contar que el inventario de obras de Paret no está sino esbozado y no es posible, hoy por hoy, saber cuántos paisajes de mano de nuestro artista andarán dispersos por colecciones particulares.

Ya no será de la serie el portentoso "Desembarco", del Museo Cerralbo, de Madrid, pues, en realidad, no se efigia un puerto, sino una costa rocosa de paisaje muy articulado y muy propicio para la merienda que se disponen a celebrar las damas y caballeros, pomposos y dieciochescos, que aparecen en la lindísima composición. En estos cuadros norteños es donde mejor se define la educación de Paret: tiene de Pater y de Lancret, de Moreau y de Vernet, de Canaletto y de Pannini, y sobre todos ellos una inclinación a lo popular y espontáneo que descubre bien a las claras su raíz española. En muchos aspectos, este admirable Paret se anticipó al Romanticismo, y conviene confrontar el elemento popular de sus paisajes con el que luego abigarra las litografías de Roberts y Villaamil. La observación directa del pueblo no era, ni remotamente, fruto del siglo XVIII, y el propio Goya tardó en ser fiel en la faena de retratar posturas y gestos menestrales. La adopción por Paret de este pintoresquismo, hasta constituirlo en bagaje propio y personal, es uno de sus muchos méritos, una visión que le hace muy superior a la mayoría de los artistas españoles de su tiempo.

Las actividades de Luis Paret en el Norte, tierra prácticamente carente de artistas, lo que permitía a nuestro hombre desarrollar una total dictadura estética, fueron muy hetero-

(19) Se reprodujeron por primera vez en ORUETA, JOSÉ DE: *Memorias de un bilbaíno* (1870 a 1900), San Sebastián, 1929.

géneas, tanto en Vizcaya como en Navarra. En Bilbao proyectó y diseñó, cuidando también de la realización, dos fuentes, la de la plaza de Santiago y la de Achuri, ambas en el año 1785, dignificando el carácter de obra utilitaria mediante aquella rotunda y solemne belleza de las construcciones de la era de Carlos III, en esta ocasión mejorada por la peculiar sensibilidad de don Luis para cualquier menester estético. Se conservan bien las dos fuentes bilbaínas, así como los delicadísimos proyectos de su autor; son estructuras de la mayor nobleza, cada uno de sus detalles decorativos perfectamente medido y calculado. Los ornatos son deliciosos, pero en ningún caso disminuyen la prestancia monumental de las fuentes, cierto que realizadas en piedra con suntuosidad menor de la proyectada. Se infiere de estas fuentes, cual de las navarras, que luego veremos, cómo la misión de Luis Paret al Norte no tenía el exclusivo objeto de reproducir puertos, sino también el de hermohear ciudades y dotarlas de fuentes, colaborando de cerca en esta hermosa preocupación por mejorar la fisonomía hispana que fué norma del digno Carlos III.

Los planos de las fuentes no son únicamente los bellos dibujos acostumbrados en su autor; son también verdaderos planos arquitectónicos, trazados con amoroso rigor y con la espléndida geometría de un consumado arquitecto. Acreditan en el estudioso y cultísimo Paret una erudición, saber y gusto, referidos a la Arquitectura y extremadamente raros en nuestros pintores, como no sea la obligada y genial excepción de Alonso Cano. Circunstancia que ha sido bien observada por Fernando Chueca, arquitecto e historiador de la hispana arquitectura, de quien copiamos: "Al contrario de Goya, este pintor (Paret) destaca por su cultura arquitectónica nada vulgar. Era natural que en sus cuadros de interior, que, como todo los suyos, tienen carácter de documento ilustrativo, pintara con cuidado la arquitectura y pormenores. Así sucede con "La comida de Carlos III", en el "Baile en máscara" y en "La jura del Príncipe Fernando". Pero Paret, además, tiene otra faceta poco conocida: la de verdadero arquitecto autor de las fuentes monumentales... (de Bilbao y Pamplona). Estos monumentos son notables, muy afrancesados, menudos en sus perfiles y con cierto aire de orfebrería Luis XVI" (20).

Esta acertada definición induce a romper una vez más la

(20) CHUECA GOITIA, FERNANDO: "Goya y la arquitectura", en *Revista de Ideas Estéticas* IV, 1946, págs. 436-7.

secuencia cronológica de Paret para decir algo sobre las fuentes pamplónicas, aunque queden separadas de las bilbaínas por no menos de tres años. En efecto, el Ayuntamiento de Pamplona encargó a Luis Paret las fuentes en 1788, cuando a la ciudad acababa de llegar el agua de Subiza, traída por planos de Ventura Rodríguez. Paret presentó planos de nueve fuentes, por los que recibió cien doblones, al tiempo que el Ayuntamiento hacía constar en acta cómo las dichas fuentes "... están trabajadas con mucha delicadeza y gusto, de modo que se conoce la habilidad del Artífice y que le ha tenido no poco trabajo el arreglarlas..." (21). Los dibujos conservados del proyecto para la fuente de la plaza del Castillo, "donde se corren los toros", son tres: uno es el alzado, monumento prismático con parejas de pilastras corintias a cada lado, flanqueadas por jarrones y coronado por una estatua femenina; otra de las hojas contiene pormenores de los fragmentos decorativos, realizados en ese cuidadoso buen gusto peculiar de Paret; la tercera hoja proyecta la planta. Por desgracia, de esta fuente no subsiste sino el remate femenino, en el Paseo de la Taconera. De la fuente que había de seralzada en la Taconera, hoy en la plaza del Consejo, quedan dos dibujos; más sencilla de arquitectura, como también más barroca, sus elementos esenciales son cuatro grandes pechinas para recoger el agua, y el remate, un amorcillo con tridente, montado sobre un delfín. Otro dibujo proyecta la fuente a erigir en la plazuela de Zugarrondo o de la Navarrería, y es, acaso, la menos airosa; vuelven a darse las pilas en forma de pechinas, pero el remate es un simple jarrón. La cuarta fuente se destinaba a la plazuela del Consejo, sin terminar de llevarse a efecto; sólo preveía un eje de varios cuerpos ensartando una taza casi plana, muy decorada. La quinta fuente, para la plaza de la Fruta, muestra un obelisco truncado para dejar paso a uno de esos jarrones panzudos, tan caros a Paret. De la fuente de la plaza del Consejo quedan los elementos arquitectónicos, muy bellos, en poder de un pariente del Conde de Guendulay. Las tres fuentes restantes permanecen en Pamplona, en los lugares indicados, sirviendo de utilidad y ornato, fieles a los deseos del insigne tracista y a la nobilísima ambición del óptimo Rey Carlos III, el hermosteador de las Españas.

Otra de las actividades de Luis Paret en Vizcaya y Navarra se refiere a la pintura religiosa. Evidentemente, Paret no poseía,

(21) URANGA, J. E.: "La obra de Luis Paret en Navarra", en *Príncipe de Viana*, IX, 1948, págs. 265-75.

como ninguno de sus contemporáneos, y bien cumplidamente lo había demostrado Antonio González Velázquez, la fibra de pintor sacro; un ensayo curioso de Paret en este género era la "Inmaculada Concepción", de la colección Lázaro. Curiosa es la manera de cómo un pintor que tantos contactos tenía con el arte francés enfocaba un tema de intensísima tradición en la iconografía religiosa prodigada por la pintura española. El acompañamiento de angelillos, la actitud, la corona de estrellas y la media luna no desdicen gran cosa de lo acostumbrado y persistente en lo autóctono de Murillo y Antolínez, pero el rostro de María es el de una elegante mujer impersonal, linda pero nada virginal, un rostro ya visto muchas veces en graciosas ninfas pintadas por Boucher. No hay por qué escandalizarse; cada tiempo ha tenido su ideal femenino, y éste, sublimado, es el que los artistas de cada momento, usando de las mejores intenciones y del más porfiado propósito ennoblecedor y embellecedor, han adecuado para espejo de la madre de Cristo, identificando su rostro con la expresión mayormente halagüeña de cada momento estético. Era Luis Paret, antes que toda otra cosa, hijo de su siglo, y lógicamente debía serle fiel. Su falta de inspiración sagrada, su herencia de la frialdad académica se advierten en "El Buen Pastor", tabla que, procedente del sagrario de la iglesia de San Antón, se conserva en el Museo de Bilbao; pintura excesivamente dulce y meliflua, sobrado desmayada, cuadro que representa el máximo fracaso de Paret como pintor religioso, pues cuando trataba de aplicar expresión a las figuras divinas caía irremediablemente en los tópicos de juventud aprendidos de La Traverse. Igual defecto contiene otra pintura bilbaína, "La Virgen con el Niño Jesús y Santiago el Menor", óvalo en el Museo de Bilbao, procedente del Ayuntamiento de esa villa y firmado en 1786; pero aquí, la maestría del autor en componer y agrupar salva el conjunto; cada figura es inconsistente por sí misma, pero la composición resulta más lograda que en el cuadro anterior. De la estancia del artista en Bilbao se conserva también el proyecto de altar mayor para la iglesia de Santiago, que se había concebido para albergar un bajorrelieve, y, sobre todo, el cuadro para el oratorio privado de los Gortázar.

Esta es una de las obras que definen a Paret, no como inspirado pintor religioso, pero sí como consumado dibujante y narrador claro, preciso, que viste sus narraciones con porción de detalles que facilitan la comprensión de la historia y la ha-

cen grata y cercana al espectador. El asunto representado es el "Hallazgo de la Cruz por Santa Elena", y aquí mucho del acierto aducido al ponderar "La circunspección de Diógenes" salta a la vista; meticulosa finura de pincelada, riqueza de paños retorcidos y plegados, diversidad de actitudes y de rostros y, casi por primera vez, un cierto entronque de lo terreno y lo sobrenatural, aquí representado mediante la velada figura que en lo alto trae una corona a la Santa. Es, en fin, uno de los más claros aciertos, de las más suaves obras de nuestro Luis Paret. Por el mismo tiempo pintó éste la última de sus obras de la serie vizcaína: el tema "Martirio de Santa Lucía", para la iglesia, no lejana de Bilbao, de Larrabezúa, donde todavía se conserva. Pero, sobre todo, acometió su mayor empresa al decorar la capilla de San Juan en la iglesia de Viana (Navarra).

Esta capilla de San Juan, proyectada en 1781 por el arquitecto D. Francisco Oleiza, estaba concluida en 1784. Dos años más tarde suena ya el nombre de Paret cuando el 26 de septiembre de 1786 se ordena al dorador Díaz del Valle que no trabaje en los marcos de los cuadros, que el propio pintor, siguiendo su cuidadoso designio de intervenir en toda cuestión ligada a estética, había diseñado. Antes de 30 de marzo de 1787 había estado Paret en Viana, proponiendo alguna modificación en la nueva capilla, en cuyo dorado, estucado y conclusión general parece probable interviniera. En 15 de agosto del propio año ya debía estar próxima a su fin la decoración de la cúpula, por lo que, once días más tarde, nuestro pintor es gratificado con cincuenta doblones más treinta por trabajos realizados fuera de lo estipulado en el contrato (22).

Veremos ahora en qué consistieron estos trabajos: la corta nave que desemboca a la capilla de San Juan guarnece sus muros con dos grandes lienzos que, por ser insignes aun dentro de la nítida carrera de Paret, describiremos prolijamente más adelante. De dicha nave se pasa a la capilla propiamente dicha, cuadrada de planta, facilitando el paso a la cúpula por el añadimiento de cuatro pechinas, y estas pechinas, así como la media naranja de la cúpula, fueron pintadas al temple por Paret. Cada pechina contiene una figura alegórica, a saber: "Sapientia", "Sanctitas", "Constantia" y "Castitas". Ahora bien, ¡cuán superiores estas alegorías a las que nos habían acostumbrado los González Velázquez! Son hermosas y amables mu-

(22) URANGA, J. E.: *Obra cit.*, y "Los cuadros de Paret en Viana", en *Príncipe de Viana*, X. 1949, pág. 47.

jeros, nada pedantes, ostentosamente vestidas, poseídas de la idea de que su oficio, más que toda otra cosa, ha de ser eminentemente decorativo. Las más gratas figuras son las de la Sabiduría, volviendo su rostro hacia una palma, y la Castidad, preparándose a azotar un Cupido. La Constancia temple una espada al fuego de un braserillo, y la Santidad, virtud muy vestida y noble, se inclina hacia la Cruz en señal de sumisión. De las cuatro pechinas se conservan dibujos preparatorios (con notables variantes en la figura de la Constancia) en el Museo del Prado; son a pluma, con aguada de tinta china, y quedan en primera categoría de la obra dibujada, aun toda ella excelsa, de Luis Paret. En fin, la cúpula de la capilla se reparte en cuatro pasajes de la vida de San Juan Bautista, siendo los más conseguidos los que se refieren a la Predicación, éste con dibujo preparatorio en el Museo del Prado, y al Prendimiento, escena ésta teatralmente compuesta, como del autor, obra de buen narrador. Desgraciadamente, tales pinturas murales distan mucho de hallarse en buen estado y la pechina de la Constancia hace años que sufre deterioros graves. Y es gran lástima, porque vale tanto esta decoración como los multicolores cuadritos de género de su autor.

Pero son de mayor valía los dos grandes lienzos, ya citados, en la nave previa a la capilla, uno a cada lado, representando el de la izquierda a "El profeta Zacarías, en actitud orante, recibiendo la aparición del Arcángel San Gabriel", y el de la derecha, "La Visitación", temas ambos previos a la genealogía de la figura que se trataba de glorificar, la de San Juan Bautista. Basta el primero de tales cuadros para tener que suspender, respecto de Paret, los reparos y fallos de su gestión de pintor religioso, pues nunca fracasaba cuando podía, como ahora, desplegar sus columnatas y cortinajes, cuando podía efigiar ricas vestiduras y ostentosos jarrones. El busto de Zacarías está tratado con virilidad recia, absolutamente grandiosa, y la trayectoria narrativa vista en el cuadro de Gortázar cobra su mayor pujanza sin que las figuras, en su amable delicadeza, dejen de parecer miniadas, a fuerza de toques sutiles y enjoyados, sustanciando el goloso colorismo a que el gran artista nos tenía acostumbrados. Todo el cuadro está entonado en los habituales azules de Paret, jugados magistralmente en las columnas que surcan anillas doradas y en el manto azul de la primera figura a la izquierda. Los cortinones son ocre uno y verde el otro. La vestidura del profeta, amarilla, con toques granates;

la sobrepelliz, morada, y la túnica interior, blancoverdosa. Granate es el manto del Arcángel. En la alfombra domina el rojo, acompañado por el rosa de la segunda figura a la izquierda. Todavía juegan los colores en la espléndida naturaleza muerta del ángulo inferior derecho, sobre la firma; se compone de un gran jarrón dorado, emergiendo de otra vajilla metálica, azulada. Esta maravilla de pintura dieciochesca está firmada en 1786.

Posterior en un año, esto es, firmado en 1787, es el gran lienzo opuesto, a la derecha de la nave, figurando "La Visitación"; sin un eje tan agudamente acusado como el del cuadro anterior, resulta flúido, severo, lógicamente compuesto; la figura de Santa Isabel constituyendo un enérgico estudio del natural, cosa poco habitual, desusada, en Paret. El dibujo 1415 de la Biblioteca Nacional, pluma sobre tinta, es un estudio para este gran lienzo, donde se equilibran bien los factores humanos y supraterrénos; la Virgen y Santa Isabel, tomándose las manos, son los personajes centrales; a la izquierda, Zacarías, tratado a la oriental, con grandísimo y teatral turbante, y a la derecha, José, tirando de un asno cargado. Sobre todo ello, el Arcángel y tres angelillos revoloteando. En cuanto a los primores cromáticos de la obra, se dirá que el turbante de Zacarías es ocre, con listas azules; su manto, ocre rojizo, y su túnica, azul. Santa Isabel viste blusa amarilla, delantal violeta, falda verde y manto rojo. La Virgen, túnica granate y manto azul. San José, túnica de violeta pálido y, sobre el hombro, manto de ocre rojizo. Teniendo por cierto que esta fría enumeración no puede bastar a dar sensación del extraordinario color extendido en los cuadros, ello se resumirá diciendo que en los dos lienzos dominan el azul y el verde, presidiendo una fastuosa gala de cromatismos, con goce del color por sí mismo, cuidadosamente matizado y contrastado, con suficientes primores para que el par de cuadros deba mirarse con especial respeto, por cuanto tienen de equilibrio entre los venecianos y Delacroix. No son sólo importantísimos entre la obra ejemplar de Luis Paret, sino, por descontado, muy superiores a aquellos con los que los contemporáneos de éste, aparte Goya, decoraban iglesias madrileñas en momento de ausencia de nuestro grandísimo artista. Se dirá, en fin, que los dos lienzos fueron restaurados y limpios por el Sr. Cristóbal, restaurador del Museo del Prado durante el verano de 1949, y el 14 de agosto del mismo año fueron expuestos en la Diputación Foral de Navarra, a cuyo cargo corrieron estos trabajos.

Hasta aquí la actividad de Luis Paret en el Norte de España, una estancia que había resultado singularmente fecunda y había servido para revelar al artista condiciones insospechadas de verdadero arquitecto, de decorador mural, de gran pintor de composiciones sacras, cualidades todas inéditas en toda la anterior carrera de nuestro hombre. Así, al regresar a Madrid, lo hacía con dobladas energías y en el máximo apogeo de sus facultades; a cualquier pintor le hubiera servido de sedante permanecer algunos años alejado de la Corte y de sus pequeñas intrigas, de los concursos y contiendas académicas.

VII

LUIS PARET EN MADRID

Parece que, en medio de las actividades vizcaínas y navarras, Luis Paret gozaba del valimiento del buen Carlos III, exactamente en la época en que la gestión del Monarca estaba acabando de superar la mezquindad de la antigua Corte de los Austrias, creando un Madrid bello y optimista, digno escenario de una sociedad cultivada y un pueblo que no tardaría en probar su fiereza. Este Madrid, con las solemnidades cortesanas y el pueblo, todavía pacífico, en la calle, es el copioso en el temario de cronista que aún no sabemos si era inspirado desde Palacio, o simplemente se proponía a sí mismo Luis Paret, para resolver con su claro y gracioso afán de verdad. Su probada gallardía en las vistas urbanas motivó que Carlos III le confiara, en época dudosa, no bien determinada, la ejecución de varios cuadros con motivos monumentales. Unos son los dos con perspectivas externas del Palacio de Aranjuez, ahora en las colecciones del Museo Lázaro. Con toda clase de seguridades, ambos cuadros son de Paret, aunque no de lo más fino de su mano, sólo triunfando en el delicado toque de las figuras humanas que alegran los paisajes. Puede haber una explicación para ello; estos dos cuadros copian casi literalmente, aparte alguna libertad interpretativa, las vistas dibujadas por D. Domingo de Aguirre, quien las trazó para la gran "Topografía del Real Sitio de Aranjuez", de 1775, excelentemente grabadas por los mejores grabadores del momento, como fueron Carmona, Ballester y Barceló. Los dibujos de Aguirre fueron de D. Cris-

tóbal Ferriz, y de poder de éste pasaron a la Biblioteca Nacional (23). El indudable encargo, obligando a Paret a copiar las copias grabadas, le restó libertad de mano, y de aquí el aspecto un tanto raro de estos cuadros. Sin embargo, la tradicional facilidad expositiva de Paret triunfa particularmente en los grupos de figuras, copiando más libremente lo hecho por Aguirre y sus grabadores.

Otros cuadros se refieren a Madrid, el Madrid carolino que hoy todavía resulta ser lo ejemplar y enorgullecedor de la ciudad y parte que proporcionaba sus temas a Paret. El Paseo del Prado, con la entrada del Jardín Botánico, fué reproducido por el gran pintor nada menos que tres veces, sucesivas réplicas de un mismo tema. El arco de Villanueva, con el "Botanices Instaurator", sitio el más noble de la ciudad durante los últimos años de Carlos, es el fondo para un multicolor y galano despliegue de carrozas, guardias a caballo y manolas; la minuciosidad gentil del autor acierta a componer grupos, y el cariño de Paret por el paisaje-muchedumbre se centra en la fragancia madrileña de unos que fueron los buenos años anteriores a dislocaciones y discordias. Se ha denominado por algunos a esta obra y a sus réplicas "Inauguración del Jardín Botánico"; pero la fecha terminal de esta institución, 1771, obliga a retrasar la de los cuadros, pues no parece aconsejable llevar obras tan perfectas a la época, un tantito más ingenua de concepto, de "La Puerta del Sol". Otro paisaje urbano, de casi idénticos grupos de petimetres y manolas, con la misma disposición de carrozas, había en la colección del Marqués de la Torreccilla; pero en este caso se sustituye la entrada al Jardín Botánico por un palacete no identificado entre los llegados hasta nuestros días. En todos los casos, la fresca originalidad no excluye las concomitancias con otros miniaturistas de gentilezas no españolas, y las escenas del Prado madrileño recuerdan largamente la "Piazza Navona", de Panini. Este aire gracioso del paisaje urbano con copioso aderezo de figuras no dejó, por otra parte, de influir en Goya; "La pradera de San Isidro", que éste pintaría hacia 1778, es, según frase sagaz del Marqués de Lozoya (24), "admirable síntesis de paisaje madrileño, con personajes inspirados en Watteau, visto a través de Paret", y no creemos que haya elogio mayor para nuestro artista.

La sinceridad expositiva de éste dictaba una misma y pro-

(23) BARCIA: *Catálogo de dibujos...*, pág. 150.

(24) LOZOYA, MARQUÉS DE: *Obra cit.*, tomo V, pág. 31.

pia solución para los cuadros de mil personajes anónimos como para los que protagonizaban a las personas reales en que éstas (y ello ya lo pudimos advertir en "Las parejas reales") no son sino unas figuritas más en el conjunto, en el conjunto humano y policromado de que arranca el interés del cuadro. No hay tabla tan entonada de época, tan sabrosa cual una relación diplomática o la pequeña historia de la Corte borbónica, como el pequeño cuadrito "La comida de Carlos III", en el Museo del Prado, donde vino a parar desde el lejano palacio ruso de Gatchina. Con él, volvemos otra vez al canon de miniatura de los primeros lienzos y de los paisajes norteños. En una sala de Palacio, imposible de identificar con alguna de las conocidas, se sienta ante la mesa el Rey Carlos; cortesanos y sirvientes, los perros palaciegos, conversaciones en grupos y una cierta oleada de humor en el cuadro, por humor firmado en griego. Con el retrato vestido de cazador, por D. Francisco de Goya y Lucientes, es la mejor ilustración que cabe pensar para la "Vida de Carlos III", de Fernán Núñez, y, a la vez, la mejor figuración íntima del entonces viejo y siempre excelente Rey. En efecto, puede leerse en dicha vida (25) la relación del almuerzo del Monarca, hecha plástica por Paret: "A la mitad de la cena (que era en privado en la cámara) venían los perros de caza como tantas furias, y era preciso estar en guardia para que no se metieran entre las piernas e hiciesen dar a uno la vuelta redonda, como le sucedió al Marqués de Torrecilla, padre, Mayor-domo de semana, hombre flaco y débil, que quedó montado en uno de los perros grandes, llamado "Melampo", que, si no le tienen, le vuelca. Se abalanzaban a la mesa, y el Rey les daba el pan que había alrededor del fricasé y después entregaba el gran plato de rosquillas al Marqués de Villadarias, capitán supernumerario de Guardias de Corps, que, apoyado contra otra mesa, lo repartía a la turba, la cual contenía D. Francisco Chauro, jefe de la Guardarropa, antiguo criado del Rey, con un látigo que tenía a este fin. Este Chauro sucedió luego a Villadarias en este ejercicio. Al almuerzo venían también los perros, y el Rey y el Sumiller les daban del pan que quedaba." Vista la fidelidad de lo narrado, apenas es necesario referirse al rico y depurado color de esta joya del Museo del Prado; en ella, el rostro del Rey es poco más que una manchita, pero suficiente para dar la fisonomía impresionista del buen Carlos III.

(25) FERNÁN NÚÑEZ, CONDE DE: *Vida de Carlos III*, Madrid, 1898, tomo II, pág. 56.

La muerte de éste no varió las adherencias palatinas de Luis Paret, mostradas una vez más en 1789, con motivo de la subida al trono del IV Carlos, hasta el extremo de ser nuestro pintor una especie de cronista gráfico de los consiguientes festejos. El 22 de septiembre de tal año tuvo lugar en la Plaza Mayor de Madrid una fiesta taurina que solemnizaba la coronación, y Paret nos dejó constancia del acontecimiento en una bonita acuarela de la colección Ortiz Cañavate. De la cumplida información iconográfica de la Plaza Mayor madrileña, sin duda, es esta acuarela el principal hito. Se la representa enfrentando la Casa de la Panadería, donde presiden los Reyes Carlos y María Luisa, mientras la multitud ciudadana se apiña en las improvisadas tribunas presenciando la fiesta de rejones. Los caballeros actuantes eran D. José Chavarino, con chulos vestidos a la romana; D. Pedro José Echenique, con peones ataviados a la usanza española antigua; los toreros de D. Agustín de Oviedo, uno de ellos el célebre Costillares, vestían de húsares, y los de D. José Valentín de Liñán, entre los cuales andaba Pepe Hillo, a lo moro (26). Los vestidos de las cuadrillas, la exacta fisonomía de la plaza sexcentista, y cuanto pudiera alegrar el aire de día festivo, aparecen en la donosa acuarela, la de mayores dimensiones salida de manos de Paret, acaso en colaboración con Brambila (27).

Al día siguiente, 23 de septiembre, era jurado en la iglesia de San Jerónimo el Real el futuro Rey Fernando VII como Príncipe de Asturias. El cuadro de Paret, en el Prado, no es sino dos años posterior. En enero de 1790 "presentó Paret su dibujo de la Jura del Príncipe" anota en su diario manuscrito D. Pedro González Sepúlveda, gran amigo del autor; dibujo cuya desaparición es bien de lamentar, porque aparecerían en la fluidez, en la maravillosa y acostumbrada fluidez de todo bosquejo de Paret, aún más sueltos que en la realización definitiva, todos los mil y un pormenores adecuados en el gran lienzo, a lo que se ve, de lentísima elaboración. En 1791 ya estaba concluido el áulico cuadro, y esta tardanza, este empeño en pulir y acicalar detalles era, quizá, una de las causas que estorbaban a Paret en su labor sin prisas, razón plausible de que hoy no conozcamos del gran pintor sino un número muy reducido de cuadros. Volviendo al que nos ocupa, se dirá que poco ha cam-

(26) POLENTINOS, CONDE DE: "Incendios ocurridos en la Plaza Mayor de Madrid, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXVII, 1919, pág. 53.

(27) SENTENACH: *La pintura en Madrid*, pág. 236.

biado desde "Las parejas reales", anterior en no menos que una veintena de años, la gama fría de blancos, azules y rosas, como si esta gama, aún más que para obras de corazón, quedase reservada a los encargos regios. Pero "La jura de Fernando VII" muestra mayor corrección, un exquisito cuidado compositivo, mayor oficialidad, ahora exenta de pintoresquismos, y un señalado respecto a la representación tradicional de juras de príncipes que, por venirse celebrando en la iglesia de los Jerónimos, ya contaba con un genuino tipo iconográfico, difundido en grabados y hasta en países de abanico. Para mejor gozar el gran lienzo, es menester fragmentarlo, aunque sólo sea idealmente; sus mejores trozos son el del Príncipe arrodillado ante el Cardenal Lorenzana, y el de la real pareja, a la derecha del presbiterio, ante quienes se vuelve a representar a Fernando en una imposible simultaneidad. Como defectos del cuadro, señalaremos lo repetido e impersonal de los rostros, fallo habitual en Paret, pero poco explicable en obra de tan larga elaboración; se reconocen bien como retratos, en la vasta composición, los de los monarcas; en cuanto al Cardenal Lorenzana, basta confrontar su rostro con el cuadro de Zacarías González Velázquez, en la Sala Capitular de la Catedral de Toledo, para comprobar su absoluta falta de parecido. Pero, junto a tales fallos, los aciertos compositivos son infinitos, y también los de color y toque, ese toque sutil, rizadito, de menudísimos copos, el que diferencia a Luis Paret de cualquier otro pintor. El cuadro es de un especial interés para la vieja iconografía de la iglesia de San Jerónimo el Real y de su perdido retablo mayor. Al mismo tiempo, es "La jura de Fernando VII como Príncipe de Asturias" la más hermosa pintura de crónica de nuestro siglo XVIII. En este género no tuvo Paret más que un aventajado y lejano competidor: nada menos que D. Diego Velázquez, autor de alguna composición semejante de crónica cortesana como la que narra "La cacería del Hoyo".

Hasta aquí la historia cortesana, hasta el inicio del reinado de Carlos IV, último hecho celebrado. Felizmente, pues don Luis no llegó a presenciar la España sangrienta, iniciada en 1808, con sangres y sucesos a los que no se hubiera avenido su paleta optimista. Además, mientras Carlos III repartió su favor entre varios artistas, Carlos IV protege señaladamente a Goya; acaso ello sea motivo de un mayor apartamiento de Luis Paret; acaso ello influya en un cambio de manera de nuestro hombre, visto que el siglo se iba cansando de escenitas graciosas y prefería

composiciones menos complejas, de mayores proporciones, con grandes figuras. Parece que el propio Luis Paret hubo de convencerse de que los tiempos dejaban de aceptar su prodigiosa manera, la que habrían de resucitar un siglo más tarde las cuidadosas pinceladas de Fortuny, Palmaroli y Jiménez Aranda.

El Madrid que había relatado Luis Paret era más completo y elocuente, no que el de Goya, pero sí que el de los Bayeu y José del Castillo. Pero todos estos contemporáneos habían dado con un género que gozaba de aceptación general y, por lo menos, real: el de los cartones para tapiz. Y así como Zurbarán, en su vejez, se fuerza a sí mismo a deshacerse de su ruda y agreste pintura peculiar y un tiempo triunfante para remedar, a base de mayor dulzura, los éxitos populares de Murillo, así también Luis Paret, nada viejo, pero con propósito de no quedar rezagado, sustituye su encantadora pintura de paisaje hormigueado de figurillas por otro estilo en el que se corporeizan altas y esbeltas figuras, pasado el paisaje a indicación secundaria. Al cultivar Paret esta manera no lo hacía como cartonista de tapices, toda vez que no actuaba como Pintor de Cámara, sino arrastrado por la moda y dando a sus temas un brío propio y una animación inconfundibles, las sales de su formación que nunca desmintió. Varios cuadros conocemos como pertenecientes a este estilo, pero modélicos, así como indudables de mano del artista, son los jugosos y deslumbradores que, procedentes de la colección de Arturo Byne, se guardan hoy en la de D.^a María Bauzá; el de los "Majos bailando", con fondo arbitrario, es una animada reunión de chisperos y elegantes manolas, con una pareja danzando, mientras un majo templea su violín. En la "Escena en un jardín", las damas juegan con un perrito sabio, y un mozo se apresta a tocar la guitarra. Como en cualquier obra de Paret, abundan los detalles lujosos, con su amor por las ricas telas, con su interés por lo suntuoso, y en el primero de los cuadros citados no deja de figurar uno de esos aparatosos jarrones clásicos que el artista fué prodigando durante toda su vida, casi a modo de firma. Mucho se habló, respecto de estas obras, de Antonio Carnicero. Carnicero, el pintor salmantino, coincide efectivamente con el madrileño en esta rebusca y dignificación de lo popular. Suyos serán, con toda clase de verosimilitudes, los dos cuadros de figuras aisladas, en el Museo del Prado, "Chispero" y "Maja", amén del que le honra menos, en el propio Museo, "Ascensión de un globo Montgolfier", con boceto en el Museo de Bilbao, pero nada de

ello puede aproximarse a Paret, ni de lejos, pues Carnicero viene a poder ser definido como un Paret basto, harto más flojo dibujante y bastante sucio de color. A propósito de todo este ciclo de majos, ninguno de cuyos cuadros nos llega firmado, se han dado titubeos de atribución; los dos principales cuadros de la serie, los mencionados de la colección Bauzá, han sido vistos por sobrado número de eruditos de opinión valiosa, manifestada diversamente. Pero continuamos creyendo sean de Paret, suscribiendo, en todo caso, el juicio que Enrique Lafuente (28) les dedica: "Distinguir entre Paret... y Carnicero no puede ser difícil el día en que tengamos esbozado siquiera el estudio de ambos pintores y publicados un mediano lote de pinturas de la mano de cada uno de ellos. Creo que entonces podrá estimarse ridículo haber titubeado durante algún tiempo en la atribución, ya que las confusiones parecerán insostenibles. La calidad exquisita de Paret es inconfundible, y por ello *a priori* deberá pensarse en Carnicero en los cuadros que no alcanzen esta exquisitez de ejecución."

Ninguna norma tan juiciosa como ésta ni tan necesaria para dictaminar en el problema que suscitan muchos cuadros de serie, inferiores a los ponderados. En efecto, cuando nos enfrentemos con un cuadro de este ciclo de majos, y sea torpe de dibujo, impreciso en la lineación, sucio de color, con todo un aire de bastedad, será de Carnicero en el mejor de los casos; en el peor, de no se sabe qué desconocidos pintores. Se insiste en la distinción por la abundancia de tales obras con majos y majas, de los que algunos se guardan en la colección del Conde de Casal, otros en la colección del Barón López de Tarragoya, de París, éstos absurdamente estimados por su dueño obra de Goya. Creemos se deban, tanto éstos como otras escenas de parecido corte que conocemos por fotografías, a algún pintor valenciano, en razón de que uno de los cuadros del Conde de Casal deja ver una barraca propia de tal región. En estas obras, el tema varía escasamente: bailes, majos tocando la guitarra, grupos junto a una playa o en un jardín, etc. Y en todos los cuadros un detalle que ha favorecido la confusión, porque también aparece en los dos lienzos Bauzá que adjudicamos a Paret: la presencia de majos fumando cigarrillos, costumbre que, si bien aparece en cartones de Goya, no parecía ser general en la época y se procuraba evitar gráficamente. En fin, no estará

(28) LAFUENTE FERRARI, E.: *La situación y la estela del arte de Goya. Catálogo de la Exposición de antecedentes e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1947, pág. 167.

de más insistir sobre la diferenciación de estas obras; en las de Paret hay siempre un preciosismo observado en la reproducción de vestidos y detalles ornamentales, al par que los rostros, impersonales o no, están muy dibujados, mientras que en los del anónimo imitador, las facciones no son sino diminutas manchitas, contrastando con algunas bien definidas de nuestro artista, como el majó del violín, de uno de los cuadros Bauzá, rematando en una soberbia cabeza analíticamente construída. Por otra parte, para la paternidad de estas composiciones no paretianas, no es imprescindible recurrir a Carnicero; contemporáneos de éste y de Paret conocemos, por los concursos trienales de la Academia, muchos nombres de artistas de actividad desconocida, sin obra verosímilmente adjudicable, que puede ser muy bien la que hemos dejado en entredicho.

Sin duda, paralelamente a estos cuadros de chisperos, en que latía un indudable afán de emular a los cartonistas de tapices—Goya, Castillo, Bayeu y Aguirre—, Paret realizó otras escenas mucho más consecuentes con su conocido y primoroso estilo. Con ello nos referimos a dos obras encantadoras: una es la lujosa efigie de "Dama en un jardín", de la colección Rómulo Bosch, de Barcelona. Es, más bien que retrato, un alarde de pincelada, recordando muchas de las suntuosidades que impregnaron los dos cuadros sacros de la iglesia de Viana. El rostro de la dama importa menos, en la ecuación del conjunto, que las galas de vestido y sombrero, las joyas, las flores, el parque barroco y miniado, todo lo más próximo a los mundanos pintores franceses que, por intermedio de La Traverse, y aun sin su concurso, aparecen tan frecuentemente en la obra del madrileño. Ante una obra como ésta, tablita tan chica como es, no puede por menos de ser respirado el encanto dieciochesco que desapareció en 1808; no el encanto bravío y popular de Goya, sino otro más artificioso y menos hispano, pero bellissimo, de enorme poder evocador. Recordaremos que esta tabla ha sido en algún momento atribuída a Fragonard.

Hay otra, casi gemela, en la colección Milicua, de Barcelona, procedente de la colección Saint-Aubin. Es cuadro de tonalidad verde y azul, la acostumbrada en Paret. En un parque, con gran macetón esculpido, muchacha lujosamente vestida con sombrero de flores, corpiño verdoso, falda azul y rosa, que está leyendo una carta. Al lado, butaca de madera dorada, tapizada en azul, y, sobre el asiento, un estuche de joyas. Sentada al lado, anciana Celestina, con un puñado de monedas de oro

en el regazo. Y en el suelo, una mandolina, cartas, álbumes de música y un antifaz. Si hemos de poner título a este precioso cuadro, no ha de ser otro que "La maja y la Celestina", tema muy tratado por Goya, el gran coetáneo de Paret. Las diferencias, sin embargo, son tan extraordinarias, no de la anécdota representada, sino en el modo de hacerlo, que dejan ver bien cuán opuesta era la educación de ambos pintores: Goya, expeditivo, nada detallista, fiando la emoción a la rápida caracterización de los personajes; Paret, menos seguro de sus recursos para definir lo humano, necesita desparramar y barajar sus espléndidas naturalezas muertas, procurando indicar todos los despliegues de seducción que la vieja Celestina aporta a su bella. Es de ver con cuánta contenida gracia cumple el propósito y cuán importantes quedan en la escena, no absolutamente anecdótica, todos estos barajares de regalos. Ciertamente que esta pintura, con sus pinceladitas nítidas y sus rasgueados, con sus rompientes de bosqueje dejando ver corros de cielo azul, como en la "Dama en un jardín", de la colección Bosch, parece del todo ligada a lo francés, vinculada a una gracia ligera francesa, a un quehacer francés, a una inspiración de frivolidades de buena ley en que Francia era, para toda la Europa contemporánea, maestra indiscutible y certerísima. Hasta aquí habíamos hablado, como influyentes en Paret, del maestro La Traversa y de los graciosos italianos que fueron Canaletto, Guardi y Pannini, pero en las obras acabadas de comentar el recuerdo que domina es el de Fragonard: el mismo oleaje de sedas, la misma parsimonia para las vestes y modesta importancia a la expresividad de las facciones; idénticos esos jardines en los que mármoles, arboledas y flores se compenetran, en su oficio ornamental, con las bellezas a las que sirven de marco. Pero como discrepancia fundamental respecto a *Frago*, la racial majeza de los tipos españoles, la misma familia de protagonistas, no hay duda de que menos populares y más refinados, pero los mismos que en Goya, Bayeu, Castillo y Ginés de Aguirre.

Faltan por comentar dos géneros muy dilectos a Paret, como fueron el retrato y el florero. Quedan pocos retratos de su mano, y a la cabeza, cronológicamente, están las versiones de Carlos IV y María Luisa como Príncipes de Asturias; una de estas parejas principescas, con tradición de haber sido comenzada por Mengs, está en el Museo de Bilbao, y es evidentemente de Paret, en su época más azul; el retrato de María Luisa, en el Museo Romántico de Madrid, ya fué certeramente atribuido

a Luis Paret por August L. Mayer (29), y todavía se conoce otro retrato del IV Carlos. Pero, naturalmente, en este género, Paret no podía competir con el enorme captador de humanidad y espíritu, de gesto y actitud, que era Goya. Sus retratos, amables de color, tienen por común defecto un acento blando, dulce e impersonal que acaso hubiera ido bien al reinado de Fernando VI, quizá al de Carlos III, pero nunca al de Carlos IV, ya dominado por la colosal impronta de Francisco de Goya. No sabemos quién advirtió la imposibilidad de esta competición, si el Rey o el pintor. Pero en todo caso, Paret debió de cesar pronto, antes de 1789, en su actividad de retratista de la Casa Real. Sin embargo, sus retratos no cortesanos son mucho más espontáneos y perfectos. En primer lugar, hablaremos del que consideramos autorretrato, que estuvo en casa de D. Apolinar Sánchez; Paret, con redecilla chispera y, en el suelo, sombrerete de majo, no tiene a mano de su oficio sino una paleta y un caballete, con un óvalo empezado en que se representa una marina; el resto de los objetos representados en el cuadro, bustos clásicos, libros y mapas, en el afectado desorden en que siempre cuidó que figuraran sus naturalezas muertas, son claro testimonio de su inquietud intelectual, de aquella su formación culta, siempre manifestada. Así, era el Vicesecretario de la Real Academia de San Fernando una grata mezcla de majo y erudito, de hombre letrado y castizo.

Son también seguros retratos a él debidos el de un hombre, en la colección Rómulo Bosch, que mantiene un libro en la izquierda; el de la colección Marquesa de Perinat, de Madrid, que representa una gordezuela niñita teniendo una rosquilla en una mano; el de otra niña de más años, en la colección del Conde de Casal, cuadro en que la factura del autor es inconfundible por los azules de la banda y tocado, por la innata amabilidad y la técnica miniaturista de los ricitos rubios, todo ello en un tono muy francés; y, sobre todo, el retrato del grabador italiano Vicente Mariani Teodori, en la colección Luis Felipe Sanz, de San Sebastián, excelentísimo retrato físico y psicológico. Aparte estas obras, Luis Paret debió de trabajar abundantemente como miniaturista, actividad de la que puede recordarse la miniatura del Marqués de Santillana, representando al Infante don Felipe, y dos en la colección del Marqués de Cenete, que reproducen las imágenes de un caballero con chupa roja y

(29) MAYER, AUGUST L.: *Obra cit.*

una muchacha, ésta firmada y fechada en 1792 (30). A buen seguro que entre las colecciones de miniaturas conservadas las habrá, y numerosas, de mano de nuestro artista, quien como pocos dominaba esta técnica.

Respecto de naturalezas muertas, no hay sino recordar fragmentos maravillosos de algunas de sus obras maestras, como "Tienda de sedas", "La circunspección de Diógenes", "El Profeta Zacarías" o "La maja y la Celestina", para persuadirse de las dotes del pintor en este género, como de su elevada selección espiritual, su gusto de caballero, que le hacía apartarse de objetos vulgares para no reproducir sino los ricos, lujosos y señeros; gustaba de tener por modelos de sus naturalezas muertas a la plata y al mármol, las esculturas clásicas y los códices, los terciopelos, las sedas y los rasos. Un tanto descentrado, según avanzaba en edad con la del siglo XVIII, Luis Paret no advertía cómo este mismo siglo se aproximaba a un momento en que todos estos objetos suntuarios, por él tan acariciados, tan amados, prodigados y relucientes con brillos de metal precioso y tela rica, andaban destinados a la proscripción en el mundo que se preparaba. Es cierto que nunca hizo con semejante lujo sino añadirlo como gustosa nota accesoria a los asuntos principales de sus cuadros; es cierto que jamás pintó lienzo ni tabla con sólo una de semejantes naturalezas muertas. Así se lo vedaba su infalible buen gusto y sentido. Y sólo se permitió a sí mismo pintar una especie de naturaleza muerta, cuya belleza no residiera en precio ni lujo; sólo pintó floresos, creemos que los más hermosos floreros de todo nuestro siglo XVIII. Los dos que se conservan en el Museo del Prado, firmados, son muy característicos, superiores a todo lo por él entonces realizado; aunque entonados en la gama fría peculiar a Paret, resultan bien decorativos. De otros floreros de su mano sabemos: "Vidrio con flores" y "Vaso con rosas", del Marqués de la Cenia, y "Ramillete", de los Marqueses de Moret, todavía existen; y en la testamentaria de la Duquesa de Alba, en 1802, figuraban "ocho floreros en círculo", valorados en 480 reales y a Paret atribuidos, y en el inventario de 1808 formalizado en Aranjuez, constaba, con el número 208, "dos cuartos alto tercio ancho florero Paret" (31). A la vista de este recuento, es

(30) EZQUERRA DEL BAYO, JOAQUÍN: *Exposición de la miniatura-retrato. Catálogo general*. Madrid, 1916, pág. 42, lám. XIX.

(31) CAVESTANY, J.: *Catálogo de la Exposición de floreros y bodegones*, Madrid, 1936-40 números 152, 154 y 156 (láms. LXX, 1, y LXIX, 2).

consolador observar que la fina autopreceptiva de Paret no fuera seducida sino por las flores, y no por los prosaicos modelos de gula de su compañero Luis Meléndez.

En suma, nuestro D. Luis Paret había cultivado todos los géneros posibles: paisaje, costumbrismo, mitología, asuntos sagrados, retratos, floreros. Igualmente todas las técnicas: óleo, temple mural, acuarela. ¿Por ventura faltaba género, técnica o manera por tocar? Un pintor del siglo XVIII, como un artista del primer Renacimiento, entendía que todo objeto y toda actividad vital puede y debe ser embellecido, que el arte ha de llegar al más menudo adminículo y al más útil de los trastos. Así es como Luis Paret se ocupó de decorar artefactos tan distantes en volumen y uso como un abanico y una litera, para él comunes y parejos desde el momento en que ambos reclamaban sus pinceles. El abanico a que nos referimos, restaurado, pero mostrando una de las inequívocas cabezas orientales que divertía trazar a Paret, figura en la colección Sedó-Ragull de abanicos, en Barcelona, habiendo sido mostrado en la exposición de los mismos celebrada en Sitges durante la primavera de 1951. En cuanto a la litera o silla de manos, exige descripción más detallada.

Es suerte que los más insignes pintores del siglo XVIII no desdeñasen llevar sus pinceles a la decoración de las sillas de manos, porque, merced a tal circunstancia, hoy disfrutamos de una que en nada tiene que envidiar a las francesas coetáneas. Pieza insigne del Museo Arqueológico Nacional es la silla de manos que fué de la Casa de los Condes de Altamira; es de talla dorada, con un canastillo de flores en el remate, y forrada de tisú de oro y seda (32). Sus siete paneles desarrollan composiciones mitológicas en una frescura de color, en una gracia y suavidad pagana difícil de imitar, absolutamente exclusiva de Luis Paret. La primera composición presenta a Venus arrastrada en su concha por un delfín sobre los mares, y Neptuno, con cola de pez y corona de plantas marinas, una caracola en la mano, marchando a su lado. En el lado derecho de la litera, Mercurio, sentado, dando lección a un amorcillo, y, detrás, dos manos enlazadas, como símbolo de la amistad. En el lado izquierdo, viejo centauro, montado por un guerrero que asesta su lanza contra una serpiente enroscada a un árbol. En fin, en el testero, Venus y Juno bajan de los aires mientras dos palo-

(32) Museo Arqueológico Nacional. *Libro de compras*, fol. 2.º v.

mas, sobre un ramo de flores, se arrullan. Y, abajo, en el mismo lado, Himeneo, llevando un joven guerrero hacia Venus. Un hito lleva la inscripción, en griego, "ΠΙΝΔΑΡΟΣ ΟΜΕΝΟΒΟΙΟΣ".

Si el inconfundible estilo no llevase directamente hacia Luis Paret, con esos sus menudos toques deliciosos, con esa su divina desenvoltura en la concepción y apurada minucia en la ejecución; si todo, en fin, no le hiciese apadrinar el bello mueble, esta inscripción en letras helenas bastaría para la atribución, pues ningún otro pintor de la época era capaz de epigrafiarlas. Don Florencio Janer (33), que estudió esta litera, no debió de pensar para nada en nuestro hombre cuando barajó varios apellidos franceses al respecto, fundado en que las pragmáticas contra el lujo prohibían en nuestro país la fabricación de tan suntuosas piezas, como si en todo tiempo no se burlasen tales disposiciones, y tan afortunadamente en este caso. Otras literas conocemos, por lo demás, del propio siglo, también decoradas por pintores españoles, pero sin paridad posible. Pues Paret tenía especial predisposición para la mitología clásica. ¡Qué superior todo lo acabado de ver, tan íntimo y grácil, a las aburridas composiciones de los González Velázquez! La educación clasicista y hondamente culta de Paret tenía en este juego todas las bazas. Sólo resta dolerse de que España nunca haya aceptado con demasiado alborozo los dioses del Olimpo, que Luis Paret conocía con casi familiaridad de amigo, desde luego de apasionado cronista.

VIII

PARET, DIBUJANTE

Lo que ahora toca referir, la prodigiosa labor de Luis Paret como dibujante, y ello en un grado difícilmente alcanzado por otro ninguno, no es sino consecuencia de la lógica preparación de todo lo mencionado anteriormente. Su actividad, alcanzando también a la ilustración del libro, exigía una considerable serie de estudios, bocetos y apuntes, los más de ellos dibujos. Y estos dibujos son la delicadeza, el toque gracioso

(33) JANER, FLORENCIO: "De las literas y sillas de manos, y en particular de la silla de manos que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional", en *Museo Español de Antigüedades*, IX, págs. 1-10.

y sutil, la mejor suma de aromas de su siglo. Ya hemos mencionado sus pruebas académicas y sus proyectos para los trabajos de Bilbao, Pamplona y Viana. Veámosle ahora como ilustrador; de 1789 datan sus dibujos para ilustrar el "Quijote" de Pellicer, treinta y cinco en total, en colaboración con Rodríguez Alcántara. De sus dibujos ilustrando las "Novelas ejemplares" de Cervantes, sólo hizo uno de cada novela, muy suficientes para demostrar su aptitud movida, jugosa y anecdótica de buena ley, esto es, las precisas condiciones de buen ilustrador; la edición, que había de ser en folio, haciendo juego con la grande del "Quijote" de la Academia, no llegó a ser un hecho, pese a que se grabaron los dibujos de nuestro artista por manos de Esteve, Manuel Salvador Carmona y Albuerne. El editor de la frustrada obra, D. Antonio Sancha, fué retratado dos veces en dibujos de Paret; una, en espléndido medallón; otra, en 1796, en la ilustración que figura la visita de Don Quijote a una imprenta. En cuanto a dibujos sueltos, pocos pintores españoles han sido tan singularmente fecundos; en la Exposición de Dibujos organizada en 1922 por la Sociedad Española de Amigos del Arte figuraron once de la colección Boix, uno de ellos la ingeniosa "Caricatura de doctores", que le acerca al satírico Hogarth; seis de la colección Peyrouton; otro dibujo del Conde de las Almenas; los cuatro del Museo del Prado que han resultado ser bosquejos para las pechinas de la capilla de Viana; asimismo, el suave dibujo coloreado de la colección Lázaro, ovalado, representando un busto de muchacha (34).

El mayor fondo es el de la Biblioteca Nacional, que posee no menos de ciento diecinueve dibujos (35); a la cabeza de todos ellos hay que poner el ya mentado retrato del impresor Sancha. A continuación, en finura y delicadeza, las nueve Musas (Urania, Terpsícore, Melpómene, Talía, Euterpe, Erato, Calíope, Clío y Polimnia), ilustraciones al Parnaso, de Quevedo. Publicólo Sancha, con los dibujos de Paret grabados: los de Polimnia, Calíope, Melpómene, Euterpe y Urania, por Moreno Tejada; Clío y Erato, por Blas Ametller, y Talía y Terpsícore, por Simón Brieva. Naturalmente, los grabadores, por excelentes que fueran, como los citados, y singularmente Ametller, eran incapaces de conservar la prodigiosa finura de Paret, su

(34) BOIX, FÉLIX: *Exposición de dibujos de 1750 a 1860. Catálogo general ilustrado*, Madrid, 1922, págs. 124-8.

(35) BARCIA: *Catálogo de dibujos*, núms. 1415-1546 (descontados los dibujos de Rodríguez Alcántara, y 6862-6864).

delicadeza de trazo sustancial, diametralmente opuesta al borrón nervioso de Goya. Estas cualidades han sido reconocidas por todos los comentaristas de los dibujos de Paret, afectos o no al gran artista. Barcia, que parece lamentar el hecho de que en estos dibujos "ni rastro se descubre... de la fibra más viril y grandiosa del genio español, de la que aún quedaban reliquias en los González Velázquez", les hace justicia, constatando que "son preciosos, muy superiores en punto a elegancia y fineza a todos los de sus contemporáneos de por acá, pero enteramente franceses, hasta poderse tener casi todos por imitaciones, serviles a veces, de Choffard, el mismo La Traverse, etc." (36). Ya dijimos que esta última acusación no parece plausible en país donde se ha elogiado con grandes extremos a italianizados y flamenquizantes. Otro gran conocedor de dibujos y, concretamente, amante y coleccionista de los de Paret, el finado erudito D. Félix Boix, aún es más justiciero, por entusiasta, de la obra diseñada de nuestro grandísimo artista, cuyos dibujos considera "en modo alguno inferiores a los similares de Eisen, Choffard y demás viñetistas franceses de la época" (37). En efecto, el recuerdo de lo francés, más que en ningún otro caso aparece en sus dibujos: el "Sacrificio a las Musas" o "Marte presentando sus alumnos a la España", este de 1791, son dibujos en los que parece corporeizarse todo el espíritu francés de la época, el mismo que diera origen a la Academia de San Fernando. Incide en el propio espíritu la abundancia de asuntos mitológicos con amorcillos y ninfas, proyectos de monumentos funerarios y demás temas obligados del siglo. Ello no aparta a Luis Paret de trabajar en menesteres más habituales de artista tradicional español, como son los modelos de custodia y cáliz para la orfebrería zaragozana de Estada, realizados con su buen gusto inimitable.

¡Qué camino tan largo había recorrido Luis Paret en su carrera de dibujante! Dos exposiciones de la Sociedad Española de Amigos del Arte, la ya mencionada de dibujos, y la de Acuarelas y Aguadas (38), presentaron tres acuarelas figurando pájaros, con paisaje al fondo, de la colección pintada por el artista para su protector y discípulo de dibujo, el Infante D. Luis de Borbón; son de la obligada finura y acabado, como todo

(36) BARCIA: *Catálogo de dibujos*, pág. 227.

(37) BOIX, FÉLIX: *Obra cit.*, pág. 56.

(38) CAVESTANY, JULIO: *Exposición de acuarelas y aguadas españolas. Catálogo-guía*. Madrid, 1946, núms. 4, 6 y 25.

cuanto tocase Paret. Y, sin embargo, es inmensa la distancia que media entre estas acuarelas un tanto premiosas y los dibujos, indeciblemente sueltos, de la época final del artista. El mejor de éstos es acaso aquel de la Biblioteca Nacional en que aparece la actriz Pepita Huerta, representando la "Raquel"; y parecidamente precioso es el dibujo representando a un actor, en la colección Rómulo Bosch. Estas obras son maestras en su género, los mejores figurines de teatro que jamás se hayan diseñado. Y todo ello sin contar las muchas cartelas, tarjetas y otras delicadezas que gozaba en trabajar D. Luis Paret, amantísimo de cuantas actividades se relacionaran con el arte. Tantas eran éstas que, durante largo tiempo, su fama ha descansado en semejantes naderías, pues no otra cosa son si se las compara con la soberbia vertiente pictórica de Paret. Pero los mejores grabadores del tiempo, como Selma, Bartolomé Vázquez y los Carmona, no desdeñaban dejar constancia de su ingenio y maestría en las tarjetas de visita de nobles, intelectuales y eclesiásticos; en este aspecto, de Paret conocemos las tarjetas de D. Antonio Fernández de Córdoba, de D. Melchor Gaspar de Jovellanos, de la Corregidora de Madrid, y la muy graciosa de la Duquesa de Frías y de Uceda, Marquesa de Villena, donde nuestro hombre dibujó y grabó una bella ninfa, muy desenfadada, saludada por un amorcillo (39); ello, sin contar otras viñetas, ornatos y proyectos, todos confirmando el inalterable buen gusto y las extremadas dotes manuales de nuestro biografiado.

Ya hemos aludido, páginas atrás, al diario de D. Pedro González Sepúlveda, conocido por los párrafos publicados años hace por Domínguez Bordona, y que son muy elocuentes para tener una leve idea de la cantidad de cuestiones artísticas que interesaban a Paret. Así, por ejemplo: "En 30 de Septiembre (1789) estuvo Supino con Dn. Luis Paret a tratar de tomar todos los cuadros del difunto Marqués de la Florida", "Fórmula aprobada por Paret para iluminar al modo antiguo", "Fórmula de Paret para limpiar cuadros", "Calle de Fuencarral, 2, vive D. Vicente Espada, el tallista romano que hizo las flores y marcos para las funciones de los gremios; es de la satisfacción de Luis Paret" (en efecto, para la Casa de los Gremios pintó Paret, según Ceán Bermúdez, las provincias de España, al óleo, para las fiestas de la coronación de Carlos IV), "Grabó Moreno (Junio, 1791),

(39) SALTILLO, MARQUÉS DE: "Apuntes histórico-artísticos de la tarjeta de visita", en *Arte Español*, 1942, pág. 18, lám. V, 7.

por dibujo de Paret una viñeta del premio para los guardias de Corps", "Copia de un enlace de letras hecho por Paret en el que entran todas", "Escribí a Ceán (agosto 1792) sobre el encargo de aleluyas para la Catedral de Sevilla. Paret pide por cada dibujo de los grandes 8 doblones, y los chicos, 6" (40), más el párrafo ya reproducido sobre el dibujo preparatorio del cuadro de la Jura del Príncipe de Asturias. Es decir, que nuestro hombre era curioso y diestro en muchas cosas, artista en todas, y vigilaba el buen gusto de las artes secundarias con verdadero rigor. Ciertamente, casi todos sus lienzos han llegado hasta nuestros días guarnecidos por estupendos marcos de talla, bien dorados, cuidadísimos. Posiblemente, esta prolija y amorosa dispersión de actividades impidió que el fecundo quehacer de Paret haya quedado representado por mayor número de obras maestras, tan decidoras como "La circunspección de Diógenes" o "La comida de Carlos III".

El propio D. Pedro González Sepúlveda conservaba muchos de los dibujos de Paret, los que fueron adquiridos en 1815, con ocasión de su testamentaría, con destino al estudio del rey Fernando VII, serie no inferior a la que, de los herederos de Sancha, pasó a la Biblioteca Nacional. Pero nótese que nos referimos a dos personas amigas del artista. Aparte ellos y Ceán Bermúdez, no debió de quedar en los medios de la época una admiración demasiado fervorosa por Paret. El advenimiento del frío clasicismo, que hubiera repugnado a nuestro hombre, esto es, el menguado clasicismo de los Madrazo, Aparicio y Ribera, nada tenía que ver con Paret. Antes de este triunfo de la vulgaridad endiosada, el pintor madrileño tan sólo era gustado por un corto número de inteligentes. Y así se posibilitó la pronta emigración de muchas de sus obras, sin contar las que andarán en ignoradas colecciones, provistas de una falsa firma de Fragonard. Conocidos y estimados de siempre han sido sus cuadros del Prado, el de la Academia y los del hoy Museo Lázaro. Se van conociendo los dispersos de otras pertenencias, y ya se puede intentar sin miedo a excesivo fracaso, un catálogo de esta obra deliciosa.

Y aquí la fase final del artista. Desde el 24 de enero de 1792 desempeñaba las funciones de Vicesecretario de la Real Acade-

(40) D[OMÍNGUEZ] B[ORDONA], J[ESÚS]: "Diario del grabador González Sepúlveda", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XI, 1935, págs. 316-7. El diario contiene otras muchas, interesantísimas noticias, referidas a artistas y eruditos del tiempo, como Goya, Carnicero Cruz, Ponz, Ceán, etc.

mia de San Fernando, funciones tan honrada y celosamente desempeñadas que, bien puede afirmarse, nuestro hombre fué el alma de la Academia. Como ejemplo, bastará consignar que se anticipó siglo y medio al Sr. Sánchez Cantón en el propósito de publicar los "Diálogos de la pintura antigua", de Francisco d'Olanda, lo que no se llevó a efecto por razones que ignoramos, seguramente las económicas, sempiternas en España. Pero la propia Academia de sus amores había de proporcionar desaires y disgustos a Paret en los postreros años de su vida, amargándola; en 1795, al quedar vacante en la Academia la plaza de Teniente Director de la sección de Pintura, aun siendo Paret el más antiguo de los aspirantes y concursar a dicha plaza, la Junta Particular propuso la terna de D. Cosme Acuña, D. José Camarón y D. José Maea. Desaires de esta categoría harían consignar a Ceán Bermúdez, dolido, en su sentido elogio, que "... yo, que le he tratado de cerca, lloraré siempre su muerte y el poco partido que se ha sacado de su habilidad" (41).

IX

FIN DE LUIS PARET

Y la muerte del gran artista. María Luisa Caturla menciona como postrera actividad académica de Paret su firma en el informe de la Sección de Arquitectura, de que era Secretario en la Corporación, el 29 de noviembre de 1798, "firma temblorosa, bien distinta de su perfecta caligrafía habitual" (42), y mes y medio más tarde ya había fallecido Luis Paret, sin que haya unanimidad en el día de la desgracia, pues mientras la necrología de la Academia la fija en el 14 de febrero de 1799, en 5 de enero del mismo año la Junta de la misma Entidad ya anunciaba el óbito. Será menester otorgar veracidad a esta última noticia y dar el día inconcreto, 3 ó 4 de enero, como el de la pérdida del artista. Pérdida grande y gran lástima, pues por aquel tiempo comenzaba a dar la exacta medida de su genio D. Francisco de Goya; Paret, que nació el mismo año, desaparecía sin llegar a cumplir los cincuenta y tres de edad, en la plena posesión de un estilo personalísimo. Verdad que el suyo

(41) CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario ...*, tomo IV, pág. 55.

(42) CATURLA, MARÍA LUISA: *Obra cit.*, pág. 40.

era un estilo absolutamente dieciochesco, que nada tenía que hacer en el siglo inmediato e inminente. Ya hemos dicho que era un pintor de Carlos III, pero no de Carlos IV. ¿Cómo hubiera podido vivir, actuar y triunfar bajo Fernando VII, al que conoció en San Jerónimo el Real cuando su jura como Príncipe de Asturias? No, no, de ningún modo; Paret no podía ni debía llegar al siglo XIX. Ya lo ha dicho con otras palabras Mourlane Michelena: "Cuando el siglo que le reconfigura a su imagen y semejanza se extingue, Paret cierra los ojos para no pactar con el XIX" (43). Creemos que esta sensación, expresa o tácita, ha presidido los juicios y las sensaciones de todo aquel que haya visto la obra de Paret con un mínimo interés y atención.

Fué enterrado Paret en la iglesia de San Luis, de la calle de la Montera, la misma, ya desaparecida y sustituida por unos grandes almacenes, donde encontró su descanso el otro gran espíritu dieciochesco que fué D. Antonio Ponz. Pero lo posterior a su muerte es más triste de relatar. Si el gran pintor había ganado dineros con sus alegres, optimistas, espléndidas pinceladas, no lo parece, a juzgar por las angustias de su familia; un oficio fechado en Aranjuez a 20 de marzo de 1799, aún no a los tres meses del óbito, se remite al Sumiller de Corps con memorial de D. Pablo Paret, el padre del artista, quien expone que, habiendo gastado su caudal en la educación artística de su hijo, se encuentra, a los setenta y ocho años de edad, sin recursos, y recuerda que a los 12.000 reales de que gozaba don Luis como Pintor de Su Majestad se habían añadido 300 ducados de sueldos para su mantenimiento, y termina solicitando los mismos nueve reales que antes tenía. Parece que no se hizo caso del buen anciano. Por otra parte, este don Pablo, que sobrevivía a su ilustre hijo, debió de morir pronto. Más prolongadas fueron las cuitas de la viuda del pintor, D.^a Micaela Fourdinier, la que, en instancia de 24 de septiembre de 1814, expresa haber obtenido a la muerte de su esposo 6.000 reales anuales sobre un fondo de mostrencos, del que Paret había tenido 15.000; los mostrencos eran bienes de correos, y desde 5 de marzo de 1799 los había disfrutado la viuda. Pero como, a raíz de la invasión francesa, los pensionistas dejaron de percibir sus haberes, Micaela Fourdinier expone que ha gastado cuanto tenía para alimentarse a sí misma y a dos hijas solteras, y ruega que se le

(43) MOURLANE MICHELENA: *Obra cit.*, pág. 53.

vuelvan a conceder los 6.000 reales anteriores. Un informe de 18 de octubre de 1814, referente a esta instancia, declara no constar que Paret fuera nunca Pintor de Cámara, aunque hubiese noticia de haber ejecutado "alguna obra para la real servidumbre", y niega también constancia de la pensión sobre el fondo de mostrencos. Era cierto que Paret no fué nunca Pintor de Cámara, aun cuando este cargo era concedido a otras gentes de valía infinitamente menor, y, amparada en este formulismo, la Real Casa no quiso saber nada más del asunto, desamparando a la viuda del autor de "Las parejas reales". No hay más documentación sobre el pleito (44). Así, esta Micaela Fourdinier, que queremos imaginarnos como el gran amor de Paret, una de las deliciosas mujeres de sus lienzos, vivía pobremente en el reinado de Fernando VII, añorando aquellos felices tiempos del siglo anterior, cuando su marido vivía y era rector del mejor gusto de la Corte borbónica. Verdad es que bien podía exagerarse esta penuria para la mejor resolución de la instancia; un precioso dato con que nos regala nuestro docto e ilustre amigo el Marqués del Saltillo atestigua que Doña Micaela Fourdinier, viuda del "Primer pintor de Cámara Don Luis Paret"—la familia no se resignaba a perder este honor—, compró en 1806 una casa en la calle Mayor, esquina a Boteros, sacada a la venta como propiedad de Memorias Pías; por las agitadas circunstancias intermedias, no pudo otorgarse la escritura hasta el 17 de julio de 1820 ante Claudio Sanz. Por consiguiente, en esta fecha aún vivía la viuda de Paret.

¿Ulteriores noticias de la familia? Parece que Paret no tuvo sino dos hijas, las que en 1814 persistían solteras, y no hay que agregar que, sin descendientes varones, la ruina de la familia se precipitó. En fecha que no nos supo concretar, en medio de una jugosa conversación, el gran coleccionista D. José Lázaro Galdeano refirió haber adquirido a dos ancianas descendientes de Luis Paret los restos del taller de éste; dudosamente serían las hijas mencionadas en 1814. Más bien, nietas, dada la fácil cronología. Pero sí recordaba D. José Lázaro que las dos ancianas vivían en penosísima situación económica. Y éste habrá sido el fin de la familia Paret, pues los que hoy conservan su

(44) Se conservan estos documentos en el Archivo de Palacio Real. Las peticiones de los familiares de Paret tropezaron con la efectividad, asegurada sobre la documentación de los Pintores de Cámara, de que don Luis no tuvo jamás nombramiento ni trato de tal. Por consiguiente, habríase de buscar una nueva y extraña categoría para el que, no siendo Pintor de Cámara ni Pintor Real, había actuado de cronista pictórico en hechos señaladísimos de la dinastía.

insigne apellido parecen proceder de otra rama colateral. Se extinguió la sangre del que había sido viva encarnación de todas las artes del siglo XVIII, el que había llevado su delicado espíritu hasta el cuidado en la erección de unas fuentes públicas provincianas.

Como se extinguió la sangre de Paret, otro tanto acaeció con su manera y estilo, imposibles de subsistir después de 1800, acaso anacrónicos ya con anterioridad a este año. Incidentalmente, D. Elías Tormo ha mencionado como discípulo de Paret al valenciano Francisco Llácer Valdemont, nacido en 1781 y muerto en 1857, a propósito de "Judith mostrando en Betulia su triunfo", cuadro del Museo de Valencia (45); no sólo en tal cuadro, sino en "Carlos IV nombrando almirante a Godoy", del propio autor y en el mismo Museo, pueden observarse unas aterciopeladas, lucientes, trabajadísimas calidades con brillo de pintura veneciana, que no pueden reconocer por maestro de su levantino autor sino a Luis Paret. Y, aparte de Llácer, tenemos, naturalmente, al lejano portorriqueño José Campeche. Pero es demasiado optimista hablar de discípulos décimonónicos de Luis Paret y Alcázar; él nunca fué efectivo maestro, pues ya hemos presenciado su fracaso en el propósito de serlo cuando la vacante de 1795; si la hubiera ganado, no habría tenido sino cuatro años de gestión. Parece que fué mejor así, que el arte de Luis Paret haya sido tan fugaz como el medio siglo de su persona, coetáneo de tres reinados dieciochescos.

Se nos antoja pensar que, de todos los pintores españoles de esos tres reinados en la segunda mitad del siglo XVIII, tan sólo Francisco de Goya y Lucientes le aventajó en cualquier terreno; por el contrario, nuestro elogiado superaba en mucho a Ramón Bayeu, el compositor regular, casi mediocre; al afortunado y sólo hábil Gregorio Ferro; al fecundo y mecánico Maella; al malaventurado Ginés de Aguirre. Dos pintores hay en el tiempo comparables a Paret, pero menos interesantes, igualmente sumidos en un olvido del que importaría sacarlos: José del Castillo, finísimo, gracioso y buen colorista, y el malogrado José Rufo. Pero con todos ellos, y con otros nombres cuantiosos que hoy permanecen olvidados en los almacenes de la Academia de San Fernando, se podría escribir la inédita, obligada, esperada, inaplazable historia de la Pintura española del siglo XVIII, en la que Paret ha de obtener, forzosamente, el segundo lugar.

(45) TORMO, ELÍAS: *Valencia. Los Museos*, Madrid, 1932, pág. 59.

Es grato pensar que este segundo lugar sea el nuestro don Luis, solo, con pocos maestros y con casi ningún discípulo. Así había de ser y así será, porque fué artista original, el más original y amable intérprete del siglo XVIII hispano, o, mejor dicho, madrileño, de un Madrid miniado en sus cuadros meticulosos, lindamente amanerados. Luis Paret debió de ser hombre apacible, sin brusquedades, puede ser que también sin genialidades. En ningún momento de este elogio póstumo, en despecho de su panegirista parcialidad, hemos proclamado que fuera un genio, porque no lo fué, porque no anunció nada nuevo, sino que se limitó a resumir con inmensa nostalgia la esencia de una época que se escapaba a toda prisa. No; atisbos de una nueva, esos no los tuvo. Ni siquiera podía imaginar el futuro de su sociedad y de su arte, y es suerte que no conociera la vejez fernandina de su amigo Ceán Bermúdez, como tampoco pudo conocer la gestión de los mismos años, ésta absolutamente genial, de su colega Goya, del que le separaban abismos de empuje, de inquietud, de vivacidad y de pujanza. Por cierto que ignoramos todo, absolutamente todo, cualquier relación que haya podido existir entre los dos grandes y opuestos, desiguales—dispare, como dice María Luisa Caturla—pintores del sabroso siglo. Y bien interesante hubiera sido conocer el juicio que cada uno de ellos merecía del otro. Pero conocemos demasiado a los artistas—ellos son iguales en cualquier tiempo—para entender que no sería sino francamente adverso, acaso preñado de rivalidades y censuras.

De siempre ha sido tenido Luis Paret como artista afrancesado; no puede ser rechazada en redondo la imputación, aun exhibidos largamente los antecedentes italianos que la modifican; pero es preciso preguntarse si algún artista español nacido alrededor de la muerte de Felipe V puede quedar libre de semejante tacha, tacha hipotética; francesas eran la dinastía y la política, franceses el ceremonial y moda de la Corte, francesas la filosofía y las reglas de la preceptiva triunfante en la literatura. Francés, igualmente, el nacimiento de la Academia. Por supuesto, Paret, viajero, culto y erudito, no había de sustraerse a la influencia ambiente, que elaboraba en su taller interno, muy español, al enfocar en temas y retratos de cuya fidelidad no cabe dudar la sociedad hispana de su época. Falló rotundamente, según era común achaque en su siglo y posteriores, en la pintura religiosa, como aconteció al robusto Goya. Y Paret, nutrido en el sentir ciudadano de la época, cumplió

su propia misión al retratar al pueblo y a la Corte, ambos tumultuosos y alegres, en una crónica fiel. Frente a la bronca manera goyesca, del genio de epopeya, acaso Paret resulta trivial, quizá algo superficial y anecdótico, porque no ha oteado otros tiempos, porque se ha limitado a narrar el suyo, singularmente grato y apetecible. Pero en la escala de los Castillo, Calleja, Bayeu, Maella y Gregorio Ferro, tan desprovistos de inspiración propia, nuestro hombre puede esgrimir una factura originalísima: la creación de un estilo que se fecundó cien años más tarde, y en el que campeaba, sobre todas las cosas, la gracia. "La jura de Fernando VII" y "La Puerta del Sol" son la mejor constancia del Madrid dieciochesco y del actual, que debe un homenaje a la memoria del Luis Paret y Alcázar, gran pintor y gran Vicesecretario de la Real Academia de San Fernando. Ya era merecedor de unas cuantas líneas impresas el hombre que no las tuvo en el segundo centenario de su nacimiento.

X

CATALOGO SUMARIO DE LA OBRA DE PARET

Quedó dicho en páginas anteriores que ya se puede intentar, sin miedo a excesivo fracaso, un catálogo de la obra de Luis Paret. Así lo creemos, pero hecha la salvedad de que ha de serlo muy sumario y enteramente provisional, nada más que avance de catálogo, para provocar en cuanto sea posible reacciones, tachas, adiciones y algún interés por la obra del gran olvidado que permita un conocimiento más estricto de cuanto hizo. Desinteresadamente, se expone un estrecho saber para incentivo de añadiduras, cualquiera de las cuales ha de ser valiosa. Tras la cual confesión de modestia, el curioso devoto de Paret ya sabe cómo ha de tomar este más que sumario catálogo. Lo conocido se ordena en razón de su presunta o sabida cronología, sin atención a separación de técnicas, al objeto de ligar y coordinar, en cuanto sea dable, la producción de Luis Paret.

1. BERMUDO DE LEÓN CEDE EL TRONO A ALFONSO EL CASTO. Dibujo a lápiz rojo sobre papel, 0,56 x 0,42. Firmado: *Luis Paret*. Prueba de pensado para el concurso académico de 1760. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

2. SAN ISIDORO SE APARECE A SAN FERNANDO, ANIMÁNDOLE A LA CONQUISTA DE SEVILLA. Dibujo a lápiz sobre papel, $0,27 \times 0,29$. Prueba de repente para el concurso académico de 1760. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

3. EL INFANTE DON FELIPE. Miniatura. Madrid, colección Marqués de Santillana. El retratado murió en 1765, lo que proporciona una fecha previa.

4. ANÍBAL HACE SACRIFICIOS EN EL TEMPLO DE HÉRCULES, DE CÁDIZ. Dibujo a lápiz rojo sobre papel, $0,65 \times 0,47$. Prueba de pensado para el concurso académico de 1766. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

5. DANIEL EN LA FOSA DE LOS LEONES. Dibujo a lápiz rojo sobre papel, $0,26 \frac{1}{2} \times 0,31 \frac{1}{2}$. Prueba de repente para el concurso académico de 1766. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

6. BAILE DE MÁSCARAS. Dibujo a lápiz sobre papel, $0,30 \times 0,50$. Estudio preparatorio del número siguiente. Reproducido en August L. Mayer: *Handzeichnungen Spanischer Meister*; Leipzig, 1915, lámina 128, y en Erwin Gradman: *Dessins de maîtres espagnols*; Basilea, s. a., lámina 23; Londres, British Museum.

7. BAILE EN MÁSCARA. Tabla, $0,40 \times 0,51$. Firmado: *Ludovicus Paret aetatis suae XX*. La zona inferior, gran rótulo en capitales con el título, formando parte del cuadro. La escena se refiere al baile de disfraces celebrado en el Teatro del Príncipe, de Madrid. Madrid, Museo del Prado.

8. TIENDA DE ANTIGÜEDADES. Tabla, $0,58 \times 0,50$. Firmado: *L. Paret & Alcazar* (siguen palabras ininteligibles) 1772. Perteneció a la colección de la Condesa de Chinchón y sería pintado, probablemente, para el Infante don Luis. Pasó más tarde a la colección de D. José de Salamanca, en el catálogo de cuya venta figura con el número 181 ("Catalogue des tableaux anciens des écoles Espagnole, Italienne, Flamande & Hollandaise, composant la galerie de M. le M.^{ie} de Salamanca"), habiéndose vendido en París del 3 al 6 de junio de 1867. El catálogo lo da como firmado en 1773, y con dimensiones ($0,47 \times 0,55$) diferentes de las verdaderas; otro cuadro de Paret de estas dimensiones, también tabla, y firmado en 1773, que sería su pareja, pág. 137, núm. 182 del catálogo, está perdido. Era "La promenade au Parc", descrito así: "A l'ombre d'arbres touffus deux seigneurs espagnols se promenant en compagnie de deux dames richement habillées. A droite, un couple amoureux descendant un ravin". Firmado abajo, a la derecha: *L. Paret, 1773*. "Tienda de antigüedades", en Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

9. LA PUERTA DEL SOL. Lienzo, $0,76 \times 0,85$. Firmado: *L. Paret, 1773*. Perteneció al Conde de Chinchón y fué luego de la colección Salamanca, en cuya venta figuró con el núm. 180, pág. 136 del catálogo. En 1867 adquiere el cuadro por 2.680 francos Lord Hertford; fué luego de la colección de Sir Richard Wallace. El 27 de junio de 1913 figura

con el núm. 111 en la venta de la colección Murray, celebrada en la casa Christie's, y adquiriéndolo Mr. Hodgkins en 693 libras. En 1921, perteneciendo a la colección Nicolle, figuró con el núm. 105 en la Exposición de Pintura Española, de Londres ("Exhibition of Spanish Painting at the Royal Academy of Arts", second edition (Londres), noviembre 1920-enero 1921, pág. 38), y en 1932 lo tenía Trotti en París.

10. LAS PAREJAS REALES. Lienzo, 2,32 × 3,65. Firmado: *Ludovicus Paret et Alcazar*. Procede de Aranjuez, donde se celebrara la fiesta objeto de la composición en la primavera de 1773. Figuran en el cuadro Carlos III, la Princesa María Luisa, y en la pista, al frente de las parejas, el Príncipe Carlos (IV), los Infantes Don Luis y Don Gabriel. Madrid, Museo del Prado, núm. 1044. Una réplica del mismo tamaño, perteneciente al Earl de Lonsdale, fué vendida en la casa Christie's, de Londres, el 2 de julio de 1937 y adquirida por Tomás Harris; será la que consta haber realizado el artista para la colección particular del Infante Don Gabriel.

11. PIÑONERO. Acuarela sobre papel, 0,33 × 0,27. Firmado: *L. P. p.* De la colección de pájaros pintados a la acuarela por el artista con destino a la colección del Infante Don Luis. Sin fecha esta obra, como las dos siguientes, de la misma serie, todas tres deben considerarse tempranas y anteriores al segundo viaje a Italia. Madrid, colección Condesa de las Almenas.

12. CULIBLANCO, macho y hembra de esta especie. Acuarela sobre papel, 0,28 × 0,35. Firmado: *L. P.* Madrid, colección Condesa de las Almenas. Véase el núm. anterior.

13. TRES PÁJAROS. Acuarela sobre papel, 0,26 × 0,33. Firmado: *L. P.* Madrid, colección Condesa de las Almenas. Véase el núm. 11.

14. UN ORIENTAL. Lienzo. Lujoso y pormenorizado retrato de un como turco, con gran turbante y porción de detalles. Barcelona, colección José Gudiol.

15. LA CIRCUNSPECCIÓN DE DIÓGENES. Lienzo, 0,77 × 1,00. Firmado: *L. Paret Matritensis inv & pinx anno CIO 1780*. Cuadro presentado a la Academia como prenda de recepción el 7 de mayo de 1780, mismo día en que Goya ofreció, con el mismo fin, su "Cristo en la Cruz". Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

16. LA NARANJERA. Oleo sobre chapa de cobre circular, de 0,29 de diámetro. Fué de la colección de D. José de Salamanca, según documenta la etiqueta pegada al reverso, y que reza: "Comprado por S. M. la Reina N. S. al excmo. Sr. D. Jose de Salamanca. Febrero 1848". Figura dos damas, tocadas con mantillas—detalle caro a Paret—, una de ellas llevando de la mano a un niño y, a la izquierda, vendedora de naranjas; al fondo, pareja de majos. Figuró, con el núm. 288, lám. XXIV del catálogo, en la Exposición Conmemorativa del Centenario de Goya, 1946, celebrada en el Palacio de Oriente; identificada como obra de Paret por

Enrique Lafuente en el catálogo de dicha exposición. Madrid, Palacio Real.

17. INMACULADA CONCEPCIÓN. Lienzo, 2,10 × 1,57. Obra muy característica en la producción religiosa del artista, que combina su repetido rostro femenino, impersonal, con claros recuerdos de artistas franceses y de Antonio González Velázquez. Madrid, Museo Lázaro.

18. INMACULADA CONCEPCIÓN. Lienzo, 7 pies por 4 $\frac{1}{2}$. Con la típica entonación paretiana en azules. Salamanca, Museo Provincial.

19. MUELLE DEL ARENAL, DE BILBAO. Preciosa, delicadísima escena, repleta de figuritas. Londres, colección Lord Beasteard.

20. EL ASTILLERO DE OLAVEAGA. Digna pareja del número anterior. Londres, col. Lord Beasteard.

21. EL ARENAL DE BIBAO. Lienzo, 0,47 × 0,67. En el "Catálogo del Museo de Bellas Artes de Bilbao", por Antonio Plasencia, Bilbao, 1932, página 26, núm. 72, se considera dudoso. No figura entre lo actualmente expuesto en el Museo. Regalado al Museo de Bilbao por D. José de Orueta y Pérez de Nenín.

22. VISTA DE VALENCIA. Lienzo, 0,62 × 0,91. Catalogado como de Luis Paret en las *Referencias fotográficas, II, Colección Casa Torres*, de Lacoste; pero expuesto actualmente como obra de Bayeu, ignoramos por qué razón. Madrid, colección Casa Torres.

23. LA RÍA DE BILBAO. Firmado en 1783. Bilbao, colección Jaime de Olaso.

24. ALEGORÍA DE LA ÉGLOGA. Dibujo sobre papel, 0,315 × 0,225. Firmado: *L. Paret A.º 1784*. Madrid, colección Boix.

25. ALEGORÍA DE LA ODA. Dibujo sobre papel, 0,315 × 0,230. Firmado: *L. Paret A.º 1784*. Madrid, colección Boix.

26. DESEMBARCO EN UNA COSTA PARA MERIENDA. Lienzo, 0,70 × 0,75. Madrid, Museo Cerralbo.

27 a 30. Cuatro dibujos con proyecto de las fuentes de Bilbao (dos de ellos, alzado de la de Santiago y la de la Plaza; otros dos, antepecho y planta de éste. Firmados en 1785. Bilbao, Archivo Municipal.

31. EL BUEN PASTOR. Tabla, 1,27 × 0,70. Puerta antigua del sagrario en la iglesia de San Antón, de Bilbao. Acaso el mayor fracaso del artista en su ejecución de temas sacros. Bilbao, Museo de Bellas Artes.

32. LA VIRGEN CON EL NIÑO JESÚS Y SANTIAGO EL MAYOR. Lienzo, 1,64 × 1,41. Firmado en 1786. Procede de la antigua Casa Consistorial de Bilbao. Bilbao, Museo de Bellas Artes.

33. INVENCION DE LA SANTA CRUZ POR SANTA ELENA. Pintado para el oratorio de Gortázar, y una de las más acertadas escenas religiosas de su autor. Bilbao, colección Gortázar.

34. MARTIRIO DE SANTA LUCÍA. Lienzo. Larrabezúa (Vizcaya), iglesia parroquial.

35. LA SABIDURÍA EVANGÉLICA. Dibujo sobre papel, 0,250 × 0,245. Este y los tres dibujos siguientes son estudios casi definitivos para los números 39 a 42, pechinas de la capilla de San Juan en la iglesia de Viana (Navarra). Figuraron, con los números 377 A y B, y 378 A y B, en la Exposición de Dibujos originales de la Sociedad Española de Amigos del Arte (Catálogo, págs. 124-5), creyéndose los dibujos para pinturas de tímpano, y sin relacionarlos con la dicha iglesia, en la que Paret trabajó durante los años 1786 y 1787. Madrid, Museo del Prado.
36. LA SANTIDAD. Dibujo sobre papel, 0,250 × 0,245. Véase la nota al número anterior. Madrid, Museo del Prado.
37. LA CONSTANCIA. Dibujo sobre papel, 0,250 × 0,245. Véase la nota al núm. 35. Madrid, Museo del Prado.
38. LA CASTIDAD. Dibujo sobre papel, 0,250 × 0,245. Véase la nota al núm. 35. Madrid, Museo del Prado.
39. SAPIENTIA. Pintura mural de pechina, desarrollo del dibujo número 35, interpretado casi al pie de la letra y hermozeando mayormente la figura alegórica. Viana (Navarra), capilla de San Juan, en la iglesia.
40. SANCTITAS. Pintura mural de pechina, fiel interpretación del dibujo núm. 36. Viana (Navarra), capilla de San Juan, en la iglesia.
41. CONSTANTIA. Pintura mural de pechina, invirtiendo y variando considerablemente, hasta crear una figura del todo distinta, la idea de la alegoría objeto del dibujo núm. 37. Pintura muy deteriorada. Viana (Navarra), capilla de San Juan, en la iglesia.
42. CASTITAS. Pintura mural de pechina. Excepto la cabeza de la figura principal, diferente en dibujo y movimiento, responde bien al dibujo preparatorio núm. 38. Viana (Navarra), capilla de San Juan, en la iglesia.
43. PREDICACIÓN DE SAN JUAN BAUTISTA. Dibujo sobre papel, 0,367 × 0,365. Estudio para una de las cuatro composiciones de la cúpula de la capilla de San Juan, en Viana. Madrid, Museo del Prado.
44. VIDA DE SAN JUAN BAUTISTA. Pintura mural, en cuatro segmentos, cubriendo la cúpula de la capilla "San Juan y un ángel", "Predicación de San Juan", "San Juan y un discípulo" y "Prisión de San Juan". El segundo de los temas desarrolla fielmente el dibujo núm. 43. Viana (Navarra), capilla de San Juan, en la iglesia. (Amplia información gráfica de la cúpula, en Uranga, J. E.: "La obra de Luis Paret en Navarra", en *Príncipe de Viana*, 1948, págs. 265-75.)
45. EL PROFETA ZACARÍAS. Lienzo, 2,67 × 2,25. Firmado en el ángulo inferior derecho: *Ludovicus Paret, anno 1786*. Una de las obras más importantes de nuestro artista, con suntuosísimos detalles de naturaleza muerta y lujosa expresividad en cualquier fragmento. Viana (Navarra), capilla de San Juan, en la iglesia.
46. LA VISITACIÓN. Dibujo sobre papel, 0,112 × 0,75. Estudio para el cuadro siguiente. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1415.

47. LA VISITACIÓN. Lienzo, 2,68 × 2,24. Pareja del núm. 45 y de no menor importancia en el estilo paretiano de grandes figuras. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: *Ludovicus Paret, anno 1787*. Viana (Navarra), capilla de San Juan, en la iglesia.

48 a 56. Nueve dibujos con alzados de las fuentes proyectadas en la ciudad de Pamplona el año 1788 (Fuentes de La Taconera, Plazuela de Zugarondo, plazuela del Consejo y plaza de la Fruta). Dibujos sobre papel, firmados, sin fecha. Pamplona, Archivo Municipal.

57. CARLOS (IV), PRÍNCIPE DE ASTURIAS. Lienzo, 1,54 × 1,10. Considerado por Plasencia copia de un original de Antonio Rafael Mengs, parece, como el siguiente, haber sido realizado por el artista, durante su estancia en el Norte, para alguna institución vizcaína. Bilbao, Museo de Bellas Artes.

58. MARÍA LUISA, PRINCESA DE ASTURIAS. Lienzo, 1,54 × 1,10. Pareja del número anterior y de semejante probable historia. Bilbao, Museo de Bellas Artes.

59. CARLOS (IV), PRÍNCIPE DE ASTURIAS. Otra versión del número 57. En paradero que ignoramos.

60. MARÍA LUISA, PRINCESA DE ASTURIAS. La atribución, por August L. Mayer, no ha sido recogida en la Guía (anónima) que del Museo se publicó en 1945. Madrid, Museo Romántico.

61. AUTORRETRATO. Lienzo de preciosa factura, aquí situado por presunción de edad en el retratado. Fué de la colección de D. Apolinar Sánchez, de Madrid. Actualmente, de la colección del Conde de Arceche, Bilbao.

62. VISTA DE ARANJUEZ. Lienzo, 0,73 × 0,42. Este cuadro y su pareja, el núm. 63, están pintados copiando libremente las vistas de 1773, tomadas por D. Domingo Aguirre y espléndidamente grabadas. Madrid, Museo Lázaro.

63. VISTA DE ARANJUEZ. Lienzo, 0,73 × 0,42. Pareja del anterior. Madrid, Museo Lázaro.

64. FIESTA EN EL JARDÍN BOTÁNICO. Primera versión, la más completa, del asunto de que siguen varias réplicas, ésta con mayor campo visual. Bilbao, colección Conde de Arceche.

65. FIESTA EN EL JARDÍN BOTÁNICO. Tabla, 0,60 × 0,42. Segunda versión, más reducido el paisaje, pero con identidad de figuras y actitudes. Madrid, Museo Lázaro.

66. FIESTA EN EL JARDÍN BOTÁNICO. Tercera versión, réplica de la anterior, que perteneció en Madrid a D. Rafael García; hoy en paradero desconocido.

67. FIESTA EN EL JARDÍN BOTÁNICO. Cuarta versión, réplica exacta de figuras, pero vueltos los caballos del coche de la derecha y ampliado el campo visual, como en el núm. 64. También en paradero desconocido.

68. FIESTA EN UN PASEO. Quinta versión, idéntica la distribución de figuras de primer término, pero suplantado el fondo de la Puerta del Botánico por otro de paisaje urbano. Madrid, colección Marqués de la Torreclilla.

69. LA COMIDA DE CARLOS III. Tabla, 0,50 × 0,64. Firmado: *λοδονικος ο'παρετ νιος εποιε οναυτη πατριδα ματριδα* (Luis Paret, hijo de su padre y de su madre, lo hizo). Este precioso cuadro, tan graciosamente firmado en griego, al representar a Carlos III anciano, parece datar del último año de su existencia, después de volver Paret de sus trabajos en el Norte de España. Procede de Gatchina (Rusia), y fué adquirido en una venta de Londres por D. Apolinar Sánchez, quien, a su vez, lo vendió al Museo del Prado. Madrid, Museo del Prado, núm. 2422.

70. FLORERO. Lienzo, 0,39 × 0,37. Procede, como el siguiente, de la colección de Carlos IV, en Aranjuez. Firmado: *L. Paret ft.* Madrid, Museo del Prado, núm. 1042.

71. FLORERO. Lienzo, 0,39 × 0,37. Firmado: *L. Paret ft.* Pareja del anterior. Madrid, Museo del Prado, núm. 1043.

72. VIDRIO CON FLORES. Tabla, 0,32 × 0,25. Madrid, colección Marqués de la Cenía.

73. VASO CON ROSAS. Tabla, 0,32 × 0,25. Pareja del anterior. Madrid, colección Marqués de la Cenía.

74. RAMILLETE. Tabla circular, 0,26 de diámetro. Madrid, colección Marqués de Moret.

75. FIESTA DE TOROS EN MADRID. Acuarela sobre papel, 0,84 × 2,13. La fiesta representada, solemnizando la subida al Trono de Carlos IV se celebró en la Plaza Mayor de Madrid el 22 de septiembre de 1789. No hay razones plausibles de la presunción de D. Narciso Sentenach, respecto a que las figuras solas fueran obra de Luis Paret, mientras que la perspectiva de la Plaza se debería a Brambila. Madrid, colección Ortiz Cañabate.

76. JURA DEL PRÍNCIPE FERNANDO (VII) COMO PRÍNCIPE DE ASTURIAS. Lienzo, 2,37 × 1,59. Firmado: *Luis Paret Alcázar lo pintó año de 1791*. El hecho figurado tuvo lugar el 23 de septiembre de 1789; al día siguiente de la fiesta de toros perpetuada en la obra anterior. Debíó ser cuadro de larga elaboración, toda vez que el dibujo preparatorio, perdido, no lo presentó Paret hasta 1790. Este es lienzo precioso, aparte de sus muchas bellezas, para la iconografía de la iglesia de San Jerónimo el Real. Madrid, Museo del Prado, núm. 1045.

77. MARTE PRESENTA SUS VALEROSOS ALUMNOS A LA ESPAÑA, QUIEN BAJO EL ASPECTO DE PALAS LOS CORONA Y FRANQUEA AL TEMPLO DE LA GLORIA MILITAR. EL SITIO DE LA COMPOSICIÓN REPRESENTA UN CAMPO DE BATALLA, Y LOS DEMÁS ACCESORIOS, LOS ATRIBUTOS DE HÉRCULES, NUMEN TUTELAR DE LA ESPAÑA. Dibujo sobre papel, 0,89 × 0,18. Firmado: *Luis Paret lo dibujó. 1791*. Viñeta para el "Premio del Constante

Mérito", de los Guardias de Corps. Madrid, Biblioteca Nacional, número 1436.

78. RETRATO DE MUCHACHA. Miniatura. Firmada y fechada en 1792. Madrid, colección Marqués de Cenete.

79. CABALLERO DESCONOCIDO. Miniatura. Madrid, colección Marqués de Cenete.

80. RETRATO DE NIÑA. Lienzo, 0,36 × 0,51. Madrid, colección Conde de Casal.

81. RETRATO DE NIÑA. Lienzo, 0,64 × 0,50. Madrid, colección Marquesa de Perinat.

82. RETRATO DE HOMBRE. Lienzo. Barcelona, colección Rómulo Bosch.

83. RETRATO DE SEÑORA. Lienzo, 0,96 × 0,64. Fué de la colección de Arthur Byne. Actualmente en paradero desconocido.

84. RETRATO DEL ARTISTA VICENTE MARIANI TEODORI. El retrato, dibujante y grabador, fué amigo de Luis Paret, al que sobrevivió diecinueve años. Este retrato perteneció a la colección de D. Félix Boix, figurando actualmente en la de D. Luis Felipe Sanz, de San Sebastián.

85. ORLA DECORATIVA. Dibujo sobre papel, 0,21 × 0,15. Firmado: *L. Paret inv. et del. anno 1796*. Viñeta para el "Arte de escribir", de Torío de la Riva. Madrid, colección Boix.

86. URANIA. Dibujo sobre papel, 0,15 × 0,9. Firmado, como los ocho siguientes: *L. Paret inv. et del.* Los nueve son ilustraciones para las "Nueve Musas del Parnaso", de Quevedo, y encargo del impresor Sancha, que tenía valorado el conjunto en 520 reales. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1427.

87. TERPSÍCORE. Dibujo sobre papel, 0,15 × 0,9. Véase el número anterior. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1428.

88. MELPÓMENE. Dibujo sobre papel, 0,15 × 0,9. Véase la nota al núm. 86. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1429.

89. TALÍA. Dibujo sobre papel, 0,15 × 0,9. Véase la nota al núm. 86. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1430.

90. EUTERPE. Dibujo sobre papel, 0,15 × 0,9. Véase la nota al número 86. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1431.

91. ERATO. Dibujo sobre papel, 0,15 × 0,9. Véase la nota al núm. 86. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1432.

92. CALÍOPE. Dibujo sobre papel, 0,15 × 0,9. Véase la nota al número 86. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1433.

93. CLÍO. Dibujo sobre papel, 0,15 × 0,9. Véase la nota al núm. 86. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1434.

94. POLIMNIA. Dibujo sobre papel, 0,15 × 0,9. Véase la nota al número 86. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1435.

95. VISITA DE DON QUIJOTE Y SANCHE A LA IMPRENTA DE SANCHÁ. Dibujo sobre papel, 0,14 × 0,9. Firmado: *L. Paret del.* 1796. Ilustración para el "Quijote" de Pellicer. Dibujo grabado por Duflos y apreciado por Sancha en cincuenta reales. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1479.

96. RETRATO DEL IMPRESOR SANCHÁ. Dibujo sobre papel, 0,19 × 0,13. Firmado: *Luis Paret inv. et del.* Estupendo retrato, seguramente de la misma fecha que el dibujo anterior. Madrid, Biblioteca Nacional, número 1535.

97. COMPOSICIÓN ALEGÓRICA DEL "QUIJOTE". Dibujo sobre papel, uno de los quince realizados por Paret, mientras Rodríguez Alcántara dibujaba veinte, para el "Quijote" de Pellicer. Madrid, Biblioteca Nacional.

98. LA CUEVA DE MONTESINOS. Dibujo sobre papel (véase nota al número anterior). Madrid, Biblioteca Nacional.

99-111. Trece viñetas para la ilustración del "Quijote" (véase nota al número 97). Madrid, Biblioteca Nacional.

112. CERVANTES ESCRIBIENDO EL PRÓLOGO DEL "QUIJOTE". Dibujo sobre papel, 0,4 × 0,8. Firmado: *L. Paret.* Viñeta, posteriormente grabada, para el "Quijote" de Pellicer, impreso en 1797-8 por Sancha. Este tenía apreciada la viñeta presente y la que sigue en sesenta reales. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1480.

113. EL LOCO DEL CUENTO CERVANTINO. Dibujo sobre papel, 0,4 × 0,8. Pareja de la anterior. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1481.

114. ESCENA DE "LA GITANILLA". Dibujo sobre papel, 0,9 × 0,6. Este dibujo y los once siguientes se destinaban a una edición de "Las Novelas Ejemplares", no llegada a ser realizada por Sancha, quien estimaba la serie de dibujos en quinientos reales; la serie fué regalada por el hijo de Sancha a D. José Bartolomé Gallardo, quien, en el número 1 de "El Crítico", declara y lamenta haberla perdido. Sin embargo, Barcia (página 8) parece aseverar que toda la serie de originales de Paret destinados a la imprenta de Sancha fué vendida por un sucesor de éste, D. Indalecio Sancha, a la Biblioteca Nacional. Todos fueron grabados, y el que nos ocupa, por Albuérne. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1482.

115. ESCENA DE "EL AMANTE LIBERAL". Dibujo sobre papel, 0,9 × 0,6. Véase el número anterior. Grabado por Albuérne. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1483.

116. ESCENA DE "RINCONETE Y CORTADILLO". Dibujo sobre papel, 0,9 × 0,6. Grabado por Albuérne. Véase el núm. 114. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1484.

117. ESCENA DE "LA ESPAÑOLA INGLESA". Dibujo sobre papel, 0,9 × 0,6. Grabado por Albuérne. Véase el núm. 114. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1485.

118. ESCENA DE "EL LICENCIADO VIDRIERA. Dibujo sobre papel, 0,9 × 0,6. Grabado por Manuel Salvador Carmona. Véase el núm. 114. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1486.

119. ESCENA DE "LA FUERZA DE LA SANGRE". Dibujo sobre papel, 0,9 × 0,6. Grabado por Albuérne. Véase el núm. 114. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1487.

120. ESCENA DE "EL CELOSO EXTREMEÑO". Dibujo sobre papel, 0,9 × 0,6. Grabado por Albuérne. Véase el núm. 114. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1488.

121. ESCENA DE "LA ILUSTRE FREGONA". Dibujo sobre papel, 0,9 × 0,6. Grabado por Albuérne. Véase el núm. 114. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1489.

122. ESCENA DE "LAS DOS DONCELLAS". Dibujo sobre papel, 0,9 × 0,6. Grabado por Albuérne. Véase el núm. 114. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1490.

123. ESCENA DE "LA SEÑORA CORNELIA". Dibujo sobre papel, 0,9 × 0,6. Grabado por Manuel Salvador Carmona. Véase el núm. 114. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1491.

124. ESCENA DE "EL CASAMIENTO ENGAÑOSO". Dibujo sobre papel, 0,9 × 0,6. Grabado por Esteve. Véase el núm. 114. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1492.

125. ESCENA DE "EL COLOQUIO DE LOS PERROS". Dibujo sobre papel, 0,9 × 0,6. Grabado por Esteve. Véase el núm. 114. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1493.

126. RAQUEL. Dibujo sobre papel, 0,21 × 0,15. Firmado: *L. Paret inv. et del.* Deberá datar de 1796, es decir, del momento de mayor penetración entre Paret y los Sancha, la colección de dibujos representando figurines para la tragedia "Raquel", de García de la Huerta, según el atuendo con que fué representada, en sesión privada, en el domicilio del editor. La "Raquel" era Pepita Huerta. Este es el más precioso dibujo de la serie, suponiendo que los restantes respondan a una serie específica. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1538.

127. FIGURÍN DE TEATRO. Dibujo sobre papel. Firmado: *L. Paret inv. et del.* Véase número anterior. Barcelona, colección Rómulo Bosch.

128. FIGURÍN DE TEATRO. Dibujo sobre papel. Véase núm. 126. Madrid, colección Cipriana Cuesta de Vindel.

129. FIGURÍN DE TEATRO. Dibujo sobre papel, 0,26 × 0,19. Firmado: *L. Paret del.* Véase núm. 126. Madrid, colección Peyrouton.

130. FIGURÍN DE TEATRO. Dibujo sobre papel, 0,26 × 0,20. Véase número 126. Madrid, colección Peyrouton.

131. FIGURÍN DE TEATRO. Dibujo sobre papel, 0,25 × 0,18. Véase número 126. Madrid, colección Peyrouton.

132. FIGURÍN DE TEATRO. Dibujo sobre papel, $0,26 \times 0,19$. Véase número 126. Madrid, colección Peyrouton.

133. FIGURÍN DE TEATRO. Dibujo sobre papel, $0,26 \times 0,19$. Véase número 126. Madrid, colección Peyrouton.

134. FIGURÍN DE TEATRO. Dibujo sobre papel, $0,27 \times 0,20$. Véase número 126. Madrid, colección Peyrouton.

135. MODELO DE MEDALLA PARA LA SOCIEDAD CANTÁBRICA. Dibujo sobre papel, circular, 0,09 de diámetro. De 1797. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1533.

136. SEÑORA EN UN JARDÍN. Barcelona, colección Rómulo Bosch.

137. LA MAJA Y LA CELESTINA. Tabla, $0,29 \times 0,38$. Barcelona, colección Florencio Milicua.

138. DECORACIÓN DE LA SILLA DE MANOS DEL CONDE DE ALTAMIRA. Dimensiones de ésta: 2 m. de alto por 0,77 de ancho. Adquirida en junio de 1872 a D. Vicente Juan y Amat por 17.500 pesetas. Núm. 1962 del inventario. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

139. PAÍS DE ABANICO. Muy restaurado, pero con efigie oriental, inequívocamente de mano del artista. Barcelona, colección Sedó-Ragull.

140. MAJOS BAILANDO. Lienzo, $0,86 \times 0,69$. Obra preciosa, enteramente despegada de la manera habitual de Paret, pero ciertamente suya, a juzgar por numerosos detalles. De los últimos años del artista, en una manera novísima, próxima a los cartonistas de tapices, y, con su pareja, el número siguiente, únicos cuadros de este temario que es posible atribuir a Paret. Fué de la colección de Arthur Byne, y actualmente pertenece a la colección de D.^a María Bauzá, Madrid.

141. ESCENA EN UN JARDÍN. Lienzo, $0,86 \times 0,69$. Pareja del anterior, en la misma manera y con igual historia. Madrid, colección María Bauzá.

142. BAILE CAMPESTRE. Dibujo sobre papel, $0,14 \times 0,19$. Acaso idea para uno de los cuadros anteriores. Madrid, col. Condesa de las Almenas.

* * *

Hasta aquí las obras de Paret de posible colocación en algún momento cronológico definible de la vida del artista entre 1760 y 1798. A continuación, dibujos de difícil cronología:

143. ASUNTO ALEGÓRICO. Dibujo sobre papel, $0,16 \times 0,19$. Madrid, colección Boix.

144. BUSTO DE MUCHACHA. Acuarela sobre papel, $0,18 \times 0,14$. Madrid, Museo Lázaro.

145. CARICATURA DE DOCTORES. Dibujo sobre papel, 0,28 × 0,21. Inspirada en parecido dibujo de Hogarth, de 1736 ("The Company of Undertakers"). Madrid, colección Boix.

146. MONUMENTO DE SEMANA SANTA. Dibujo sobre papel, 0,32 × 0,40. Madrid, colección Boix.

147. TROFEO. Dibujo sobre papel, 0,40 × 0,22. Madrid, colección Boix.

148. ORLA DECORATIVA. Dibujo sobre papel. Madrid, colección Cuesta de Vindel.

149. TARJETA DE LA CORREGIDORA DE MADRID. Dibujo sobre papel, 0,06 × 0,08. Madrid, colección Boix.

150. ASUNTO DE HISTORIA CLÁSICA. Dibujo sobre papel, 0,25 × 0,19. Madrid, colección Rodríguez-Moñino.

151. CUATRO URNAS CINERARIAS Y UNA CARÁTULA. Dibujo sobre papel, 0,23 × 0,18. Madrid, colección Rodríguez-Moñino.

152. HUÍDA A EGIPTO. Dibujo sobre papel, 0,11 × 0,74. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1416.

153. SANTO CON CORONA Y MANTO REAL. Dibujo sobre papel, 0,11 × 0,7. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1417.

154. OBISPO Y OTROS PERSONAJES. Dibujo sobre papel, 0,6 × 0,8. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1418.

155. ARTEMISA. Dibujo sobre papel, 0,28 × 0,21. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1419.

156. ANTONIO Y CLEOPATRA. Dibujo sobre papel, 0,24 × 0,17. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1420.

157. GLORIA DE ANACREONTE. Dibujo sobre papel, 0,44 × 0,35. Firmado: *Luis Paret inv.º y dibujo*. Madrid, Biblioteca Nacional, número 1421.

158. BACANAL. Dibujo sobre papel, 0,15 × 0,19. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1422.

159. SACRIFICIO A LOS MARES. Dibujo sobre papel, 0,22 × 0,17. Al dorso, noticias sobre el autor. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1423.

160. ANGEL MANCEBO. Dibujo sobre papel, 0,17 × 0,25. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1424.

161. GALATEA. Dibujo sobre papel, 0,22 × 0,36. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1425.

162. COMPOSICIÓN BÁQUICA. Dibujo sobre papel, 0,22 × 0,35. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1426.

163. SEÑORA Y PETIMETRE. Dibujo sobre papel, 0,47 × 0,39. *Original de Luis Paret*. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1437.

164. SEÑORA EN UN SOFÁ. Dibujo sobre papel, 0,21 × 0,18. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1438.

165. SEÑORA CALENTÁNDOSE LAS MANOS. Dibujo sobre papel, 0,12 × 0,16. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1439.
166. ANGEL MANCEBO. Dibujo sobre papel, 0,14 × 0,24. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1440.
167. GENIO FUNERARIO. Dibujo sobre papel, 0,13 × 0,20. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1441.
168. ILUSTRACIÓN PARA LA "INSTRUCCIÓN DE LA ARTILLERÍA A CABALLO". Dibujo sobre papel, 0,24 × 0,42. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1442.
169. DOS MARCOS PARA RETRATO GRABADO. Dibujos sobre papel, 0,16 × 0,10 y 0,17 × 0,11. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1443.
170. TABLA SOBRE CABALLETE. Dibujo sobre papel, 0,7 × 0,8. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1494.
171. BUSTO DE SÓCRATES. Dibujo sobre papel, 0,6 × 0,9. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1495.
172. BUSTO DE SÓCRATES. Dibujo sobre papel, 0,10 × 0,15. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1496.
173. VIÑETA ALEGÓRICA. Dibujo sobre papel, 0,9 × 0,14. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1497.
174. VIÑETA CON EL BUSTO DE MELPÓMENE. Dibujo sobre papel, 0,11 × 0,14. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1498.
175. URNA CINERARIA. Dibujo sobre papel, 0,11 × 0,13. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1499.
176. BUSTO DE EUTERPE. Dibujo sobre papel, 0,11 × 0,15. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1500.
177. TÉRMINO CON CABEZA DE SÁTIRO. Dibujo sobre papel, 0,10 × 0,14. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1501.
178. PAREJA DE PALOMAS. Dibujo sobre papel, 0,5 × 0,10. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1502.
179. ANCORAY MARINA. Dibujo sobre papel, 0,7 × 0,10. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1503.
180. LÁMPARA SOBRE BASA DE COLUMNA. Dibujo sobre papel, 0,7 × 0,8. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1504.
181. NINFA JUNTO A UN SEPULCRO. Dibujo sobre papel, 0,7 × 0,9. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1505.
182. DOS PAREJAS DE ENAMORADOS. Dibujo sobre papel, 0,5 × 0,7. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1506.
183. NINFA CORONANDO UNA URNA. Dibujo sobre papel, 0,7 × 0,6. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1507.
184. AMOR GUIADO POR UN PERRO. Dibujo sobre papel, 0,7 × 0,5. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1508.

185. ASUNTO MITOLÓGICO. Dibujo sobre papel, 0,4 × 0,6. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1509.

186. NINFA, GENIO Y AMORCILLO. Dibujo sobre papel, 0,6 × 0,11. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1510.

187. TARJETA DE D. ANTONIO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA. Dibujo sobre papel, 0,8 × 0,10. Firmado: *L. Paret inv. et del.* Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1511.

188. TARJETA DE JOVELLANOS. Dibujo sobre papel, 0,7 × 0,10. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1512.

189. MEDALLÓN. Dibujo sobre papel, 0,5 × 0,7. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1513.

190. MEDALLÓN CON REFERENCIA A LA MARQUESA DE VALDEOLMOS Y DE LA TORRECILLA. Dibujo sobre papel, 0,10 × 0,15. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1514.

191. MEDALLÓN PARA EL RETRATO DE QUEVEDO. Dibujo sobre papel, 0,15 × 0,9. Firmado: *L. Paret A. lo delineó.* Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1515.

192. MEDALLA (AL GENERALÍSIMO PRÍNCIPE DE LA PAZ, LA CIUDAD DE TERUEL). Dibujo circular, 0,7 de diámetro. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1516.

193. ESCUDO DE CAPITÁN GENERAL. Dibujo sobre papel, 0,16 × 0,13. Firmado: *Delineado por L. Paret.* Madrid, Biblioteca Nacional, número 1517.

194. ESCUDO DE D. JUAN GREGORIO MUNIAIN, SECRETARIO DEL INFANTE DON FELIPE. Dibujo sobre papel, 0,14 × 0,18. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1518.

195. ESCUDO DE ARMAS. Dibujo sobre papel, 0,16 × 0,12. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1519.

196. ESCUDO DE ARMAS. Dibujo sobre papel, 0,11 × 0,16. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1520.

197. ESCUDO PARA SELLO. Dibujo circular, 0,7 de diámetro. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1521.

198. ESCUDO DE ARMAS. Dibujo sobre papel, 0,7 × 0,9. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1522.

199. MARCO PARA RETRATO. Dibujo sobre papel, 0,17 × 0,11. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1523.

200. MARCO PARA RETRATO. Dibujo sobre papel, 0,13 × 0,8. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1524.

201-206. Seis marcos para retratos de poetas (Argensola, Quevedo, Fray Luis de León, Lope, Ercilla y Juan de la Cueva), que fueron grabados por Manuel Salvador Carmona para el "Parnaso Español", de Sedano. Cada uno, 0,12 × 0,8. Madrid, Biblioteca Nacional, números 1525-30.

207-8. Dos marcos más para retratos de Lope de Vega y Ecilla. Algo mayores que los anteriores. Madrid, Biblioteca Nacional, números 1531-2.

209. MONUMENTO FUNERARIO. Dibujo sobre papel, $0,28 \times 0,37$. Firmado: L. P. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1534.

210. EL EX JESUITA IGNACIO DE MOLINA. Dibujo sobre papel, $0,15 \times 0,10$. Firmado: L. Paret *delineavit*. Madrid, Biblioteca Nacional, número 1536.

211. DON FRANCISCO LUJÁN SUÁREZ DE GÓNGORA, DUQUE DE ALMODÓVAR. Dibujo sobre papel, $0,15 \times 0,9$. Firmado: L. Paret *del*. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1537.

212. BUSTO DE HOMBRE. Dibujo sobre papel, $0,11 \times 0,8$. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1539.

213. JARRÓN DECORATIVO. Dibujo sobre papel, $0,31 \times 0,22$. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1540.

214. PROYECTO DE RELOJ. Dibujo sobre papel, $0,30 \times 0,16$. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1541.

215. PROYECTO DE CUSTODIA. Dibujo sobre papel, $0,44 \times 0,21$. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1542.

216. CUSTODIA. Dibujo sobre papel, $0,47 \times 0,21$. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1543.

217. CÁLIZ. Dibujo sobre papel, $0,28 \times 0,17$. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1544.

218. NAVETA. Dibujo sobre papel, $0,22 \times 0,25$. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1545.

219. RELICARIO. Dibujo sobre papel, $0,33 \times 0,18$. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 1546.

220. VENUS Y ADONIS MUERTO. Dibujo sobre papel, $0,47 \times 0,6$. Madrid, Biblioteca Nacional, núm. 6862.

221. TARJETA. Dibujo sobre papel, $0,6 \times 0,10$. Madrid. Biblioteca Nacional, núm. 6863.

APENDICE

Noticia de las obras atribuidas en algún momento a Luis Paret y que conviene desglosar del catálogo de su producción:

VISTA DE UN PUERTO. Lienzo, $0,48 \times 0,63$. Madrid, Museo Lázaro. Como su pareja, deben ser considerados obra de coetáneo del artista.

VISTA DE UN PUERTO. Lienzo, $0,48 \times 0,63$. Madrid, Museo Lázaro? Pareja del anterior y de igual signo.

VISTA DE MONTJUICH, EN BARCELONA. Lienzo, $0,29 \times 0,42$. Fué de la colección Lázaro. Parecía obra de Mariano Sánchez o afín.

ESCENA EN LA PLAYA DE VALENCIA. Lienzo, $0,40 \times 0,51$. Madrid, Museo Lázaro. Acaso de Maella.

CACERÍA DE PATOS EN LA ALBUFERA. Dos lienzos formando pareja, ambos de $0,42 \times 0,72$. Obras de artista evidentemente posterior a 1799, en que muere Luis Paret; acaso, de algún pintor valenciano.

VISTA DE SEGOVIA. Dada como de Paret por Martín S. Soria en "The Art Quarterly", 1945, pág. 225, al notificar su adquisición por la Fine Arts Gallery, de San Diego. No es vista de Segovia ni es de Paret. Acaso ni siquiera es cuadro español.

PROCESIÓN. Lienzo, $0,60 \times 0,42$. Madrid, Museo Lázaro. (Reproducido en Caturla: "De Goya coetáneo y dispar", lám. IX.) El encuadramiento, el tema multitudinario y el canon observado en las figuritas parecen, efectivamente, de Paret; no así las abundantes expresiones grotescas y deformes de las mismas, sin precedentes en la obra del gran artista.

MAJOS EN UN PUERTO. Lienzo, $0,45 \times 0,56$, y su pareja:

MAJOS. Lienzo, $0,45 \times 0,56$, ambos en Madrid, colección Conde de Casal. No son de Paret. Quizás sean originales de Carnicero. Conocemos fotografías de varios otros lienzos de la misma serie, que habrá que separar sistemáticamente de la obra paretiana.

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO.

LUIS PARET Y ALCAZAR (1746-1799)

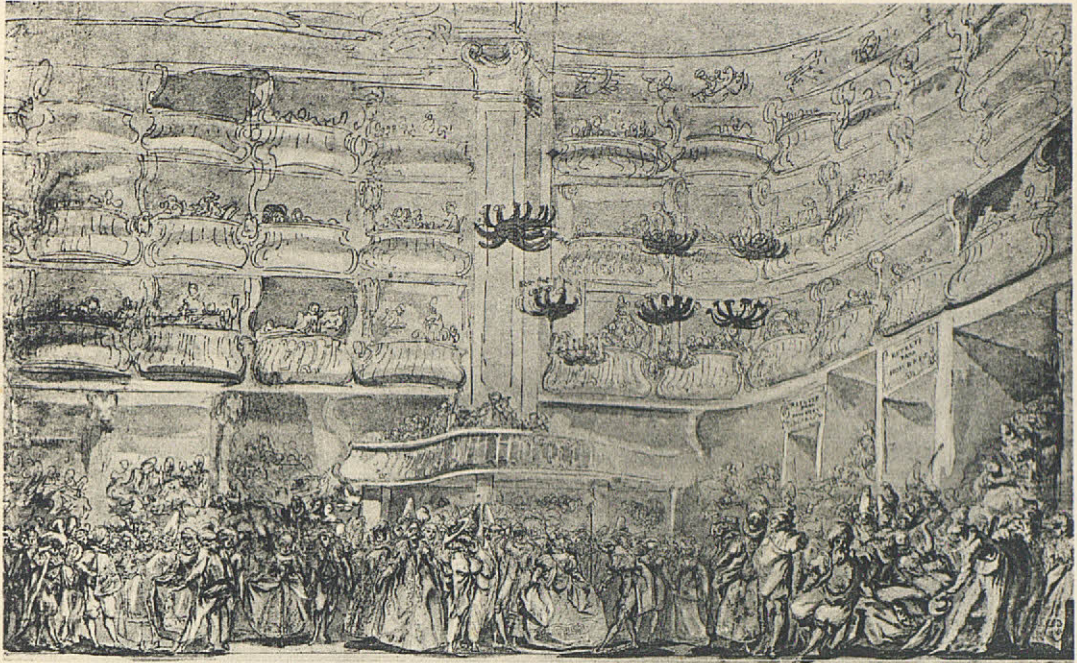


Fig. 1.—«Baile de máscaras». Dibujo.

Londres. British Museum. Cat. 6



Fig. 2.—«Baile en máscara».

Madrid. Museo del Prado. Cat. 7

LUIS PARET Y ALCAZAR (1746-1799)



Fig. 3.—«Tienda de antigüedades».

Madrid. Museo Lázaro. Cat. 8

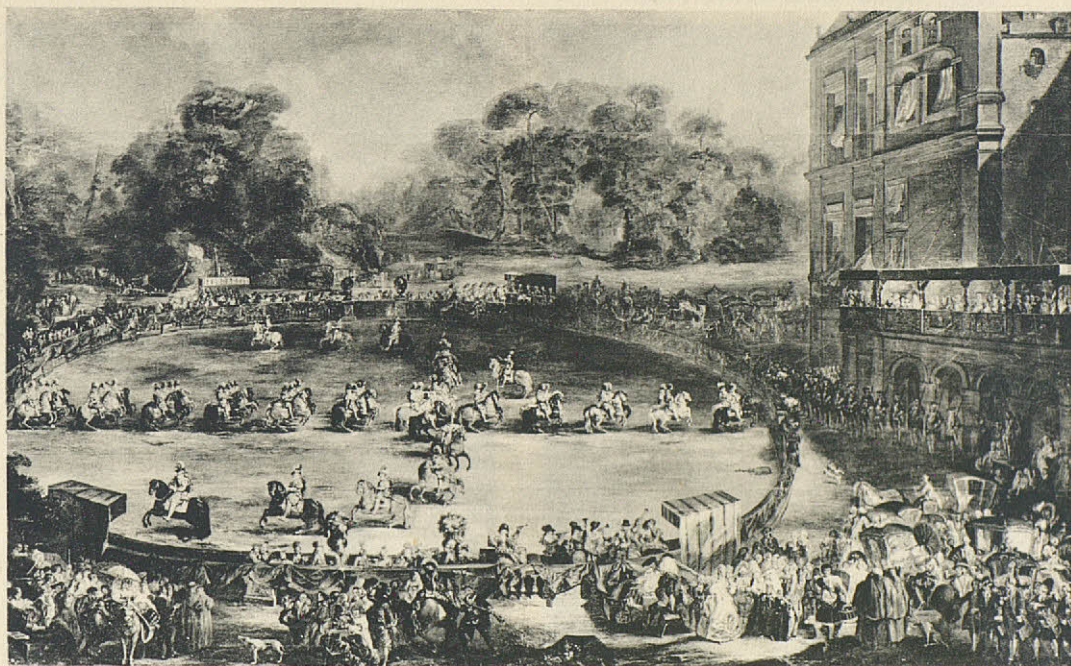


Fig. 4.—«Las parejas reales».

Madrid. Museo del Prado. Cat. 10

LUIS PARET Y ALCAZAR (1746-1799)



Fig. 5.—«La circunspección de Diógenes».

Madrid. Academia de San Fernando. Cat. 15



Fig. 6.—«Busto de muchacha». (Acuarela).

Madrid. Museo Lázaro. Cat. 144



Fig. 7.—«Inmaculada»

Madrid. Museo Lázaro. Cat. 17

LUIS PARET Y ALCAZAR (1746-1799)

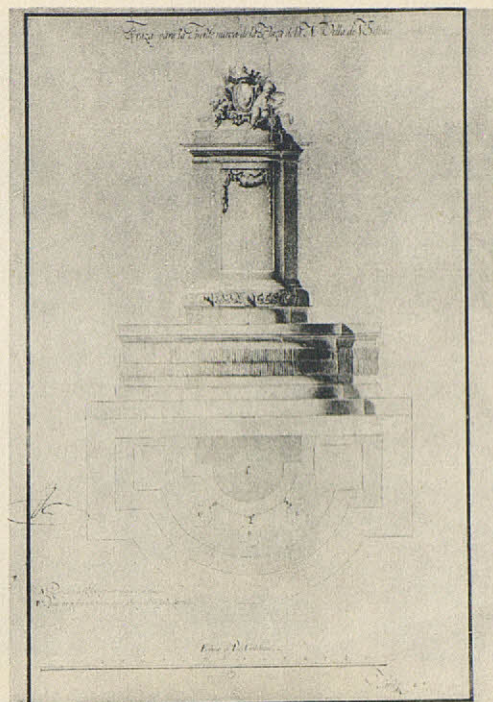
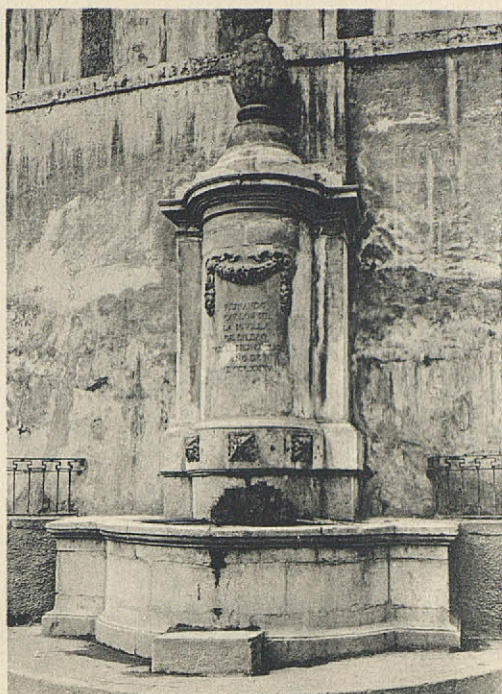


Fig. 8 y 9.—Fuente de Achuri, en Bilbao, y proyecto de alzado para la misma.

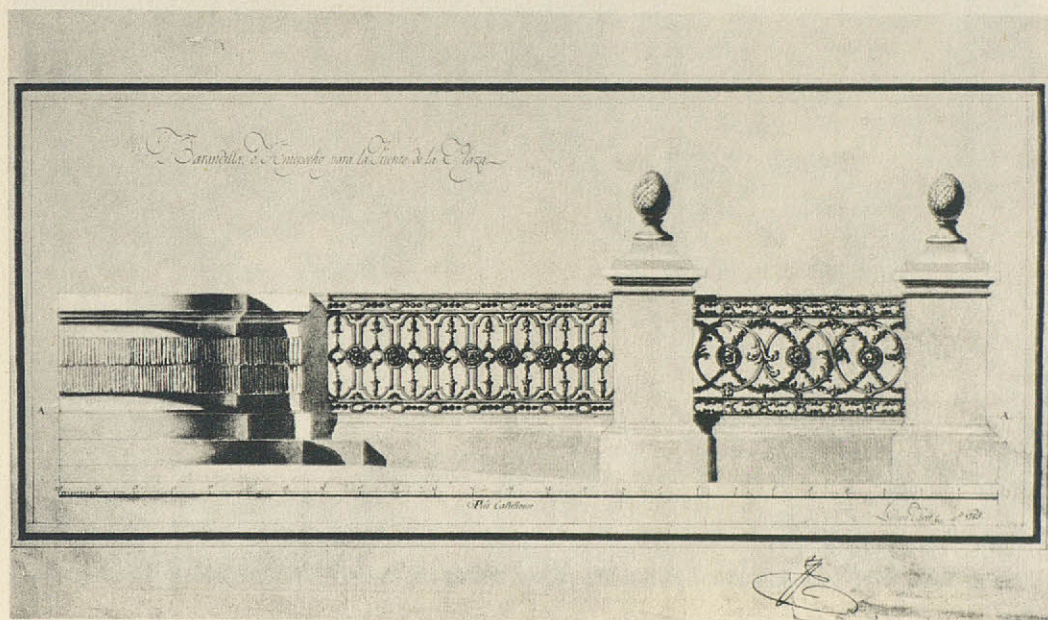


Fig. 10.—Proyecto de antepecho para la fuente de la Plaza de Santiago, en Bilbao.

LUIS PARET Y ALCAZAR (1746-1799)

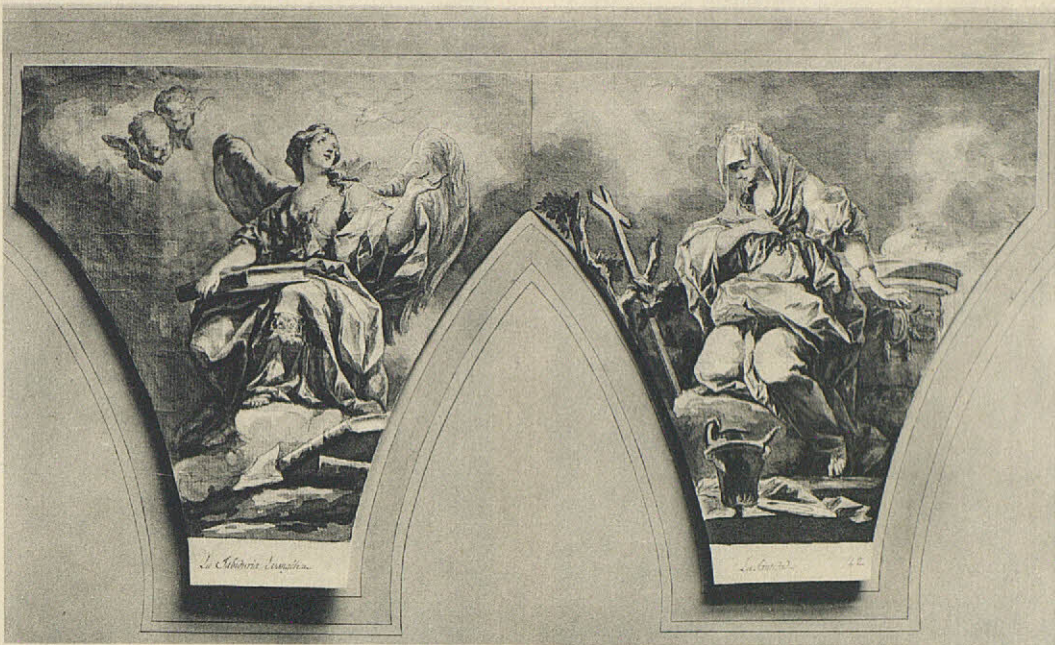


Fig. 11.—«La Sabiduría Evangélica» y «La Santidad».

Madrid. Museo del Prado. Cat. 35 y 36

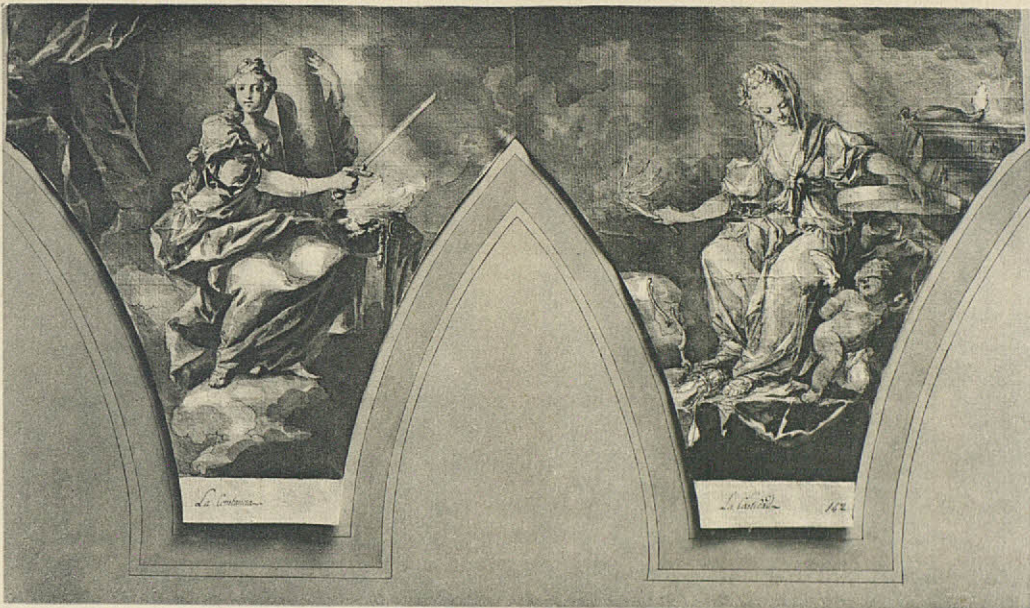


Fig. 12.—«La Constancia» y «La Castidad».

Madrid. Museo del Prado. Cat. 37 y 38

LUIS PARET Y ALCAZAR (1746-1799)



Fig. 13.—«Sapientia».



Fig. 14.—«Sanctitas».

Viana (Navarra). Capilla de San Juan. Cat. 39 y 40

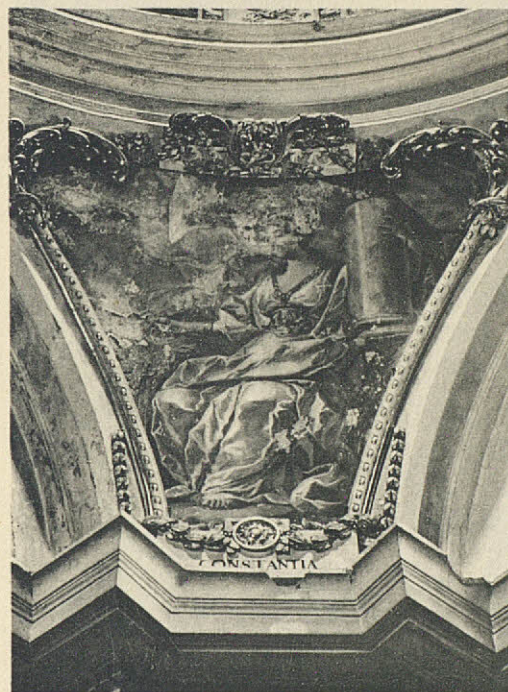


Fig. 15.—«Constantia».



Fig. 16.—«Castitas».

Viana (Navarra). Capilla de San Juan. Cat. 41 y 42

Fotos Uranga

LUIS PARET Y ALCAZAR (1746-1799)



Fig. 17.—«La Visitación».



Fig. 18.—«El Profeta Zacarías».

Viana (Navarra) Capilla de San Juan. Cat. 46 y 45

Fotos Uranga

LUIS PARET Y ALCAZAR (1746-1799)



Figs. 19 y 20.—Pormenores de «La Visitación».

Viana (Navarra). Capilla de San Juan.

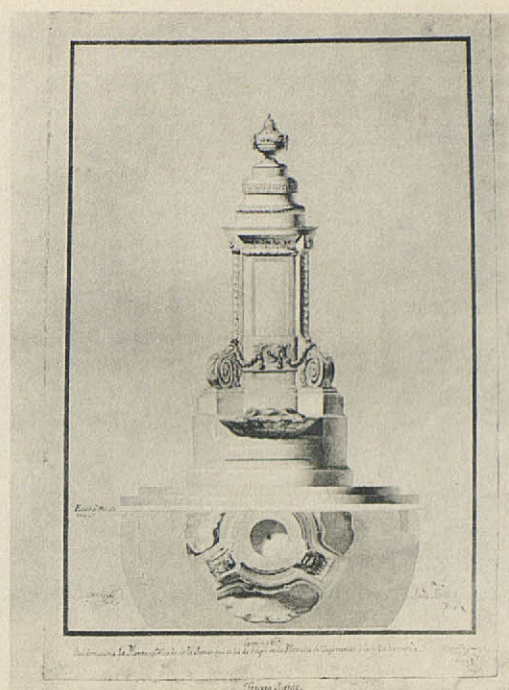
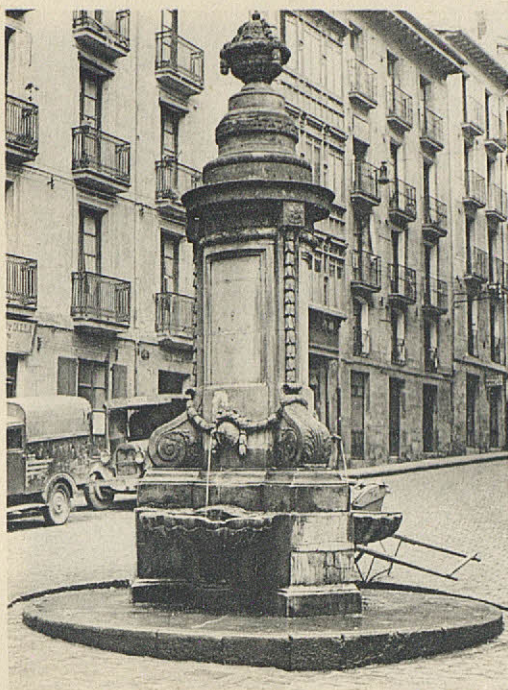


Figs. 21 y 22.—Pormenores de «El Profeta Zacarías».

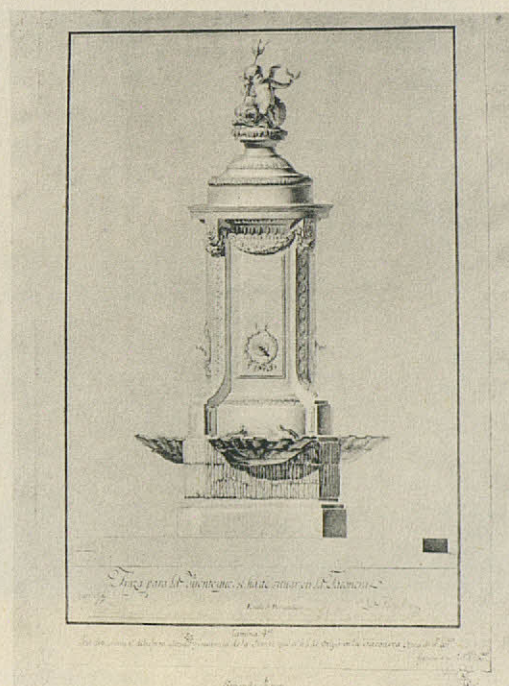
Viana (Navarra). Capilla de San Juan

Fotos Uranga

LUIS PARET Y ALCAZAR (1746-1799)



Figs. 23 y 24.—Fuente en la plaza de Zugarrondo, de Pamplona, y proyecto de alzado para la misma.



Figs. 25 y 26.—Fuente en la Plaza del Consejo, de Pamplona, y proyecto de alzado para la misma.

Fotos Uranga

LUIS PARET Y ALCAZAR (1746-1799)



Fig. 27.—«Vista de Aranjuez».



Fig. 28.—«Vista de Aranjuez».

Madrid. Museo Lázaro. Cat. 62 y 63

LUIS PARET Y ALCAZAR (1746-1799)



Fig. 29.—«Fiesta en el jardín Botánico».

Madrid. Museo Lázaro. Cat. 65

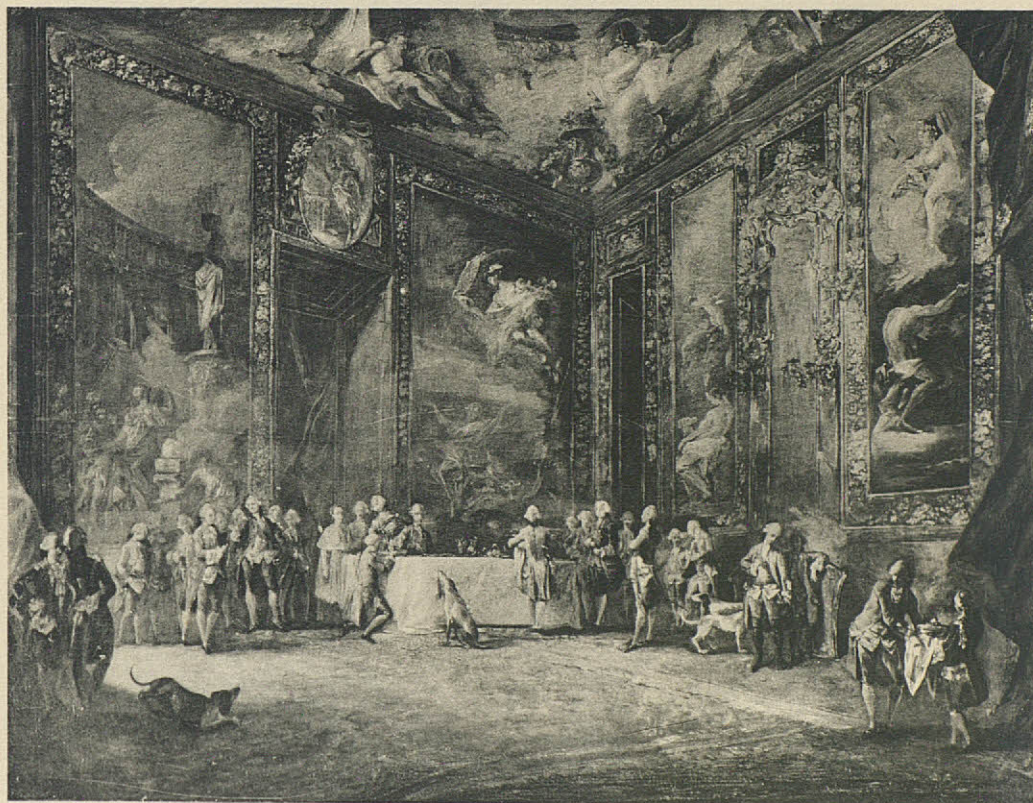


Fig. 30.—«La comida de Carlos III».

Madrid. Museo del Prado. Cat. 69

LUIS PARET Y ALCAZAR (1746-1799)



Fig. 31—«Florero».



Fig. 32.—«Florero».

Madrid. Museo del Prado. Cat. 70 y 71

LUIS PARET Y ALCAZAR (1746-1799)



Fig. 33.—«Jura de Fernando VII como Príncipe de Asturias».

Madrid, Museo del Prado. Cat. 76



Fig. 34.—«Señora en un jardín».

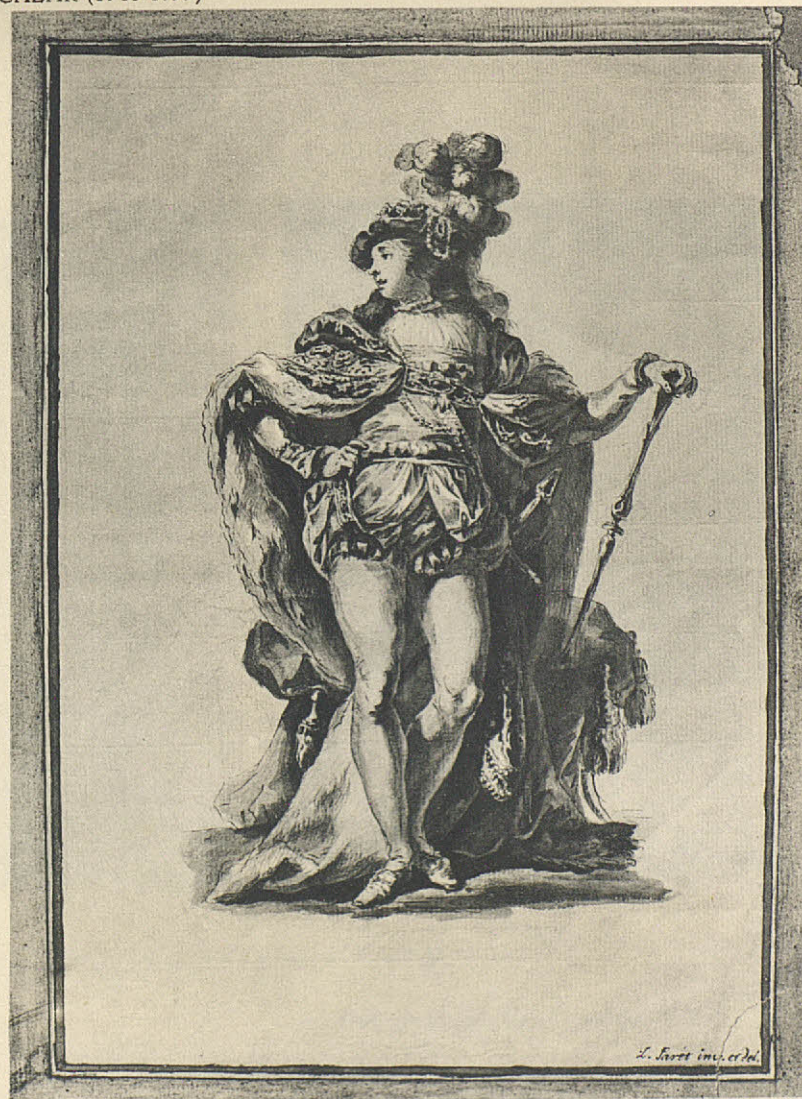


Fig. 35.—«Figurín de teatro».

LUIS PARET Y ALCAZAR (1746-1799)



Figs. 36, 37 y 38.—Conjunto y dos paneles de la silla de manos del Conde de Altamira.

Madrid. [Museo]Arqueológico,Nacional. Cat. 138

LUIS PARET Y ALCAZAR (1746-1799)



Fig. 39.—«Majos bailando».



Fig. 40.—«Escena en un jardín».

Madrid. Col. Bauzá. Cat. 140 y 141

Juan José Ribera, el Españoletto

Su vida, su obra y su familia en Italia y su siglo XVII

(Por el Cronista de Játiva)

Ha transcurrido el año 1952 del tricentenario de la muerte del famoso pintor español, valenciano y setabense, que lejos de la Patria falleció, allá en el país del Arte, aunque sólo físicamente, pues espiritualmente goza y gozará siempre de la inmortalidad, por sus obras admirables que enriquecen templos, museos y palacios.

¡Y cuán menguada es todavía en España la bibliografía referente al Españoletto! Solamente artículos periodísticos, capítulos (más o menos extensos) en publicaciones de arte, y hasta una docena de folletos, desde 8 hasta 32 páginas a lo sumo, aparte los fotograbados. Pero libros dedicados exclusivamente a J. Ribera en España, ninguno, que yo conozca, antes ni después del que publiqué hace un quinquenio con el título de *J. José Ribera y su arte; El Españoletto y su Patria*. Mientras tanto, en el Extranjero se tiene, entre otros, varios monográficos, los de Augusto L. Mayer, reeditado en Leipzig y 1923; Paul Lafond, en París y 1909; Jorge Pillement, también en Francia y 1928; y ahora Elizabet du Gué Trapier, en Nueva York y 1952.

En este artículo no me propongo abusar de la hospitalidad o amable acogida de este BOLETÍN, ni de la paciencia de sus cultos lectores, si hiciese un resumen de mi antedicho libro o un simple eco de lo ya publicado sobre Ribera (a excepción de las indispensables citas o referencias). Tomo la estilográfica para dar a publicidad preferentemente lo modernamente averiguado con referencia a la todavía incompleta biografía de nuestro gran pintor del siglo XVII, añadiendo algunos datos sobre su obra pictórica, pero excusándome de añadir mi opi-

nión personal, que carecería de valor por mi incompetencia ante plumas de mayor valía.

Aunque con motivo del reciente centenario se ha dicho mucho del Españolito en la Prensa, debemos reconocer que no se han llenado todavía los vacíos o lunares de su interesante biografía, ni aclarado dudas, ni desvanecido fábulas que aún perduran en la misma. Ello aparte, con la muerte del pintor, sus biógrafos suelen hacer punto final, con olvido—ya que no menosprecio—de sus descendientes. Y de todo ello algo nuevo nos dicen muy recientemente Ulisse Prota-Giurleo desde Nápoles, y Elizabet G. Trapier desde Nueva York, que, entre muchos otros datos, inéditos todavía en España, quiero recoger en este BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES.

EL HOMBRE Y SU FAMILIA

Corría el año 1924 cuando en uno de mis frecuentes viajes a Madrid fuí a presentarle un amigo a D. Elías Tormo, y éste me dijo que iba a escribirme con encargo de que buscase en Játiva la verdadera partida bautismal del pintor Ribera, porque desde el Extranjero le escribieron (¿Augusto L. Mayer, quizá?) ser prematura la fecha del natalicio, tan repetidamente publicada y repetida. Fué para mí un encargo tan honroso que, con la venia de don Elías, decliné en el vicario de la Colegiata, encargado del registro parroquial, D. Gonzalo Viñes Masip, a quien, más tarde, se lo reiteró o ratificó por carta directamente el docto Catedrático antedicho. Y el Sr. Viñes, tras de copiosas búsquedas, a últimos del mismo año, encontró, al fin, la verdadera fecha del natalicio de Juan José Ribera Cucó (1591 y no 1588), como documentalmente lo publicó en la Revista académica *Archivo de Arte Valenciano*. Y yo la mandé rectificar en la inscripción marmórea en el pedestal de la estatua del Españolito en Játiva.

Más aún: perdido aquel libro parroquial del siglo XVI, octavo de bautismos, con motivo del incendio de la Colegiata, en 27 de julio de 1936, conservamos, al menos, su testimonio, en cliché fotográfico de dicha partida bautismal.

Casi huelga recordar aquí, que el futuro pintor Españolito, hijo de Simón Ribera y de Margarita Cucó, tuvo dos hermanos, uno mayor llamado Vicente-Miguel (nacido en 1588), y otro me-

nor que con el nombre de Juan fué bautizado en 1593 (y quizá, por tal duplicidad de primeros nombres, a nuestro pintor, se le llama por el segundo "José" solamente). La madre de ellos falleció en ignorada fecha, que media desde el natalicio del tercer hijo y las segundas nupcias del viudo Simón Ribera Sabater, sastre, con Angela Ferrándiz, en 1597. Y vuelto a enviudar, celebró un tercer casamiento en 1607, con Margarita Ana Segrelles. El primer matrimonio de los padres del Españoleto se había formalizado en Játiva, en 13 enero de 1588. Y todavía tuvo ocasión de celebrar un cuarto matrimonio el padre de nuestro famoso pintor Ribera, en Nápoles (siendo militar), con Victoria Bricchi, de la cual tuvo una hija llamada Ana, medio-hermana del Españoleto.

El niño José Ribera Cucó, a sus siete años de edad, huérfano de madre, y con madrastra por añadidura, estaba trasladado a Valencia para su educación literaria y artística; y se ha perdido ya en Játiba el rastro de la casa natalicia del pintor, cuyo solar radica seguramente en la feligresía de la Colegiata en que fué bautizado.

Apenas comenzamos a pergeñar estas notas, ya nos encontramos en la primera laguna de la biografía del Españoleto: su juventud. Y aunque parezca paradójico, sabemos más de la vida del artista en el Extranjero que del hombre español en Valencia (será, quizá, porque aquí no fué nada y allá un pintor de fama mundial). Nada sabemos de su infancia en Játiva, y poco de su juventud en Valencia. Solamente que entró en el estudio del pintor Ribalta para llegar a ser, en pocos años, aventajado discípulo que superó al maestro en Italia, a donde se fué por 1612, cumplidos ya sus veinte años de edad, y al parecer con alguna carta de recomendación del Patriarca-Virrey Juan de Ribera, para un cardenal amigo de Roma que le acogiera o patrocinara en sus primeros pasos en la ciudad desconocida por el pintor. Esta suposición tiene más fundamento que la fantástica leyenda del cardenal romano que, sin más razón que verle pintar en una calle de Roma, se lo llevase en su coche para alojarle en palacio y darle regalada vida. Recordemos que Francisco Ribalta, pintor protegido o asalariado del Patriarca Ribera, para quien tantos cuadros le pintó en Valencia (colegio de Corpus Christi), por ser del mismo apellido (ya que no pariente) el Patriarca, no dejaría de conocer y recomendar al discípulo de su pintor al despedirse para Italia.

En Valencia, apenas dejó pinturas José Ribera: Quizá una,

Santa Teresa (la del museo), un *Santo Domingo* (en la Catedral), un *Salvador*, que fué a parar a la patria del Arzobispo Ribera, y desde allá vino al Museo de Játiva, y otros lienzos de difícil filiación.

En el Museo de Bellas Artes de Játiva (donde conservamos cuatro cuadros del Españolito), preside el patio claustral una cruz gótica esculpturada en artística cantería del siglo XIV, traída desde el secular camino de Játiva a Valencia. Allí, con sus brazos abiertos vió alejarse, para no volver ya jamás a su ciudad nativa, al que había de honrarla con el sobrenombre de "el Españolito".

La vida del pintor Ribera en Roma, fué muy precaria. Se han publicado anécdotas indocumentadas y se ha dicho de sus andanzas a pie y mal vestido. Sólo sabemos de cierto que visitó Parma, Padua, Florencia y otras ciudades de Italia para estudiar a los colosos de la pintura del Renacimiento, viniendo a parar definitivamente a Nápoles en 1616. Desde la ciudad del Vesubio, aún volvió en rápido viaje a Roma para apadrinar la boda de Lucas Castaldo, en 1 de julio de 1623.

No creo que en el mismo año de su asiento en Nápoles casase nuestro pintor con Catalina Azzolino, sin tiempo apenas para la precedente leyenda o novelesco episodio que se cuenta habido entre el Españolito y el padre de la joven desposada Juan Bernardino Azzolino, consorte de Antonia de India. Además, la hija de dicho mediocre pintor, negociante en cuadros, nacida en 1600, solamente contaba entonces diez y seis años de edad. Hay que suponer la boda del pintor Ribera con Catalina, en 1626, ya que este prolífero matrimonio no comenzó a procrear hijos hasta el siguiente año, y en estas fechas bautismales:

Antonio-Simón-Jacinto Ribera Azzolino, en enero de 1627.

Jacinto-Tomás, en 25 de octubre del siguiente año 1628.

Margarita, en 22 de abril en el año de 1630 (y fué su padrino de pila el Príncipe Luis de Moncada, cuñado del Virrey).

Ana-Lucía, fué bautizada en 17 julio del siguiente año 1631.

Francisco-Andrés, en 9 de mayo de 1634.

María-Francisca, en 9 de octubre de 1636.

Ya no hubo más descendencia y ninguna hija que se llamase María-Rosa.

De haberse casado los padres en 1616, como dicen algunos biógrafos de Ribera, se hubiera dado el caso nada vulgar de

que en la primera década matrimonial no tuviesen hijos los que en la segunda década procrearon media docenas de ellos.

Su padre, José Ribera Cucó, después de haber alcanzado la gloria del arte, murió, olvidado de Nápoles y de España, en 1652, según una lacónica partida de defunción que reza: "Au di 5 settembre mori Gioseppe Ribera e fu sepolto a Mergoglino" (hoy Santa María del Puerto). Pero en el registro parroquial de San Juan el Mayor, y libro V de defunciones, folio 48, hay una transcripción de aquella partida de Santa María, al pasar a ser este templo filial del de San Juan, en la cual se añadió que Ribera era casado con Catalina Azzolino.

Esta falleció en la peste de 1656, poco después que el hijo Francisco-Andrés. Francisco-Tomás ya había muerto antes que su padre. Les sobrevivió el primogénito Antonio-Simón, quien siguió la carrera militar, y en su mayor edad vino a España a ejercerla luchando en la guerra de Cataluña; pero yendo en dos ocasiones a Nápoles, tras de la muerte de su padre el Españolito, por motivos de un pleito con los cartujos y por el casamiento de la hermana menor del mismo.

Los tres varones murieron solteros. En cambio casaron sus tres hermanas. La mayor, Margarita, muy joven, a los catorce años de edad, casó con Leonardo Sersale, Juez de vicaría, y con él se ausentó de Nápoles en 1645, trasladado a Capua como Juez asesor, y en 1647 fué nombrado auditor de Tierra de Otranto. Y falleció Sersale en Lucera, el 31 de agosto de 1651; Margarita regresó viuda y embarazada a la casa paterna de Nápoles, donde alumbró un feto que falleció apenas bautizado. En el mismo año 1667 casaron las otras dos hijas, ya huérfanas, Ana-Lucía con Juan Morgano, hijo del Barón de Campo-Florido (previa real licencia de Doña Mariana de Austria, Reina Gobernadora de España, por gestión de Don Juan José de Austria), y dos meses después, la hermana menor, María Francisca, con el hijo de Francisco Manzano, Secretario de S. M., llamado Tomás Manzano Núñez.

Después de estas bodas, la viuda Margarita, se clausuró en el Conservatorio Napolitano, llamado de Santa María del Concilio del Escribano, del sacro regio Concilio, sito en Monte Calvario, donde falleció al siguiente año de su clausura. Las dos hermanas casadas fallecieron después: Ana-Lucía, en 5 de septiembre de 1685, cuando ya era viuda, de 54 años, en la Strada di Nardones, siendo enterrada en San Aloise di Palazzo, según libro VIII de defunciones. Y María-Francisca, a los

cincuenta años de su edad, casada todavía, en 20 de agosto de 1686, y fué sepultada en Santo Espíritu de Palacio.

La casa mortuoria del Españolito era propia del mismo, comprada en 1640, contigua al monte y cercana a la iglesia carmelitana de Santa Teresa, en el suburbio de Chiaya. Se componía de dos pisos y jardín.

Más adelante ampliaremos estos datos.

EL ESPAÑOLETO EN EL VIRREINATO DE NAPOLES

Dejemos ya al hombre para ocuparnos del artista.

El Españolito vino a domiciliarse en Nápoles cuando ya había muerto allí el tenebrista Caravachio; y la pintura del Ribera fué netamente "española" de la escuela valenciana. Algunos críticos la dividen en tres períodos principales: de 1620 a 1635 (¿tenebrista?), de 1635 a 1640 (de plena luminosidad) y de 1641 a 1651 (en las postrimerías del artista). Realmente estuvo diferente el maestro en la repetición de alguno de sus temas pictóricos. Sirvan de ejemplo sus *San Jerónimo* o sus *San Sebastián* o el *Entierro de Cristo* en el Museo de Játiva, a mi conservación comparándolo con el lienzo de idéntica composición, y fecha posterior en San Lorenzo del Escorial; y el *San Onofre* de Játiva es mejor que el de Valencia, en sus respectivos museos; y el éxtasis o glorificación de *La Magdalena*, conservada en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid, superior a la de The Hispanic Society of America en Nueva Nork. Y lo mismo podríamos decir respecto a las *Trinidades* de El Escorial y del Museo del Prado, así como de otros cuadros gemelos del pintor Ribera. Y es que parece imposible que por sí solo, sin valerse de discípulos aventajados (aun siendo muy laborioso), pudiera pintar los centenares de cuadros que, esparcidos por el mundo, hay catalogados como suyos, siendo a veces copias antiguas y hasta réplicas por sus imitadores. Pero las auténticas obras suyas inconfundibles son de un valor artístico muy sobresaliente.

Sigamos al artista en cronológico parangón con los Virreyes de Nápoles. Su llegada allá casi coincidió con la del Duque de Osuna, Pedro Tellez Girón, quien gobernó desde 1616 hasta 1620. Cuentan los biógrafos que la protección del magnate al pintor se inició con el clamoreo popular ante su impresio-

nante cuadro del *Desuello de San Bartolomé*, colgado de una ventana en calle no lejana al palacio del antedicho Virrey, quien quiso verlo y conocer al autor, y que, por ser buen pintor y español, le brindó su protección a sueldo y alojamiento en palacio como pintor de cámara. Pero es el caso que se ignora el paradero del histórico cuadro, y hasta no falta publicista que duda de su existencia. Lo que sí se conserva es un aguafuerte del antedicho tema en el Museo de Estampas de Roma, firmado por Ribera y fechado ya en el año 1624 (posterior al de la caída del gran Osuna), y lleva al pie la siguiente inscripción: "Dedico mis obras y esta estampa al serenísimo Príncipe Filiberto mi Señor" (se refiere al Príncipe de Saboya, sobrino de Felipe III, quien falleció poco después, en el mismo año de la dedicatoria).

Lo que sí hay de cierto es que el Duque encargó a Ribera cinco cuadros, por lo menos, que envió a la Colegiata de Osuna; y son: un magnífico *Calvario* o *Cristo de la Expiación*, *San Pedro*, *San Bartolomé*, *San Sebastián* y *San Jerónimo*. Todos ellos pintados después de 1616 y antes de 1620.

Cuando Ribera llegó a Nápoles, estaba ya acabado allí el primitivo palacio real español, que cimentó el Conde de Lemus en el año 1600. Más tarde se edificó el palacio nuevo y pasó a residir en él el Virrey; se puso en el altar de la capilla un cuadro de la *Inmaculada Concepción*, pintado por el Españolito, en cuyo rostro retrató el de una de sus hijas; valioso lienzo que al terminarse el virreinato napolitano se envió a España, y bien pudiera ser uno de los del Museo del Prado.

Al Duque de Osuna sucedieron en dicho virreinato los Duques de Alba y de Alcalá, el Conde de Monterrey, Duque de Medina de las Torres, el de Arcos y otros próceres, que casi todos fueron protectores de nuestro Ribera, en más o menos. Detrás de Pedro Girón le sucedieron en palacio dos cardenales: Gaspar de Borja Velasco, en 1620, y Antonio Zapata, en 1621, sin provecho ambos purpurados para nuestro pintor.

En 1624 pintó el *San Jerónimo*, que se conserva en el Museo de Nápoles; y por 1625 realizó Ribera una serie de magníficos grabados al aguafuerte, que se publicaron en París el año 1650 bajo título de "Livre de Portraiture de Joseph de Ribera dit l'Espagnolet et gravé a l'eau-forte par Louis Ferdinand". Dicho fascículo contiene, además, interesantes datos de la obra de Ribera.

Por esta época recibió el Españolito la repetida visita del

pintor Diego Velázquez, en 1625 y 1629, comprándole cuadros para la Corte de España.

Aunque el Duque de Alba entró de Virrey en 1622, su protección a Ribera no se manifestó hasta 1626, cuando pintó su cuadro *Sileno borracho* (que después reprodujo en un agua-fuerte). Fué encargo de Gaspar Roomer, rico comerciante flamenco afincado en Nápoles, para su palacio de Monteolivetto, a la vez que otros varios lienzos de variados asuntos.

En 1628 firmó los cuadros de *Santa Irene* y *San Sebastián*, que pueden verse en el Museo Ermitage, de Leningrado. Más una *Adoración de los Pastores a Jesús*, un *Descendimiento de la Cruz* y un *Martirio de San Andrés*, que están en el Museo de Budapest; *San Sebastián* y *Lucina* (en el de Bilbao). Del siguiente es el *San Jerónimo* del palacio Doria, de Roma, y en 15 de agosto de dicho año 1629 terminó ya el virreinato del Duque de Alba en Nápoles.

El año 1630 fué de mucho trabajo para el pintor: Para el Museo Nacional de España han sido los cuadros riberescos de aquella fecha, *Santa María egipciana*, *Martirio de San Bartolomé*, *San Andrés*, *Santiago el mayor* y *Arquímedes*. Para el Nacional de Dresden, *Diógenes* y *El Demócrito que ríe*. Y para el Museo de Munich, *La muerte de Séneca*. Un *Euclides*, que pintó aquel mismo año, se quedó en Nápoles.

Era entonces Virrey don Fernando Afán de Ribera, Duque de Alcalá, decidido protector del Españolito, por la homoneidad de apellido y su afición a la pintura. Y al siguiente año 1631 tuvo la humorada de hacerle retratar a Magdalena Ventura de los Abruzos, mujer "*Barbosa* amamantando a uno de sus tres hijos", puesta de pie y a tamaño natural; cuadro que con otros varios, envió a su palacio de Sevilla, después trasladado al ducal de Lerma y de Alcalá, en la ciudad de Toledo. En este mismo año 1631, en que cesó el Virrey Duque de Alcalá, pintó Ribera un *San Roque*, que vemos en el Museo del Prado; así como *Un filósofo* y *Santiago el Mayor*, para Viena (colección Leichtenstein). Y el Duque regresó a España trayendo otros cuadros de Ribera para los palacios Real y el del Conde-Duque de Olivares, privado de Felipe IV.

Ya desde 1630 era el Españolito académico de la de San Lucas, a instancias del Duque de Alcalá; y más tarde Urbano VIII, en 1644, le nombró caballero de la Pontificia Orden del Cristo, también a súplicas de los virreyes napolitanos.

El Conde de Monterrey, D. Manuel de Fonseca Zúñegui,

cuñado del Conde-Duque de Olivares, fué un nuevo lazo de entendimiento entre la Corte de España y el Virreinato de Nápoles en favor del Españolito; y así pintó muchos cuadros para la Corte de Felipe IV. De aquel año, 1632, los temas profanos *Ixión encadenado*, *Prometeo torturado por el águila* (lienzos gigantescos) y *El escultor ciego Gambazo*, que con muchos otros de Ribera se conservan en el Museo del Prado. Para la Catedral de Nápoles y su capilla del Patrón San Jenaro pintó Dominichini unos frescos que el Virrey mandó retocar a Ribera, y además pintar el cuadro de San Jenaro, en el mismo año 1632. Esto ocasionó la enemistad entre ambos pintores: el italiano, buen dibujante, aunque mal colorista; y el Españolito, superándole en ambos conceptos.

En 1634 terminó éste, entre otros bellísimos óleos, *Jacob guardando el rebaño de Labán*, que avalora la sacristía de San Lorenzo del Escorial.

Documentos de dicho año en el Archivo Ducal de Alcalá dan cuenta de actividades del pintor setabense para atender encargos del Duque Virrey de Sicilia entonces; y destaca un lienzo de la *Virgen Dolorosa* en su quinta angustia, para hacer *pendant* frente a otro de *San Francisco*. Más tarde pintó otra *Mater Dolorosa*, para Cassel, ya en 1638.

En el período de 1635 al 1639 se observa un cambio de fase en el arte de Ribera con unos grises cenicientos quizá inspirados por su amigo Diego Velázquez, con otros tonos rosáceos y carmesí no acostumbrados en anteriores pinturas del Españolito, más otros nuevos verdes y azules apenas prodigados, con los cuales, al decir de Pacheco, se sobrepuso Ribera a Ticiano y al Correggio como coloristas en plena luminosidad. Además, se le vió cambiar, temporalmente, de asuntos al pintor ascético por excelencia, quien, sin abandonar del todo los Santos extáticos en lugares sombríos, busca los espléndidos celajes para figuras dinámicas. Así, a San Jerónimo prefiere San Sebastián, y a los mártires, la mitología que entonces gustaba tanto en Italia: visión de la escuela veneciana con Ticiano y Veronés. Así, el Conde de Monterrey envía a Felipe IV nuevos lienzos de Ribera con los de Ticiano, en 1638, después que desde Palermo, el Virrey de Sicilia, Duque de Alcalá, encarga a Ribera la plancha grabada al aguafuerte para cierto *ex libris* con otros trabajos de 1635, más una *Virgen con el Niño Jesús apareciéndose a San Bruno*, para el Palacio Real de Nápoles.

Y vamos a la nota más destacada del virreinato del Cond

de Monterrey en Nápoles: A virtud de un voto religioso, mandó edificar en Salamanca un convento de monjas agustinas; y para tal obra encargó a Ribera el retrato de una hermanita del Monterrey, vestida de monja, pero a la vista de otro retrato preexistente y de una modelo para pintar el hábito. Y, sobre éste y otros encargos, destaca el gigantesco lienzo (obra cumbre del Españoleto) de la *Inmaculada Concepción de la Virgen*, fechada en 1635, para el retablo mayor del templo conventual salmantino. Y con éste, otros cuadros más pequeños para dicha iglesia de la condal fundación. Otra *Éxtasis de Santa María Magdalena*, con la misma maravillosa composición y luminosidad, es un lienzo que al siguiente año 1636 pintó Ribera y se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Además una *Apoteosis de San Jenaro* para Salamanca. Ello cuando aún estaban frescos los óleos del año anterior para el Museo del Prado, entre ellos un *San Andrés*, más la insuperable *Santísima Trinidad*, réplica de la que en 1632 pintó para el Monasterio de El Escorial (inspiradas ambas en el mismo tema de Alberto Durero y el Greco). Y no olvidemos los cuadros del 1635 para el palacio Durazzo de Génova, *Heráclito* y *Demócrito*.

Entre las pinturas salvadas de Ribera en el incendio del antiguo Alcázar Real de Madrid, ocurrido en 1734, figura en el Museo del Prado, el *Combate entre mujeres*, firmado en 1636, recordando un duelo femenino ocurrido en Nápoles el año 1552 entre Isabel Caraczi y Diembra Petinella, rivales en el amor de Fabio Zeresola, afortunado galán.

En este segundo período de técnica luminosidad de la obra maestra del Españoleto destacan los siguientes temas religiosos: *San Sebastián* (Museo del Emperador Federico, en Berlín), *Visión de San Antonio* (Real Academia de Bellas Artes, en Madrid), *San Pedro* y *San Pablo* (en la Diputación de Alava), *San Onofre* (Museo Ermitage, de Leningrado), y para el madrileño del Prado, *Revelación de San Pablo* y *San Cristóbal con el Niño Jesús*.

Pero más que en el tema religioso se prodigó Ribera en el mitológico, dominante en este su luminoso período. Véase, si no, esta larga nota (a trueque de cansar la paciente atención de los lectores): Del 1636, *Anaxágoras* (colección Leichtenstein, de Viena), y *Diógenes*, en Dresden; *Venus Afrodita* y *Adonis* (Palacio Corsini, de Roma). De 1637, *Marsias* y *Apolo* (en el Museo de Nápoles), *Muerte de Adonis* (en la galería nacional

de Roma), *Diógenes* (en el Museo de Dresden), *Tres filósofos* (en el de Viena), *Apolo* (en el de Nápoles), *Marsias* (en Bruselas). Del año 1638 son: *Tañedoras de címbalo* (en la colección del Conde Stroganoff, en Roma), *Vieja Usurera* (en Madrid e Italia) y *Un Músico* (Estados Unidos de América)...

Pero con todo ello no hay que relegar al olvido, de aquel fecundo año riberesco de 1637, además de los ya citados cuadros religiosos, la famosa *Quinta angustia* o *Piedad*, de San Marino, de Nápoles; el *San Jerónimo*, del Museo Provincial de Murcia; y en el Museo Nacional del Prado, *Santiago peregrino* e *Isaac reconociendo a Jacob*.

Reanudemos las relaciones del Españoleto con los virreyes en Nápoles: El antedicho Conde de Monterrey cesó en 12 de noviembre de 1637, muy contrariado; y con su marcha perdió Ribera un decidido protector, al cual sucedió el Duque de Medina de las Torres, D. Felipe de Guzmán, quien se posesionó del cargo en 17 de diciembre. Era viudo de la hija del Conde Duque de Olivares, a cuyo magnate, sin duda, debió el alto cargo de Virrey hasta 1644. En Nápoles casó con la acaudalada Ana Carafa Aldorandini, Princesa de Stigliano. El nuevo matrimonio poseyó una riquísima colección de cuadros, muchos de los cuales aparecen hoy catalogados en el Museo del Prado, ya que dicho Virrey los fué enviando, como regalo, al Rey de España. No podemos asegurar que este Duque fuese también protector de Ribera, que por entonces andaba muy atareado pintando para la cartuja de San Martino. También pintó para el Almirante de Castilla cuadros que dicho magnate donó a las monjas de San Pascual, de Madrid.

Concluyamos ya con la cronología de muchos cuadros de Ribera. Pero antes de terminar el tema, creemos necesario advertir que en esta larga relación solamente apunto las obras que se pueden fechar silenciando otras de ignoradas fechas ejecutadas. Y no es posible responder de algunas omisiones ni de la autenticidad de varios lienzos atribuidos a J. José Ribera.

Vuelta de lleno a la pintura religiosa:

Año 1638: La *Dolorosa*, del museo Casel; *San Jerónimo*, de la colección Navas (Luis); *Moisés*, *Elías* y los doce *Profetas*, del Museo San Martino, de Nápoles; *San Jenaro* (colección J. Feral, en París) y el *Jesuita misionero* con el León, del museo Poldi, en Milán.

1639: *Martirio de San Bartolomé* y *El llanto de San Pedro*

(Museo Nacional del Prado), *La Sagrada Familia* (Museo de Toledo), *Virgen con el Niño Jesús* (colección del Duque de Bovino, en Nápoles) y *Sueño de Jacob* (Museo del Prado).

De 1640: *Adoración de los pastores* y *Visión de San Antonio* (ambos lienzos en El Escorial) y *San Jerónimo* (Museo de Cambridge).

Año 1641: *Santa Inés*, del Museo de Dresden; *Santa María egipciiana* (Montpellier), *San Juan Bautista* y *Magdalena penitente* (en el Museo del Prado) y dibujo retrato de *La hija de Ribera* (en el Museo Filangieri, de Nápoles).

1642: *Magdalena* (colección Estor, en Murcia), *San Francisco en el monte Doria* y *El llanto de San Pedro* (Museo de Dresden), *San Procopio* (colección lord Dudley), *El Patizambo* (Museo de Louvre, en París).

De 1643: *Matrimonio místico de Santa Catalina* (colección de lord Northbrook), *San Francisco* (Palacio Pitti), *Cristo en la cruz* (Diputación de Alava, en Victoria), *Adoración de los Pastores* (en la sala capitular de la Catedral de Valencia, cuadro destruido en el incendio de 1936, como otras pinturas de Ribera en distintas ciudades, de las que aquí reseñamos).

1644: *Entierro de Cristo* (colección del caballero D'Angelo, en Nápoles), *Cabeza de San Juan Bautista* (en Madrid y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), *San Diego* (Catedral de Toledo), *San Jerónimo* y *San Pedro Apóstol* (Museo del Prado).

1645. Algunos cuadros sin fechar.

1646: *San Jenaro*, para la Catedral de Nápoles, e *Inmaculada Concepción* (convento de Santa Isabel, de Madrid, que es otro de los lienzos ya quemados por los marxistas).

1647: *Presentación de Jesús al templo* (colección del Marqués de Brístol), y *San Andrés*, del Museo Nacional de Madrid.

1648: *Retrato de Don Juan José de Austria*, grabado en aguafuerte.

1649: *Pietà*, para el príncipe Scaletta; y *San Pablo*, primer ermitaño (Museo del Prado, en Madrid).

1650: *Adoración de los Pastores en Betlem* (Museo de Louvre, en París) y *San Juan Bautista* (colección Wellington, en Londres).

1651: *San Jerónimo* (Museo del Ermitage); *San Jerónimo en meditación* y *San Sebastián*, en el Museo Nacional de Nápoles; y *La Comunión de los Apóstoles*, también en Nápoles y Museo de San Martino.

Y año 1652, último de la vida del gran pintor: el *San Jerónimo*, del Museo del Prado, en Madrid.

Volvemos al virreinato:

Del año 1644 al 1646 rigió Nápoles el Almirante de Castilla, sucesor del Duque de Medina de Las Torres D. Felipe de Guzmán. No lejos de su palacio habitaba Ribera Cucó en una casa particular suya; pero cuando sobrevino la revolución de Massaniello (Tomás Saniello) y años 1647 y 48 (con el saqueo de dicho palacio y subsiguiente asesinato del cabecilla revolucionario), el pintor Españolito con su familia estuvo alojado en un pabellón del parque palatino. Y después de sofocada la revolución regresó con los suyos a su propio domicilio, donde fechaba sus cartas del año 1651, en Santa María del Angel, calle de Nardó, frente a la iglesia de San Francisco Severio, al decir de Dominici; casa que años más tarde fué residencia de Lucas Giordano, pintor discípulo de Ribera. En cartas particulares de maestro se lee que estaba retrasando encargos de cuadros para la Cartuja de San Martino, por hallarse ocupado en los trabajos inherentes a una gran casa (quizá refiriéndose a la suya propia).

La cartuja napolitana del siglo XIV, reedificada en el siglo XVII interiormente, se cimentó sobre un altozano que domina la ciudad y el mar; y en tiempo de Ribera era un verdadero museo de pinturas de los grandes maestros. No podían faltar entre ellas las del Españolito, a quien solamente rehusaron un cuadro: el de *La Virgen con el Niño aparecida a San Bruno*. El primer encargo de los cartujos a nuestro pintor, por el prior Juan Bta. Pusante, en 1637, fué una *Piedad*, por cuyo trabajo cobró 400 ducados, en 3 de octubre del mismo año, y se colocó en la sacristía cartusiana. Ribera y Máximo Stanzione pintaron en competencia dicha *Pietà* y resultó vencedor el Españolito, pues si bien no podía competir con otros artistas en cuanto a pinturas al fresco, les sobrepujaba en óleos, grabado y dibujos. También pintó para dicha cartuja once lienzos de *profetas* a razón de cien ducados, que cobró en 1 de febrero el año 1638; y luego otros cuadros, como el *Noé*, de 1643. El trato era de ochenta ducados por figura de cuerpo entero y cincuenta las de medio cuerpo. Y cesaron los pagos al pintor en 1643. El posterior lienzo gigantesco de *La Comunión de los Apóstoles* (uno de los cuales es autorretrato del pintor), lo liquidaron en pleito sus hijos después que murió, como luego diré.

Huelga recordar que en el mismo año 1638 pintó el *Jesuita misionero*, del Museo Poldi-Pezzoli, de Milán; en 1639, *El Sueño de Jacob*, del Museo del Prado, más la *Liberación de San Pedro*, y en 1640, el *San Jerónimo*, que hay en el Museo de Cambridge.

Y así llegamos al último período pictórico del Españoleto. Fué para el artista de decaimiento espiritual. El hombre piadoso y honrado sintió el zarpazo de la desgracia, la pobreza, la enfermedad y el deshonor. Pero, a pesar de tal estado psicológico, no dejó de pintar, aunque no con su acostumbrada intensidad, y dejando de lado aquellos asuntos mitológicos tan en boga entonces. Su tristeza se refleja en temas de mártires anacoretas y franciscanos, San Jerónimo, los apóstoles, San Sebastián *Santa Inés*, que no quiso pecar, con el rostro de su hija pecadora. Y se debió aclamar a su *Cristo de la Expiación*, que para Santo Domingo de Vitoria había pintado, en 1643, clavado con cuatro clavos; y en aquel *Entierro de Cristo*, que en 1644 pintó para un obispo de los Estados Unidos.

Al Almirante de Castilla sucedió en el virreinato Rodrigo Ponce de León, Duque de Arcos, que entró en Nápoles el año 1646, año en que pintó la *Inmaculada*, para el convento de Santa Isabel, de Madrid, con retrato de la hija de Ribera; y, al enterarse las monjas que era cara de la hija maculada del pintor, la hicieron sustituir, por otra diferente, a Claudio Coello. Y, ¡cosas de la vida!, en 1936, los revolucionarios ateos quemaron el rostro y la Virgen. Y así pasa todo a la Historia.

La revolución de Massaniello (Tomás Saniello) destruyó algunos cuadros de Ribera, entre otros varios, en el asalto al real palacio, cuando dicho virrey Duque de Arcos estaba recluido en el Castel Novo con su esposa, y Ribera en un pabellón del parque con su familia. Roomer salvó su valiosa colección de pinturas (incluso cuadros del Españoleto) llevándose este tesoro lejos de Nápoles. Familias de la nobleza huyeron de la ciudad. Y cuando en primero de octubre de 1647 entró en Nápoles D. Juan José de Austria al mando de la escuadra española, después que los soldados de Felipe IV (su padre natural) entraron luchando en Nápoles, a Ribera poco le quedaría ya de los mil ducados que de los "deputatti" había cobrado el mes anterior por el cuadro que para la Catedral de Nápoles había pintado con el título de *Huída de San Jenaro del horno de fuego*.

Sofocada la revolución antiespañolista en 27 de enero de 1648 con la ayuda del Virrey, éste resignó el mando en el antedicho egregio bastardo hasta que en marzo llegó el nuevo Virrey Conde de Oñate; y los franceses fracasaron en su pretensión de asentar en Nápoles durante la revuelta que nuestros vecinos de allende los Pirineos habían fomentado en su afán dominador.

Ulisse Proto-Giurleo, para rebatir ciertas aseveraciones de Dominici y dar a luz inéditos documentos referentes a los posteriores años de la vida del Españolito, añade que calmada ya la sublevación antedicha, el pintor con su familia pudo retornar a su casa sita "nella strada della porta picola della venerabile chiesa de Santo Spirito di Palazzo", donde el pobre Españolito fué víctima de una larga enfermedad con trabajosa debilidad mental que llegó a incapacitarle para poder atender a su trabajo. Se pensó si se trataba de una debilidad nerviosa causada por exceso de trabajo de medio siglo, o por los sangrientos sucesos revolucionarios o "por el alejamiento de su hija predilecta". Creo que, sin perjuicio de otras concausas que agravaron su situación de aplanamiento moral, le dolería esa de la ausencia de la hija predilecta; pero ¿cuál de ellas? La mayor, Margarita, también estaba apartada de la revolución junto a su esposo. Pero faltaba otra de Nápoles: la causante (o víctima luego) del drama familiar que el antedicho biógrafo Proto-Giurleo califica de leyenda, frente a centenares de historiadores que lo admiten por cierto, discrepando tan sólo en el detalle del nombre de la protagonista. Pero luego me ocuparé de este asunto.

A fines del siguiente año 1649, en octubre ya vemos a Ribera afanado en un cuadro de la *Pietà*, que tiempo hacía le encargó el Príncipe de la Scaletta Antonio Rufo, a quien en 1650 le escribe el pintor diciendo: "Su cuadro lo estoy terminando poco a poco durante mi enfermedad procurando usar la diligencia deseada por Vucencia". Este cuadro está ahora en una iglesia de Mesina, y afirma Ulisse que es una Piedad inerte y fría muy inferior a la vigorosa y estupenda que pintó para la cartuja anteriormente, en la plenitud de las facultades artísticas del Españolito, y que sigue colocada en el mismo altar y luz en que la colocó el pintor en 1637. También estaba esforzándose para terminar el gran lienzo de la *Comunión de los Apóstoles*, que Pedro Aguado cree ser la obra más sazónada de Ribera, testimoniando sus influencias venecianas. Nada menos

que en 1638, se lo había encargado la Cartuja de San Martino a Ribera cuando gozaba plena salud y vigorosa potencia; mas ahora se esforzaba para hacer ver al mundo que aún era vivo el artista y no decaer en su fama. Pero ya se fatigaba para terminar esta su penúltima obra de su agotada vida. Más aún: Se vió en la necesidad de suplicar a los cartujos su ayuda pecuniaria rogándole al Padre Superior alguna cantidad de dinero "por ser grande el peso de su casa", y a la vez le participaba que la tarde anterior recibió la triste noticia de la muerte de su querido yerno Leonardo Sersale. Y termina suplicándole un socorro de cien ducados para luto "por ser cosa que no admite dilación". Esta carta lleva fecha de 6 de septiembre de 1651, o sea un año antes del fallecimiento del firmante.

Otra noticia capaz de postrar definitivamente el ánimo ya decaído de Ribera fué que el yerno auditor Sersale había fallecido repentinamente en Lucera el 31 agosto, dejando a su viuda Margarita en estado interesante, y así, hubo de regresar a la casa paterna. Y los cartujos napolitanos, al hacerle el anticipo solicitado, le exigieron la inmediata entrega del gigantesco cuadro de los *Apóstoles*, a pretexto de exponerlo en su templo en la fiesta de su fundador San Bruno.

Prota-Giurleo añade que, anteriormente en 1640, Ribera en su apogeo, había adquirido una hermosa casa de dos pisos y jardín cercana a la iglesia de Santa Teresa de los Carmelitas descalzos, situada en el suburbio de Chiaya, y que, en dicho domicilio, falleció en septiembre de 1652, siendo sepultado en Santa María del Puerto, barrio de la Mergeglina, según partida de defunción que leyó Salazar (y ha copiado y publicado M. González Martí). Pero el antedicho articulista añade haber visto otra partida de defunción del Españoleto como marido de Catalina Azolino, habitante en Mergoglino, que es transcripción más detallada hecha posteriormente de aquélla, en el registro parroquial de San Juan el Mayor (libro V, folio 48), al quedar Santa María como filial de San Juan, en el Posilipo.

Después que falleció el pintor Ribera, sus dos hijos Antonio y Francisco, como únicos varones supervivientes, incoaron pleito ante el tribunal de la Nunciatura, demandando a la Cartuja de San Martino porque retenía en su poder el gran cuadro de la *Comunión de los Apóstoles* a pretexto de la fiesta del 24 de octubre en la cartuja, y a pesar de no haberlo pagado como otros varios cuadros pintados para la misma durante varios años, bajo trato de abonarle cien ducados por cada figura de

cuerpo entero y ochenta por cada medio cuerpo. Y la deuda total que reclamaban los herederos del Españoletto ascendía a 950 ducados, y los peritos la estimaron en 1.300.

En el cuadro, motivo del pleito, el artista, cual si presintiese el próximo fin de su vida, se autorretrató en uno de los apóstoles.

Y después de su muerte, al igual que sobre Alejandro VI y de otros setabenses y valencianos ilustres, se cebó la leyenda negra que muchas plumas, copiándose unas a otras imprevitadamente, hacen perdurar de generación a generación lamentablemente. Y hora es ya que resplandezca, en justicia, la verdad.

EL DRAMA FAMILIAR DEL ESPAÑOLETO

Doloroso en demasía fué para Ribera el año 1648.

Para sofocar la antedicha sublevación popular que contra el Virreinato en Nápoles inició en 1646 Tomás Saniello (o Masaniello), en primero de octubre del siguiente año llegó a la ciudad, mandando la flota española de cincuenta naves, D. Juan José de Austria, hijo bastardo de Felipe IV, tenido de la comedianta María Calderón (1), la que más tarde fué recluída por el Rey en el convento de la Alcarria, por mediación de su confidente Duque de las Torres (ex virrey de Nápoles diez años antes), por haberle sido infiel al Rey.

Durante el tumulto revolucionario en 1647 y 48 en Nápoles, la familia de Ribera, como otras españolas allí residentes, se refugiaron, para su seguridad personal, en pabellones del parque adjunto al palacio del Virrey, bajo protección de las tropas españolas, o hasta quizá en dependencia del mismo palacio como pintor de cámara, en ausencia del Virrey quien se trasladó al Castel-novo napolitano. Don Juan José de Austria, si no residía en palacio, por lo menos lo frecuentaba, y entabló amistad con el Españoletto, por su afición a la pintura. Ribera recibió bien al personaje y le retrató cabalgando

(1) En el tomo II de la *Historia de España*, dirigida por A. Cánovas del Castillo, puede leerse la actuación política de este egregio bastardo en los capítulos referentes a los jesuitas y al P. Nithard en su siglo XVII. Pero son amplios detalles que para nada interesan a nuestro cuento. Aquí me basta resumir tan solamente la siguiente nota biográfica:

Este segundo Juan de Austria, apodado "el Chico" para distinguirlo del bastardo de Carlos V (hermano de Felipe II), nació en Madrid y calle de Leganitos, en la noche del 6 de abril

en blanco corcel y sombrero empenachado de plumas, en un artístico grabado al aguafuerte (1).

El trato infundió cariño, que en el galán se trocó en pasión enamorando ciegamente a la más bella hija del pintor, a la cual raptó finalmente llevándosela a su palacio de Palermo. Pero ¿cuál de las tres hijas del pintor fué la raptada? Los biógrafos que coinciden en aceptar lo del rapto, discrepan en cuanto a la víctima. Dominici la llamó "María-Rosa" y centenares de publicistas repitieron el equívoco sin reparar en que ninguna de las tres hijas del pintor se llamaba así. Con el nombre equivocado, la mayoría enfocan a la hija mayor Margarita, nuevo error inadmisible, porque, siendo ya casada con Leonardo Sersale, residía lejos de Nápoles durante la estancia del raptor en Nápoles (en Capua desde 1645 y en Tierra de Otranto desde 1647, y más tarde en Lucera, donde enviudó). Tampoco hay que pensar en la hija menor María Francisca, porque era casi impúber, niña de doce años. Y descartadas ambas, solamente queda en entredicho Ana-Lucía, de diecisiete años, residente en Nápoles con sus descuidados padres, confiados en la caballería del egregio conquistador. Pero todavía hay quien desvía la puntería en el discutido tema apartándola de las hijas de Ribera, aplicando con ligereza el supuesto nombre de María Rosa, al no hallarlo en ellas, para aplicarlo a una imaginaria nieta del famoso pintor (y es el ca-

en 1629, siendo bautizado como "hijo de la tierra", lo que equivale a decir "hijo de padres desconocidos" (aunque con buenos padrinos). Su nodriza Magdalena se llevó el chico a León, criándolo maternalmente hasta que ella falleció muchos años después. Luego le educaron en Ocaña, alojado en buena casa y siendo sus maestros el jesuita P. della Faille y el inquisidor de Llerena D. Pedro Bracamante. Tuvo ayos de elevada categoría; así es que a sus quince primaveras pudo ya ser un buen latino, matemático, pintor, orador y hasta maestro en esgrima y en equitación. En estas condiciones fué adoptado por el Conde-Duque de Olivares (adopción que más tarde le acarreó disgustos con el monarca progenitor del mozo). Con la postiza paternidad vivió en nobilísimo palacio, asistido de numerosa servidumbre; y fué armado caballero y hasta prior de la Orden militar caballeresca de San Juan del Hospital, al decir de Pedro Aguado (Valladolid, 1948). En la bahía napolitana y 1648 venció a la Armada francesa que fué en ayuda de los rebeldes. Desempeñó interinamente el virreinato de Nápoles, como después el de Cataluña en 1652. Enemigo suyo fué el P. Nithard, confesor de la Reina.

A los dieciocho años de edad, hecho ya un "Don Juan", entró en Nápoles con ayuda del virrey Conde de Oñate, donde sedujo y raptó a una de las tres hijas del pintor Ribera, a la que numerosos biógrafos y publicistas llaman "María-Rosa" (nombre inexistente entre ellas), refiriéndose casi todos a la mayor, Margarita, equivocadamente, ya que, casada con el juez Sersale, residía lejos de Nápoles cuando estuvo allí Juan José de Austria.

(1) Además de este retrato de Juan José de Austria por Ribera, existen otros como el que grabó en 1791 el paisano Francisco de Paula Martí, original del dibujante José Berantón, del siglo XVII. Un tercer retrato es el del convento de las Descalzas y celda de su hija natural (la nieta bastarda del pintor), retrato más antiguo que el del Museo Nacional de Madrid. En él aparece pintado de cuerpo entero, con melenas y calzón corto. El que grabó Martí es de medio cuerpo y cabeza descubierta, y al pie de la estampa se lee inscripción que dice ser hijo de Felipe IV, nacido en Madrid y 1629 y fallecido en 1679.

tetrático de Historia D. Pedro Aguado); cosa de todo punto inadmisibile, como no fuese una criatura bastarda, que no existe en la realidad (1).

Al llegar a este punto, como coterráneo adoptivo del glorioso Españolito setabense, bien quisiera correr un piadoso velo sobre esta página de su biografía, a trueque de dejar un lunar más en mi relato; pero el oficio de cronista de la Patria de Ribera en funciones de biógrafo del mismo, y como correspondiente de las Reales Academias de la Historia de Madrid y de la de Bellas Artes de Valencia, me veo obligado a no escamotear la dolorosa realidad, para aclarar en lo posible el discutido asunto familiar del ilustre paisano artista.

El aparatoso rapto fué el escándalo de Nápoles por la elevada alcurnia del raptor y la fama del artista progenitor de la bellísima raptada. Dolorido y avergonzado el pintor Ribera, impotente para proceder contra el principesco personaje, se apartó de la vida cortesana de la ciudad, retirándose a su domicilio particular del apartado barrio del Posilipo, donde, apesarado y decaído en su salud, aún se esforzó en mantener su supremacía en el arte pintando algunos lienzos antedichos durante el último trienio de su azarosa vida terrena.

Fallecido ya el Españolito, la hija protagonista del drama familiar, al verse en Palermo separada de su amante y de su niña (de la cual se encargó el Conde de Eril), volvió a su casa

(1) El ilustre profesor D. Pedro Aguado, en un artículo referente a D. Juan José de Austria como pintor, que en 1948 publicó en el tomo IV del *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, de la Universidad de Valladolid, dice en su página 173 que, en Nápoles, "sin pasión y sin secreto, antes bien con infamante publicidad, deshonoró a María Rosa Ribera, NIETA apenas núbil del maestro—pintor Ribera—, a la que el Españolito tomó por modelo para su *Inmaculada* del altar del mismo convento—de las Descalzas Reales de Madrid—y para la *Santa Inés* de Dresden". Sintiéndolo mucho, no podemos pasar sin refutar tales afirmaciones.

Conforme en lo del retrato de la raptada en el rostro de la *Santa Inés* de Dresden; pero no así en el cuadro de la *Inmaculada* de Madrid, pues fué la del convento de Santa Isabel, pero no en el de las Descalzas, donde el retrato era como monja y no pintado por Ribera. Pero, aparte este detalle secundario, en cuanto a lo principal del caso, resulta que ni se llamaba "María Rosa" ni era "nieta", sino *hija* del pintor Ribera la raptada. Persona honorable, moral y cristianísima el Españolito, no creémosle capaz de tener hija o nieta bastarda con su limpio apellido; y habiendo muerto sus tres hijos solteros y sin sucesión, ¿cómo llevar por primer apellido "Ribera" la imaginaria "María-Rosa"? En 1648 es imposible que tuviera nieta alguna el Españolito cuando Juan José de Austria cometió el rapto. Ana Lucía y María Francisca eran virginales solteras de diecisiete y doce años. ¿Quién pudo, pues, ser la madre de la nieta de Ribera, si ellas no casaron hasta 1656?; pues de la mayor, Margarita, ya he dicho que era casada y fuera de Nápoles cuando estuvo allí el raptor en 1748.

Lo único que hay de cierto es lo que consta en los "Avisos" de Barrionuevo—1654 a 1658—, referente a que en 23 de enero de 1657 una hija natural de Juan José de Austria habida de una HIJA—no "nieta"—del pintor Ribera ingresó en el convento de las Descalzas Reales de Madrid con el nombre de Sor Margarita de la Cruz de Austria (nacida de 1649 a 1651). Más tarde tomó el hábito de monja. Y un retrato suyo se conserva en el convento, según afirma el padre jesuita Juan Everardo Nithard.

paterna de Nápoles a ponerse bajo el amparo de sus hermanas mayores y hermanos supervivientes, hasta su futuro casamiento, al parecer facilitado por el propio Juan J. de Austria, desde la Corte de España.

El hecho del rapto lo aceptan casi todos los biógrafos de Ribera, salvo contadísimas excepciones de negación. Madrazo, que en un principio lo tildó de fábula, después hubo de reconocerlo como cierto en el *Almanaque de la Ilustración Española y Americana*, correspondiente al año 1880. En el pasado año 1952, con motivo del tricentenario del óbito de Ribera, Ulisse Prota-Giurleo publicó un artículo en Nápoles esforzándose con menguada suerte en refutar el antedicho drama riberesco; para ello se acoge al "Diario" de Capecelatro y a otro "Diario" de Inocencio Fiudoro, que en realidad se refieren a otros hechos semejantes y contemporáneos por personajes extraños al amorío de Juan J. de Austria con la hija del Españolito, en Nápoles.

En un largo artículo que titulado "¿Historia o leyenda?" publiqué en la revista *Ecos*, de mi dirección en Játiva y 1952-53, aclaré a qué se refiere el primer manuscrito de Capecelatro, inédito del siglo XIX, en la página 151 de su segunda parte, o sea a otros amoríos de D. Diego de Alamo y de D. Antonio Enríquez, con una sobrina del pintor Ribera, lo cual motivó un desafío a espada con D. Fernando Carrillo, gentilhombre de cámara de D. Juan José de Austria, etc. También traduje en mi artículo, del manuscrito de Fiudoro, literalmente lo referente a dicho lance caballeresco detallado en el "Diario de los sucesos ocurridos en la revolución popular de Nápoles desde 7 de julio de 1647 en adelante" (documento conservado en la Sociedad de Historia Patria de Nápoles). El curioso documento dice así:

"Es curioso observar que tras el estrépito de Marte aún domina Cupido, pues teniendo José Ribera, famoso pintor, una bellísima hija, la cual retrató su padre en la figura de la "Purísima", pintada para el Regio Palacio, el pintor, temeroso de los atropellos que pudieran cometer los revolucionarios, habitaba una estancia en el jardín del palacio. Era la muchacha admirada por todos cuantos la veían y todo el que pasaba quedaba largo rato contemplando su hermosura, tan extraordinaria que pronto cautivo el ánimo de Su Alteza, que estimaba y favorecía mucho aquella casa. Ocurrió que la noche precedente al 25 de marzo de 1648, estando el español D. An-

tonio Enríquez, caballero principal sobrino del Almirante de Castilla hablando con una esclava de la dama en un portal y guardando la puerta su compañero Diego Carrillo, caballero de Cámara de su Alteza, y confundiendo a éste con Enríquez, lo amordazó y recluyó. Al enterarse Enríquez de lo ocurrido, mandó a Carrillo cartas de desafío. Su Alteza les arrestó; mas, no obstante, el desafío se llevó a efecto, resultando herido Enríquez, y Carrillo fué enviado a España."

Sobre estos y otros hechos dice Ulisse Prota-Giurleo que fantaseó Dominici su leyenda de los amores de María Rosa, hija del Españoleto, con D. Juan José de Austria; y además en su página final se extraña de que un escritor español, crítico de arte (cuyo nombre no dice), haga un relato fantástico del pintor connacional, sin salir en su defensa al aceptar como válida la leyenda de Dominici al tratar de Ribera en su libro referente a los grandes maestros del Renacimiento; y se lamenta, además, dicho articulista napolitano de que en el mejor estudio publicado sobre Ribera, su autor, A. Mayer, no se haya rehecho de algún modo contra la leyenda que ofusca la reputación del que proclama "el pintor más grande del Renacimiento español".

Más aún: con motivo del convenido matrimonio de Ana-Lucía Ribera, en marzo de 1667, el diarista Fiudoro publicó en su diario de Nápoles la siguiente noticia literal: "Questa mattina ha presso possesso della Real Cámara di Presdente Don Geovanni Morgano giovane di diciott anni circa, per aversi pigliata per moglier la Ribera, colla sorella della quale Don Geovanni d'Austria face una figliola". Y después, en mayo de 1671, con motivo del viaje a Nápoles del hermano mayor de Ana-Lucía, en otro diario de dicha ciudad, el diarista Domingo Conforto dijo así: "E venutto da Spagna D. Antonio de Rivera figlio del pittore Guiuseppe de Rivera, con carica di Preside della provincia di Lecce per anni otto; erto cosa di maraviglia per un par suo, ma il tutto é stato applicatto all affetto che il Signore D. Geovanni di Austria portó nel fiore della sua gioventù quando fu in Nápoli al tempo delle rivoluzioi, alla sorella di quello con la quile face una figliola".

Pero es el caso que sin recurrir a Italia para testimonios particulares, los tenemos documentales en nuestra Biblioteca Nacional de Madrid y en los anales del convento de las Descalzas Reales de la misma capital, con referencia a la clausura de una hija natural del Austria, tenida de una hija de Ribera

Cucó. Véanse, si no, las "Relaciones históricas del Padre Nithard en sus diferencias con Don Juan de Austria". En el tomo primero, libros 1.º a 3.º, de sus manuscritos (signatura V, número 126, folio 12 vuelto), comienza el padre jesuíta a historiar el envío a Italia del joven Juan de Austria como capitán de la escuadra de Cádiz, más su traslado posterior a Nápoles hasta apaciguar el alzamiento en 1648, y añade que allí el joven capitán, de dieciocho años, "empezó a darse a lascivos entretenimientos cuyos efectos testifica la Prenda que después entró en el Real Convento de las Descalzas de Madrid, donde hoy se halla con el título Excelentísima Señora, SIENDO SU MADRE LA HIJA DE UN FAMOSO PINTOR LLAMADO JOSEPH DE RIBERA. El mismo P. Nithard, recibió y transcribe una carta autógrafa de D. Juan de Austria, cuyo original se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, número 138 v, de las cartas de D. Juan (y con el número 127 v, del libro IV, folio 73, la copia literal del P. Nithard), agradeciendo a la Reina y a su Confesor sus favores por sor Margarita de la Cruz de Austria, su hija natural. Es una carta fechada desde La Coruña, en 25 de julio de 1668 y firmada por Don Juan (1). De la misma fecha y firmante existe archivada otra carta autógrafa dirigida al Inquisidor General, agradeciéndole el haber contribuido cerca de la Reina para que su hija natural ingresase en el convento de las Descalzas cuando él estaba enfermo, como le dijo a S. M. Y asimismo existen otras pruebas unidas al testimonio casi unánime de los autores, que confirman desgraciadamente como hecho cierto lo que Prota-Giurleo (al igual que Ceán Bermúdez) piadosamente juzga de mera fábula.

De lo dicho se deduce que la nieta natural del pintor Ribera no fué un invento de leyenda, sino triste realidad, motivo por el cual no debió criticar Ulisse Prota a quienes no comulgan con su opinión, sino tan solamente a los que como Pi Margall siguen a Dominici para maltratar al famoso Españolito. Si los antedichos documentos oficiales descubiertos en la Biblioteca Nacional por su arabista D. Francisco Guillén Robles no fuesen sobradas pruebas, bastaría en último caso

(1) Dicha carta autógrafa original textualmente dice así: "Hallándose mi salud en el estado que le digo a la Reina Ntra. Señora, me ha sido preciso, aunque contra mi voluntad y resolución, tomar la que verá en él Vtra. Ilma.; y he juzgado de mi atención decírselo aparte a Vta. Ilma., dándole con este motivo muchas gracias por la que ha tenido Vta. Ilma. en los favores que SS. Magestades se han dignado hacer a Sor Margarita mi hija, cuya memoria y reconocimiento siempre durará en mí. Dios gue. a Vta. Ilma. muchos años como yo deseo. De la Coruña a 25 de julio de 1668. DON JUAN."

la unánime opinión de centenares de publicistas con la sola discrepancia de detalles (1).

La monjita descalza que nacida por 1650 (y que para su comunidad deseaba el convento madrileño de La Encarnación), fué clausurada en las Descalzas, a sus seis años de edad; profesó a los dieciseis, y falleció a los treinta y seis, en 1686. No sabemos si además de su retrato al óleo, junto al de su padre (olvidado el de la madre), perdura o no su sepulcro en su real convento.

Como español patriota, valenciano entusiasta y setabense adoptivo, por cuyos tres títulos me considero coterráneo de Ribera, agradezco a su nuevo biógrafo italiano Ulisse sus datos inéditos de la familia del Españolito. cuya biografía riberesca, llena todavía de lunares, dudas, discrepancias y hasta fantasías, podemos afirmar que está aún por concluir documental y críticamente. Y me complazco en reconocer su noble intento de lavar con la esponja de la admiración lo que juzga mera leyenda fraguada contra el honor de una hija. Pero, a fuer de sincero, debo confesar que, a pesar de mi mejor disposición, no ha logrado convencerme con su débil argumentación.

Y termino este mal pergeñado artículo expresando mi simpatía, admiración y aplauso para todos aquellos escritores españoles y extranjeros que se esfuerzan por reivindicar el buen nombre de setabenses tan ilustres como Riberas, Borjas o Villanuevas (artistas, pontífices o historiadores), o, cuanto menos, por correr un piadoso velo sobre hechos desagradables, aunque probados.

LAS HIJAS EN SU ORFANDAD

Con la muerte del gran pintor y su sepelio suelen hacer punto final los biógrafos de Ribera, sin ocuparse ya de su descendencia. Pero yo quiero acabar lanzando a publicidad nuevos datos apenas conocidos en España, conseguidos del Extranjero con referencia a las hijas del Españolito.

En el archivo del Estado de Nápoles y sección de Justicia, se encuentran los autos de un proceso de Margarita Ribera

(1) El ex catedrático de la Universidad Central y docto publicista D. Elías Tormo Monzó, al igual que el Excmo. Marqués de Lozoya y otros profesores, acepta como cierto el rapto y subsiguiente parto de la hija de Ribera, pero sin decir cuál fué de las tres. Y por llamarse Margarita la nieta bastarda, varios biógrafos la creen hija de la mavor de Ribera, que llevó el mismo nombre Margarita.

como heredera de su esposo Leonardo, fallecido en Lucera a fin de agosto de 1651 bajo testamento del día anterior instituyendo heredero universal al hijo póstumo a nacer, de la futura viuda demandante. Pero la criatura, si no nació muerta, falleció apenas bautizada. Y la viuda del causante, en Nápoles solicitó dicha declaración de heredera de Sersale ante el Juzgado de Vicaría para resolución de la gran Corte, que tardó ¡tres años! en resolver, según lo solicitado; detalle que amargó el último año de vida del Españolito, viendo sufrir a la hija mayor.

Fallecido el artista, su viuda Catalina Azolino y sus hijos Antonio y Francisco con Margarita, en ausencia de Ana-Lucía, todavía al parecer necesitaron tomar a préstamo trescientos ducados, al crecido interés del nueve por ciento, a Domingo de Forte, hipotecándole a su favor todos sus bienes inmuebles incluso la casa de habitación de Santo Spíritu di Palazzo, más la otra de la Puerta de Chiaya que había adquirido el ahora ya difunto pintor.

Después, en la terrible peste de 1656 falleció Francisco, y seguidamente su madre Catalina también. Ya había regresado a la casa paterna Ana-Lucía y a ésta y a la menor, Francisca, hubo de atenderlas la hermana mayor, Margarita, pues su hermano Antonio, como militar que era, estaba en España cumpliendo sus deberes en guerra de Cataluña. Un documento del siguiente año 1657 pone de manifiesto la precaria situación económica de las tres hermanas huérfanas, al tener que comparecer ante el Juzgado de Vicaría de Nápoles, en 16 de enero, como herederas del pintor Ribera Cucó por fallecimiento del antedicho hermano Francisco para poder atender a la procura de los bienes paternos, obligándose a la dación de cuentas, como así lo acordó el Juzgado, en 7 de febrero del mismo año.

Más tarde la tristeza paralizó la voluntad de Margarita a fuerza de contratiempos y preocupaciones; y se retiró en el Conservatorio de Santa María del Concilio del Escribano, del sacro regio Concilio, sito en Monte Calvario; ella en vida casi monástica, y en concepto de educandas entraron también sus hermanas Ana-Lucía y María-Francisca.

Habiendo renunciado Margarita a repetir nupcias, pensó en casar bien a sus dos hermanas; y así, en 1666, se presentó para Ana-Lucía la buena proporción del hijo del Barón de Campo-Florido, llamado Juan Morgano, conseguida de la Corte de España la oportuna licencia que otorgó la Reina Doña María

de Austria (Gobernadora del Reino, en nombre del menor Carlos II), expedida en 26 enero del siguiente año 1667; todo ello, según testimonio de algunos escritores, con la intervención del galanteador Don Juan José de Austria, quien consiguió, además de la real licencia, un buen cargo oficial para el contrayente. Y dos meses después, la hermana María Francisca pasó a ser esposa de D. Tomás Manzano Núñez, hijo de D. Francisco, secretario de Su Majestad. Para esta boda (y no para la de Ana-Lucía) fué exprofeso a Nápoles desde España el hermano Antonio Ribera, y se estipularon capítulos matrimoniales en 11 de mayo de 1667, dotando a la contrayente con 50.000 ducados (30.000 al contado y los 20.000 restantes sobre las casas paternas de Chiaya y de la Puerta Pícola di Santo Spíritu di Palazzo). Y es muy significativo que no se hiciera nada de esto con la desgraciada Ana-Lucía.

Ya casadas ventajosamente ambas hermanas menores, la mayor viuda Margarita se retiró ya definitivamente en el antedicho conservatorio religioso en la soledad de sus recuerdos, esperando de la muerte el consuelo a sus tristezas y pidiendo a Dios se la llevase pronto a mejor vida. Y así se sirvió el Señor, complacerla al siguiente año, añadiendo el publicista Prota-Giurleo que asimismo pareció haberlo presentado el Españolito cuando años antes retrató a Margarita en una Inmaculada o "ascensión" subiendo a la gloria entre una legión de ángeles y querubines, en el cuadro que encargaron a Ribera para el altar mayor de la capilla del palacio real de Nápoles, cuadro que ahora, en 1668, fué trasladado a la capilla del palacio nuevo, y finalmente llevado a España como pintura notable, en 1672, al cesar en el Gobierno de Nápoles. Celano opinó que esta "Inmaculada era la más hermosa obra debida a los pinceles del Españolito copiando el rostro de tan bellísima modelo. Y yo preguntaría si acaso Celano no ha visto la otra *Inmaculada* llamada de Monterrey que perdura en las Agustinas de Salamanca, reputada como la obra más sobresaliente del Españolito.

Margarita falleció a sus treinta y ocho años de edad, en ausencia de su hermano Antonio, superviviente, regresado a España tras del casamiento de María Francisca.

Pero éste volvió a Nápoles tres años después, en mayo de 1671, a fin de comparecer ante el Juez de Vicaría en calidad de heredero universal de su cuñado Sersales, cuya herencia, sus hermanas casadas no se cuidaron de reclamar; y, conse-

guido su objeto, regresó ya definitivamente a España, en junio de 1680, perdiéndose ya sus pasos.

¿En qué fecha y dónde fallecieron las dos hijas últimas del Españolito? He aquí nota de las partidas sacramentales de defunción de las mismas, en Nápoles, ya que jamás vinieron a España:

Ana-Lucía falleció en 5 de septiembre de 1685, fecha del aniversario del óbito de su padre. Era viuda, de cincuenta años de edad, y vecina de la Strada di Nardones, y fué sepultada en San Aloise di Palazzo, según libro VIII de defunciones de la parroquial de Santa Ana di Palazzo. Y María Francisca murió a los cuarenta y cinco años de edad, en 20 de agosto de 1686, siendo aún casada con Tomás Manzano, y sepultada en la iglesia de Santo Espíritu di Palazzo. No dejaron descendencia.

Y aquí termina nuestra historia, pues no habiendo tenido nietos legítimos el Españolito y dada cuenta también del fallecimiento de la nieta natural en el convento de las Descalzas Reales de Madrid, en el siglo XVII, acabó la extirpe napolitana del famoso pintor español, valenciano y sebatense, dejando tras de sí tan solamente un memorable recuerdo de admiración y cariño en Játiva, Valencia y España, su triple Patria, que con orgullo proclamaba bajo su firma aquel coloso de la paleta que en vida se llamó Juan José Ribera Cucó.

CARLOS SARTHOU CARRERES.

Játiva y fin del año 1952.

J. JOSE RIBERA «EL ESPAÑOLETO»



Inmaculada Concepción de la Virgen María.

En las Monjas Agustinas de Monterrey, Salamanca. (1635)

J. JOSE RIBERA* «EL ESPAÑOLETO»



Desafío y combate entre Isabel Carazi y Diambra Petinella.

En El Museo Nacional del Prado, Madrid. (Año 1636)

J. JOSE RIBERA «EL ESPAÑOLETO»



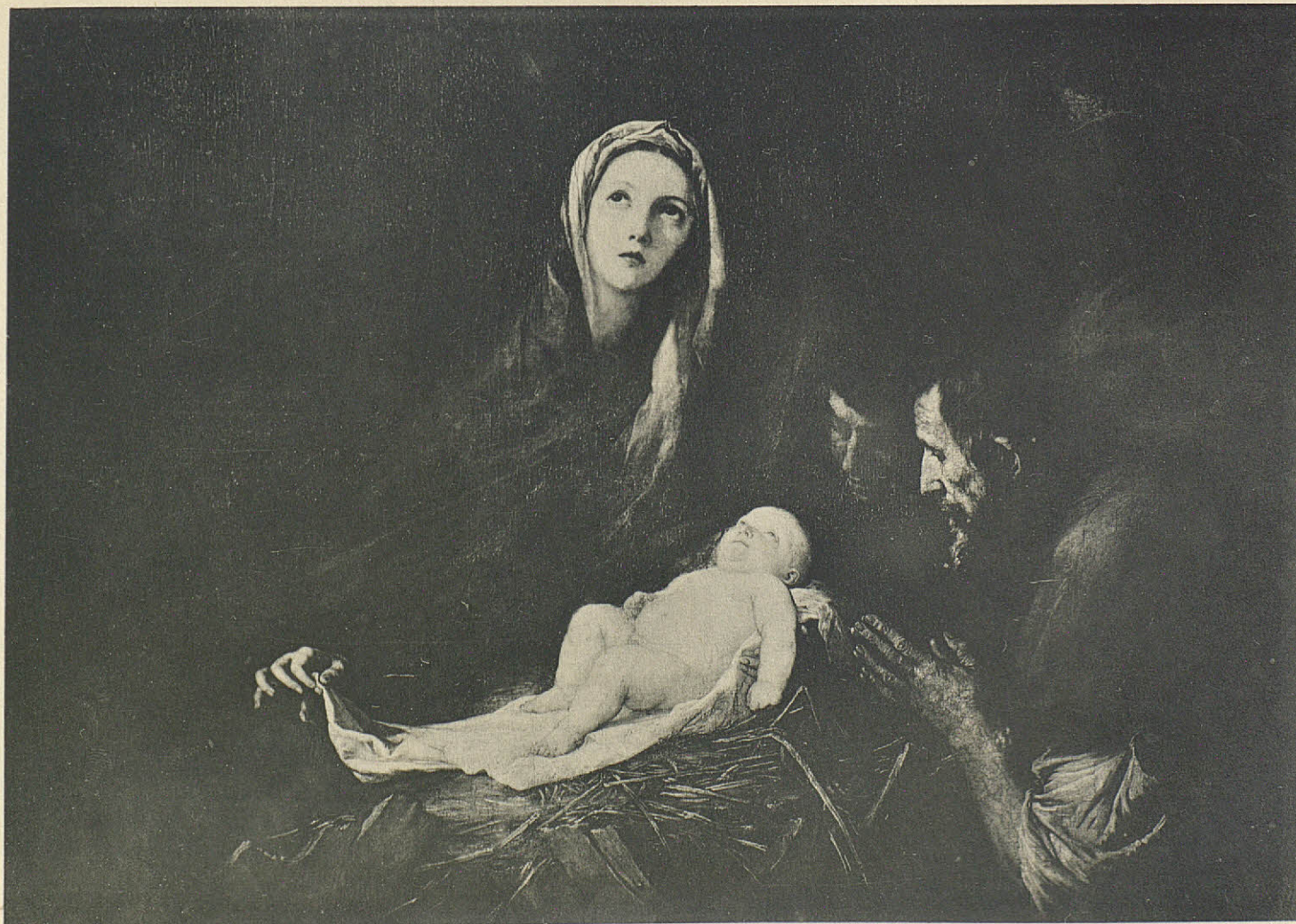
Glorificación de Santa Maria Magdalena.

En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. (Lo pintó en 1636)



San Pedro en la prisión liberado por un ángel.

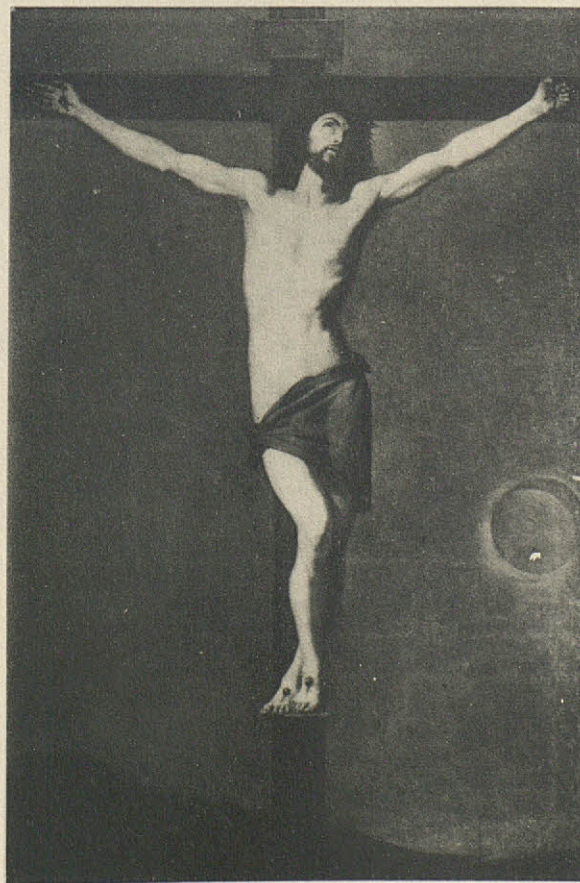
En el Museo Nacional del Prado, Madrid. (Lo pintó en 1639)



Nacimiento de Jesús.

En la sala capitular de la Catedral de Valencia. Quemado en julio de 1936. (Lo pintó en 1643)

J. JOSE RIBERA «EL ESPAÑOLETO»



Cristo crucificado (1643), y los apóstoles San Pedro y San Matías.

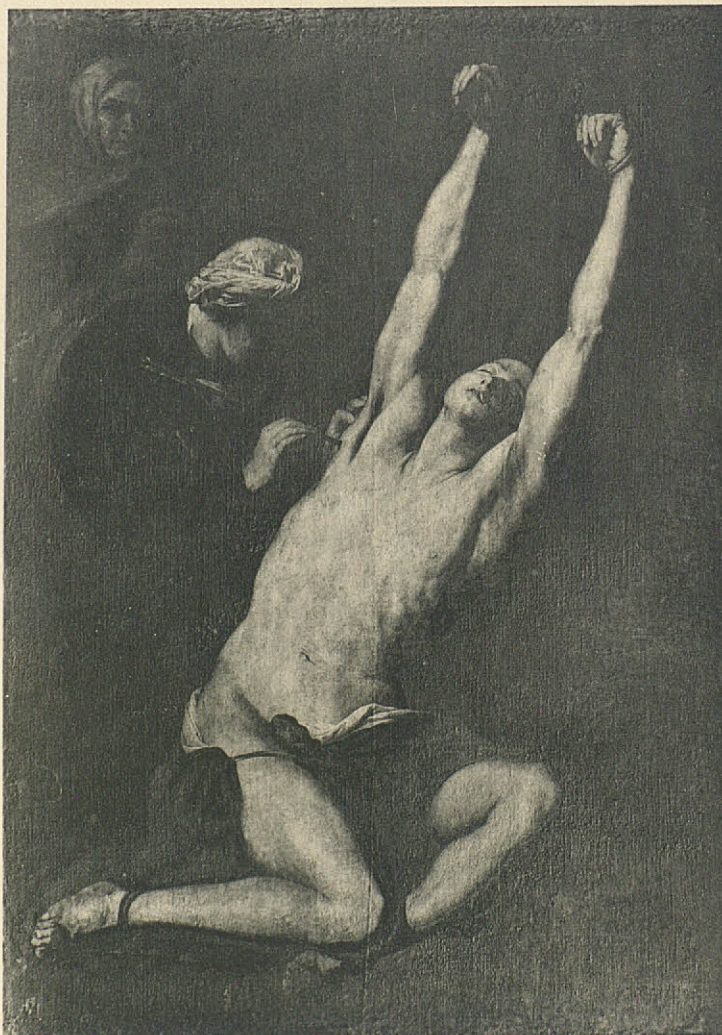
En el Palacio de la Diputación de Vitoria

J. JOSE RIBERA «EL ESPAÑOLETO»



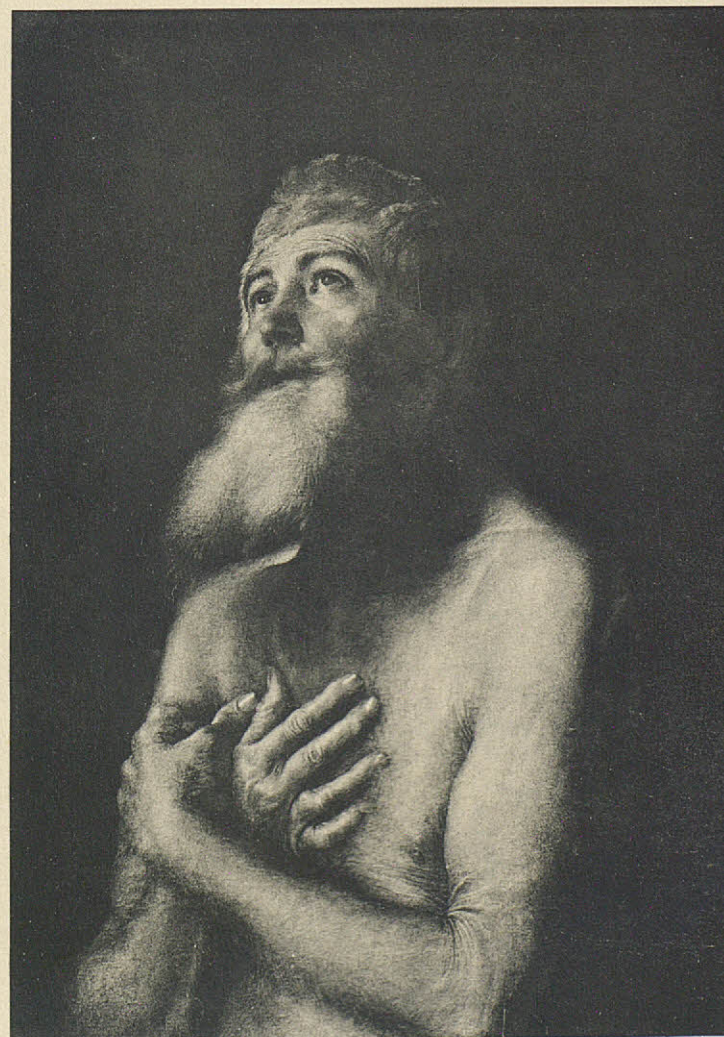
Entierro de Cristo.

En el Museo Municipal de Játiva (su patria nativa), con réplica en la sacristía de San Lorenzo de El Escorial (1644)



San Sebastián.

En el Museo de Valencia



San Onofre anacoreta. (Detalle).

En el Museo Municipal de Játiva

La Capilla de San Segundo en la Catedral de Avila

I

DON JERONIMO MANRIQUE DE LARA

Don Alonso Manrique, Cardenal de la Santa Iglesia, Obispo de Badajoz y de Córdoba, Capellán Mayor de Carlos V, Arzobispo de Sevilla e Inquisidor General de España, no fué "en los verdores de la primera y más robusta edad—según nos dice el cronista Salazar (1)—, tan cuidadoso de su pureza, que pudiese librar el ánimo de una apasionada correspondencia que le produjo tres hijos". Fueron éstos: D. Rodrigo Manrique, de quien sabemos que estudió en París (2); D.^a Guiomar Manrique, que fué Monja Dominica en el Monasterio de la Madre de Dios, de Toledo, y D. Jerónimo Manrique de Lara, "vno de los mas claros varones de su tiempo", y cuya personalidad es la que nos interesa en el presente trabajo.

Siguiendo los deseos de su padre, fué dedicado don Jerónimo, desde muy joven, al estudio, sacando gran provecho de las disciplinas que ejercitó. En su juventud tuvo dos hijos (3), pero pronto debió de cambiar de vida, ya que pocos años después de la muerte de su padre, consiguió la plaza de Inquisidor en el Tribunal de Murcia (4).

En este puesto permaneció hasta el año 1571, en que Fe-

(1) LUIS DE SALAZAR Y CASTRO: *Historia genealógica de la Casa de Lara, justificada con instrumentos y escritores de inviolable fe*, tomo II. Madrid, en la Imprenta Real, 1697, pág. 455.

(2) Intervino en el recibimiento que se hizo a la Infanta Doña María. Véase "Relación del recibimiento que se hizo a Doña María, Infanta de Portugal, hija de Don Juan Tercero y de Doña Catalina, hermana del Emperador Carlos V, cuando vino a España a desposarse con Felipe II. Año 1543" (*Col. Doc. Ined. para la Hist. de España*, tomo III, Madrid, 1843, pág. 364).

(3) Fueron una hija, D.^a Josepha Manrique (véase SALAZAR: *Obra cit.*, pág. 456), y un hijo. Véase ANTONIO ASTRAIN: *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*, tomo III, Madrid, 1909, pág. 707.

(4) SALAZAR: *Obra cit.*, tomo II, pág. 455.

lipe II le nombró Inquisidor y Vicario General en la Armada y Ejército de la Liga Católica, que mandaba D. Juan de Austria contra el Turco. En cumplimiento de los deberes que le imponía su nuevo cargo, se incorporó a las fuerzas de S. M., y en el mes de mayo del mismo año se encontraba en Génova, donde, "no pudiendo asistir personalmente" al cometido de su misión, nombraba por Teniente y Comisario suyo al padre franciscano Fr. Miguel Servia (1). Desconocemos las causas que le impedían "asistir personalmente" al cumplimiento de sus deberes, y si estas causas fueron pasajeras o definitivas, impidiéndole con ello asistir a la Batalla de Lepanto; pero lo cierto es que el día 17 de septiembre de 1571, en Fossa de San Juan, celebró misa don Jerónimo (2), y, según Salazar, antes de la batalla bendijo la Armada y los estandartes de la Liga (3). También fué administrador del Hospital Real de esta Armada (4).

Vuelto a España, continuó en su puesto del Consejo de la Inquisición, hasta que, habiendo quedado vacante la Sede de Cartagena, por dejarla D. Gómez Zapata, que pasaba a regir la de Cuenca (5), Felipe II, en Lisboa, y el último día del año 1582, presentó a D. Jerónimo para Obispo de Cartagena (6), en cuyo obispado realizó una labor ejemplar, y tan a satisfacción del Nuncio de Su Santidad, que, refiriéndose a él, decía públicamente "que ningún otro prelado destos reynos tenía mas ni mejor relacion y satisfaccion en lo que toca a su recogimiento y gobierno de su obispado" (7).

Por el año 1587, graves sucesos de orden interno en la Compañía de Jesús dieron origen a que Felipe II, influenciado por

(1) "Relación de los sucesos de la Armada de la Santa Liga, y entre ellos el de la Batalla de Lepanto, desde 1571 hasta 1574 inclusive. Escrita por el P. Fr. Miguel Servia, Religioso franciscano, confesor de D. Juan de Austria" (*Col. Doc. Ined. para la Hist. de España*, tomo XI, Madrid, 1847, pág. 360).

(2) CAYETANO ROSELL: *Historia del combate naval de Lepanto, y juicio de la importancia y consecuencias de aquel suceso*, Madrid, 1853, pág. 89.

(3) SALAZAR: *Obra cit.*, tomo II, pág. 455.

(4) Archivo Histórico de Protocolos. Madrid. Escribano Pedro Gutiérrez de Molina. Protocolo 24.840 s/f. 1.º abril 1583.

(5) FRANCISCO CASCALES: *Discursos históricos / de la mui noble i mui leal / Ciudad de Murcia*. Murcia, 1621, fol. 430 v. Véase la carta de Gómez Zapata, todavía Obispo de Cartagena, dando las gracias a Felipe II por haberle nombrado Obispo de Cuenca, fechada en Murcia el 28 de diciembre de 1581 (Archivo Zaballburu: 129-107).

(6) A. H. N. Consejos. Patronato de Castilla. *Libros de Iglesia n.º 2*, fol. 179. Véase la carta autógrafa de don Jerónimo, agradeciendo al Rey la merced de concederle el Obispado de Cartagena, fechada en Madrid el día 14 de julio de 1582 (Archivo Zaballburu: 129-126).

(7) Carta de Felipe II al Conde de Olivares en Roma, fecha en Madrid a 9 de diciembre de 1588. Véase ANTONIO ASTRAIN: *Obra cit.*, tomo III, pág. 707.

Aquí escribió las *Constituciones Synodales del Obispado de Carthagera*, que vieron luz en Valladolid por Andrés Merchan en 1590.

el Cardenal Quiroga y su confesor Fr. Diego de Chaves, pidiera a Su Santidad Sixto V un breve para poder "visitar" la Compañía, por medio de una persona extraña a los padres jesuitas (1). Fué propuesto como visitador, teniendo en cuenta sus inmejorables referencias, D. Jerónimo Manrique de Lara, y Sixto V lo aceptó, enviando a Madrid el breve deseado.

Llamado don Jerónimo, llegó a la Corte el día 17 de mayo de 1588, y el día 9 de junio siguiente se le entregaba el breve de su comisión. En su virtud, intentó empezar su cometido; pero después de muchas luchas y vicisitudes, y enterados los padres de la Compañía de los antecedentes de don Jerónimo, le recusaron ante el Papa, alegando de su visitador que era hijo ilegítimo y que en su juventud había tenido hijos bastardos (2). Comprobados estos extremos, y a pesar de la defensa y protección que Felipe II hizo de su Obispo, Su Santidad ordenó el inhibir a don Jerónimo de asunto tan delicado como la visita a la Compañía (3).

Con esta orden la posición personal del Obispo en Madrid era violentísima. Estaba sufriendo las consecuencias de los deslices cometidos hacía treinta y cinco años. Pero estas faltas estaban purgadas con la austera y disciplinada vida que había llevado desde su juventud y "con el buen exemplo de tantos años de Inquisidor y del Consejo de la General Inquisición y de Obispo", en opinión de Felipe II (4).

Y el Conde de Barajas, Presidente del Consejo Real, le sacó con honra en este difícil trance, pues se estaba buscando a una persona autorizada para visitar la Chancillería de Valladolid, y se nombró a don Jerónimo visitador de ella (5).

Realizó esta "visita" con gran habilidad y tacto. Pero el escándalo promovido por los Padres de la Compañía había

(1) Sobre estos sucesos ocurridos a la Compañía, y las luchas que en su defensa sostuvieron los padres bajo la dirección del R. P. Claudio Acuña, su 5.º General, véase ASTRAIN: *Obra cit.*, tomo III, pág. 435, y BARÓN DE HÜBNER: *Sixte Quint*, París, Librairie A. Franck, 1870, tomo II, págs. 19 y sigs.

(2) El P. ASTRAIN: *Obra cit.*, tomo III, pág. 442, dice que tuvo tres hijos. Sin embargo, SALAZAR: *Obra cit.*, tomo II, pág. 456, dice que fueron dos. G. MARAÑÓN, en *El Conde-Duque de Olivares*, Madrid, 1936, pág. 15, utiliza los datos del P. Astrain referentes a D. Jerónimo Manrique de Lara. Para las relaciones de don Jerónimo con Felipe II, véase, en el Archivo Zaballur de Madrid, las cartas enviadas por el Obispo a Mateo Vázquez de Lecca, secretario del Rey (caja 135, núms. 119-120-121-122-123, y caja 243, núms. 196-197 y 201), y al Rey (caja 243, núm. 269).

(3) Sobre estos sucesos, entre D. Jerónimo Manrique de Lara y los padres de la Compañía, véase ASTRAIN: *Obra cit.*, tomo III, págs. 435 y sigs.

(4) Véase la carta de Felipe II al Conde de Olivares transcrita por ASTRAIN: *Obra citada*, tomo III, pág. 707.

(5) ASTRAIN: *Obra cit.*, tomo III, pág. 452.

trascendido a la sede de Cartagena, y sus fieles le creaban "muchos inconbinientes", por lo que el día 20 de octubre de 1590 escribió al Rey rogándole que le trasladara a "un rincón humilde, de menos calidad y cantidad" (1).

Y como en aquel tiempo estaba vacante la diócesis de Avila, por fallecimiento del Obispo D. Pedro Fernández Termino, a ella fué destinado por Felipe II, siéndole comunicado su nombramiento, el día 27 del mismo mes, por el secretario Mateo Vázquez de Lecca (2).

"Es muy grande para mi y mucho más de lo que deuo de merecer", contestó don Jerónimo al Rey (3) y a Mateo Vázquez (4), al enterarse de su nombramiento; pero recordando los beneficios económicos que le proporcionaba la sede de Cartagena, añadía que en la de Avila saldría perjudicado en seis mil ducados, y que procuraran compensarle.

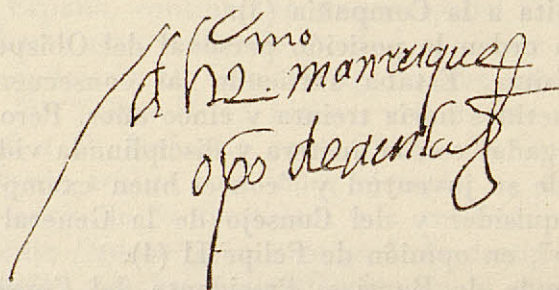


FIG. 1.—Firma del Obispo D. Jerónimo Manrique de Lara.

No debió de agradar a Felipe II esta reacción del Obispo; pero como ya había promovido su nombramiento, pensó que estaba "ya acabado" este asunto (5), y no hizo más conside-

(1) Carta autógrafa de don Jerónimo a Felipe II, desde Valladolid, en 20 de octubre de 1590 (Archivo Zaballuru, Madrid, 243-47): "... solo representare la obligacion q̄ ay de acudir a ellos, y la que parece tener su mg.^t en dar otro pastor a la igla. de Cartagena, q̄ no tengan causa de tropear en el como la tienen conmigo, por los muchos inconbinientes q̄ ay de ocupar yo aquella silla, q̄ me es forçoso, so pena de ir contra mi conciencia, a pedir a su mg.^t un rincón humilde, de menos calidad y cantidad adonde acabe los pocos días q̄ me quedare de vida, con seguridad de mi conciencia y de aquellas ovejas..."

(2) Archivo Zaballuru, Madrid: 243-48.

(3) Carta autógrafa de D. Jerónimo Manrique de Lara a Felipe II, 8 de noviembre de 1590 (Archivo Zaballuru, Madrid: 243-50).

(4) Carta autógrafa de don Jerónimo a Mateo Vázquez, 8 de noviembre de 1590 (Archivo Zaballuru, Madrid: 243-49).

(5) Nota autógrafa de Felipe II (Archivo Zaballuru: 243-40): "... y lo q̄l os responde aunq̄ aceta no parece q̄s. de muy buena gana, y sino estubiera proveyda ya Cordoba no se aun si fuera de peor, pero en fin esto es ya acabado, digo lo de Avila..." Véanse también las cartas autógrafas de Felipe II relativas a este asunto que se conservan en el Archivo Zaballuru: 243-41, 243-42 y 243-43.

raciones, por lo que don Jerónimo aceptó resignadamente la sede que le había elegido el Rey (1). Después de ésto, Felipe II escribió a su embajador en Roma, que era el Conde de Olivares, el día 19 de diciembre de 1590, ordenándole que solicitase al Papa las bulas correspondientes (2). Estas fueron concedidas y enviadas a Madrid, y conforme a ellas, el día 25 de mayo del año siguiente—1591—firmaba el Rey, en El Pardo, una provisión para que se diera la posesión del Obispado de Avila a D. Jerónimo Manrique de Lara (3). Esta posesión la tomó solemnemente don Jerónimo el día 3 de junio de 1591, y con ello se ocupaba por 59.^a vez la silla episcopal de Avila (4).

FUNDACION DE LA CAPILLA DE SAN SEGUNDO

En su sede de Avila fué don Jerónimo un ejemplar Obispo, no apartándole sus deberes episcopales de la ya antigua amistad con el Rey, sino, por el contrario, incrementando cada vez más su unión con Felipe II (5).

Su salud, por estos años, se resentía periódicamente con "una palpitación del coraçon", según nos dice Cianca (6), que personalmente le trató. El día 9 de septiembre de 1593 se agudizó una de estas crisis, y con tal gravedad, que los médicos que le asistían perdieron las esperanzas de salvarle. Recibió los Sacramentos y casi moribundo se encomendó con todo fervor a San Segundo, el primer Obispo de Avila, mientras que el Cabildo y los fieles a este mismo Santo hacían rogativas por la salvación de su Prelado. Y cuentan que fué milagroso,

(1) Carta autógrafa de don Jerónimo, 2 de diciembre de 1590 (Archivo Zaballuru: 243-52): "... y pues ya mi edad no me dara lugar a otra cosa de muy buena gana me iré a recojer a la igla. de Avila y dar de mano al mundo y a todas sus cosas q para lo q se ha de vivir harta hacienda tendré". Véase también en el Archivo Zaballuru: 243-51 y 243-53.

(2) A. H. N. Consejos. Patronato de Castilla. *Libros de Iglesia* n.º 2, fol. 450 v.

(3) A. H. N. Consejos. Patronato de Castilla. *Libros de Iglesia* n.º 3, fol. 17.

(4) PIUS BONIFACIUS GAMS: *Series Episcoporum Ecclesiae Catholicae, quotquot innotuerunt a Beato Petro Apostolo*. Ratisbonae, 1873, pág. 10.

(5) Como dato daremos el que en 21 de septiembre de 1591 ordenaba de Evangelio al P. Sepúlveda, el famoso jerónimo escurialense. Véase Fr. JULIÁN ZARCO CUEVAS: *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, tomo IV, Madrid, 1924, página VI.

(6) ANTONIO DE CIANCA: *Historia de / la vida, inven- / cion, milagros, y trans- / lacion de S. Segundo, primero obispo de Auila: y / recopilacion de los obispos sucesores suyos, hasta / D. Geronimo Manrique de Lara, Inqui- / sidor general de España.* // En Madrid. Por Luis Sánchez. Año 1595. Libro tercero, fol. 3.

pues al acabar las ceremonias, don Jerónimo sintió mejoría y poco después sanaba completamente (1).

Y queriendo testimoniar su agradecimiento por el bien recibido, y aconsejado por su Cabildo, decidió trasladar el cuerpo de San Segundo, que por entonces estaba depositado en la iglesia donde se había encontrado, a una suntuosa Capilla, que él, con su hacienda, fundaría y dotaría en la Catedral.

Rápidamente se empezó a negociar el traslado a la Catedral del Cuerpo de San Segundo. En el año 1519 (2), la Cofradía de San Sebastián había encontrado en la iglesia de San Segundo, extramuros de Avila (3), el cuerpo de su primer Obispo, y en el interior de la misma iglesia fué colocado en una "caja de tres llaves" con "vna rexa de hierro" (4). Al año siguiente, por Breve Apostólico de 26 de febrero, se autorizó su traslado a la Catedral (5); pero la Cofradía de San Sebastián se opuso a ello (6), quedando, por tanto, el cuerpo en su iglesia y dando lugar a que se empezaran las informaciones jurídicas para decidir sobre su definitivo depósito. Posteriormente, los devotos hicieron diversas obras en el Sepulcro de la iglesia de San Segundo, y entre todas ellas, la más importante, desde el punto de vista artístico, fué la de D.^a María de Mendoza, hermana del Obispo D. Alvaro de Mendoza, que dió doscientos ducados para que en Valladolid hiciera Juni una estatua orante de alabastro, que se colocó sobre el sepulcro el día 24 de abril de 1573 (7), y que es la bellísima escultura que actualmente se conserva y podemos admirar en su primitivo emplazamiento.

La contienda entre la Cofradía y el Cabildo catedralicio continuó sin interrupción durante muchos años (8), hasta

(1) CIANCA: *Obra cit.*, lib. tercero, fol. 3. — LUIS ARIZ: *Historia de las Grandezas de la Ciudad de Avila*, Alcalá de Henares, 1607, fol. 57 v. — GIL GONZÁLEZ DAUILA: *Theatro Ecclesiastico de la Iglesia y Ciudad de Avila*, 1628, fol. 161.

(2) Con todo detalle describe CIANCA cómo se encontró el cuerpo y las ceremonias que siguieron; véase *Obra cit.*, lib. segundo, fol. 101. — P. ENRIQUE FLÓREZ: *España Sagrada*, tomo XIV, Madrid, 1758, pág. 12.

(3) Léase sobre esta antigua iglesia a SALVADOR GARCÍA DACARRETE: *Cosas de Avila*, volumen I, Valladolid, 1928, pág. 9.

(4) CIANCA: *Obra cit.*, lib. segundo, fol. 118.

(5) Véase la transcripción de este Breve, por el P. Fita, en la página 65 de ADOLFO FERNÁNDEZ CASANOVA: *La Catedral de Avila*, Madrid, 1914.

(6) GARCÍA DACARRETE: *Obra cit.*, pág. 22.

(7) CIANCA: *Obra cit.*, lib. segundo, fol. 125 v. — MAYORAL: *Grandezas de Avila*, 1888, pág. 20.

(8) La Cofradía de San Segundo, en defensa suya y para conservar los restos de su Patrón, el día 16 de julio de 1574 acumulaba razones en las "Informaciones / hechas a Instancia de la Cofradía de S.ⁿ Segundo de Avila / ante la justicia Real de esta Ciudad de como fue hallado y descubierto el Cuerpo y reliquias del Glorioso San Segundo primer obispo de Avila en la yglesia de su aduocación fuera de los muros el año de 1519 y las informaciones dhas se hicieron en el a.^o de 1574 ante Antonio de Cianca eno. del n.^o de avila de q.ⁿ esta signado este traslado" (A. H. N. Clero. Avila. Catedral. S. Salvador. Leg. 567).

que el Obispo D. Jerónimo Manrique de Lara, deseando acabar con este largo pleito, solicitó del Rey la autorización del traslado deseado, mediante un escrito que le envió con sus canónigos D. Pedro de Castro y D. Lorenzo Chacón (1), en el que le mostraba la "indecencia grande con que estaba" el cuerpo de San Segundo, lo que originaba que "de algunos años a esta parte se ha perdido y va perdiendo la devoción q. la gente tenía con él". Como contestación, Felipe II extendió una Cédula, el día 2 de febrero de 1594, dirigida al "Consejo, Justicia, Regidores, caualleros, escuderos, oficiales y hombres buenos de la ciudad de Auila" para que se ejecutase y cumpliese el antiguo Breve Apostólico expedido por León X en el año 1520 (2). En esta Cédula, el Rey les ordenaba que se asistiera y ayudara al Cabildo en "tan santa obra" y que la traslación se hiciera con el "cumplimiento y veneración" debida.

Al mismo tiempo, en 20 de abril de 1594 se enviaba a Roma una relación de la vida y martirio de San Segundo (3), solicitando con ello la Bula de concesión de su rezo, Bula que fué concedida por Clemente VIII en 3 de agosto del mismo año (4).

Por otra parte, las negociaciones entre D. Jerónimo Manrique de Lara y el Cabildo, para llevar a efecto la fundación de la Capilla de San Segundo en la Catedral, tuvieron buen fin. Y el día 5 de abril de 1594, en Avila, y ante el escribano público Vicente del Hierro, fué otorgada por don Jerónimo la correspondiente escritura de fundación y dotación (5). En ella se estipulaban las condiciones que había de cumplir la fundación, y quedaba dotada con dos mil ducados de renta al año; esta renta empezaría a utilizarse en la construcción de la fábrica de la Capilla y después de acabada se emplearía en su mantenimiento y Capellanías.

En la escritura se nombraba por Patronos de la Capilla y Capellanías de San Segundo al Deán y Cabildo de la Santa

(1) MANUEL RIESCO: *España Sagrada*, tomo XLI, Madrid, 1798, pág. 184.

(2) La transcripción de esta Cédula Real puede leerse en el folio 240 v. de *Libros de Iglesia* n.º 3 (A. H. N. Consejos. Patronato de Castilla).

(3) *Copia de la Relación que se envió a Roma en 20 de abril de 1594 sobre vida y martirio de San Segundo* (A. H. N. Clero. Avila. Catedral. Leg. 605).

(4) Véase la transcripción de esta Bula, por el P. Fita, en FERNÁNDEZ CASANOVA: *Obra citada*, pág. 67, y en A. H. N. Clero. Avila, Catedral. Leg. 605.

(5) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro, Protocolo 127, folio 231. En este mismo protocolo y en el folio 403 hay una copia de la escritura de fundación y dotación. También hay copia de ella en el "Libro de la Razon de la Hacienda del Obpo don Geroni.º Manrique y de diversas quantas q. e dado al cab. y finiquitos que me an dado" (Archivo de la Catedral de Avila).

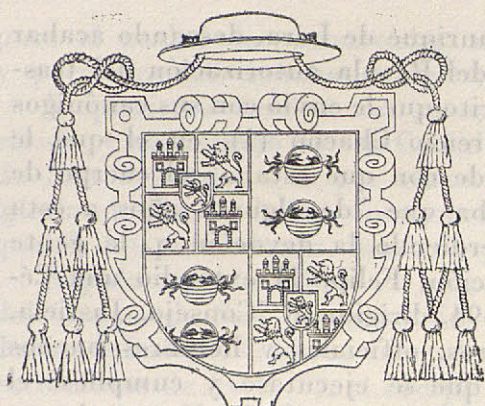


FIG. 2. — Escudo, en piedra, del Obispo, en la fachada de la Capilla de San Segundo.

Iglesia Catedral, y estas dignidades, el día 14 de mayo de 1594, aceptaron el patronato (1).

Pocos días después —el jueves, 29 de mayo—, otorgaba don Jerónimo, en Avila, ante el escribano Pedro Téllez, su testamento cerrado (2). Respecto a su entierro decía: "...mando y ordeno q. mi cuerpo sea sepultado en la mi capilla que yo he

dotado y mandado hacer en nra sta. yglesia de auila a honrra y titulo del bien abenturado s.^t segundo patron y s.^{or} mio, en la parte y lugar que a mis albaceas y ss. regidores y mi cabildo pareciere." A su camarero, Mosen Pedro de Gensa, le encargaba que no abandonase la construcción de la capilla, y le pedía que la cuidaran con "la su importancia que yo pudiese tener si bibiera, procurando q. esta obra vaya adelante y se procure de perpetuar".

Al mes siguiente, don Jerónimo, "para el seru.^o y ornato de la dha capilla", hizo donación de varias tapicerías, telas, alfombras y otros valiosos objetos que "al presente tenía en su casa y serui^o" (3).

Por entonces, los preparativos para la solemne traslación a la Catedral, del cuerpo de San Segundo, estaban bastante adelantados. La ciudad de Avila invitó al Rey a presenciar tan solemne acto. Pero Felipe II, que debía de recordar los luctuosos sucesos ocurridos en Avila tres años antes, con motivo de las airadas protestas de los abulenses en contra suya (4), se disculpó, por carta de 18 de junio de 1594, alegando que sus

(1) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Protocolo 127, folio 400. Copia de esta escritura en "Libro de la Razon de la Hacienda..." citado.

(2) Se conserva este testamento en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Escribano Cristóbal de Cuevas. Leg. 869, s/f.

(3) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Pedro Téllez. Protocolo 45, s/f, 24 de junio de 1594.

(4) Sobre estos sucesos véase: ZARCO CUEVAS: *Obra cit.*, págs. 131 y 168. — LUIS CABRERA DE CÓRDOBA: *Felipe II, rey de España*, tomo III, Madrid, 1877, pág. 504. — JUAN MARTÍN CARRAMOLINO: *Historia de Avila, su Provincia y su Obispado*, Madrid, 1873, tomo III, página 253. — EL MARQUÉS DE PIDAL: *Historia de las alteraciones de Aragón en el reinado de Felipe II*, Madrid, 1862, tomo II, págs. 47 y 240. — ENRIQUE LARRETA, en el capítulo I de la segunda parte de *La gloria de Don Ramiro*, noveló estos sucesos.

"indisposiciones" no le permitían asistir a tan señalado suceso (1).

Y por fin, el día 11 de septiembre de 1594, con grandes fiestas y extraordinaria solemnidad, se realizó el tanto años deseado traslado a la Catedral del cuerpo de San Segundo (2). Se depositó en el altar mayor al lado del Evangelio, y D. Jerónimo Manrique de Lara, acordándose siempre de su Rey, le envió como recuerdo "con dos dignidades de la iglesia, un brazo del santo" (3), que, en los relicarios del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, Felipe II guardó cuidadosamente.

Se celebró en recuerdo de la traslación un octavario, en el cual rivalizaron en ostentación y suntuosidad el Clero, la Nobleza y el Ayuntamiento. Este gastó "vn quento de maravedis", que, por no tenerlos, tuvo que tomar prestados sobre censos de bienes propios (4). Al día siguiente de terminarse estas fiestas se representó en la Catedral un drama, que sobre San Segundo escribió Lope de Vega (5), a instancia de don Jerónimo, que le protegía desde niño (6).

(1) La carta original se conserva en el Archivo Municipal de Avila (leg. 3, núm. 2). En ella dice el Rey: "... holgara yo mucho hallarme presente para la fiesta ... si mis indisposiciones dieran lugar a ello y por no estar tan libre dellas como es menester no puedo por agora assegurar lo que podre hazer en esto..."

Citaron esta carta, sin indicar dónde se hallaba, F. J. PARCERISA y J. M. QUADRADO: *Recuerdos y bellezas de España. Salamanca, Avila, Segovia*, tomo II, Barcelona, 1865, pág. 271, nota 2, y J. M. QUADRADO: *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e Historia. Salamanca, Avila y Segovia*, Barcelona, 1884, pág. 372, nota 3.

(2) Véase, relativo a este traslado, además de la obra de CIANCA, a GIL GONZÁLEZ DÁVILA: *Teatro / Eclesiástico / de las Iglesias metro- / politanas, y Catedrales / de los Reynos de las dos / Castillas*, tomo II, Madrid, 1647, fol. 305, y *Lo que se hizo quando la traslación del cuerpo de s.^a segundo quando se subió de la iglesia de san sebastian en 11 de septe. Año de 1594* (A. H. N. Clero. Avila. Catedral. Leg. 567).

El P. Guillermo Antolín, en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia, titulado *La Real Biblioteca de El Escorial* (1921), cita, en la página 8, un trabajo de FORONDA titulado *Traslación del cuerpo de S. Segundo de Avila*, que no hemos encontrado.

(3) ZARCO CUEVAS: *Obra cit.*, pág. 168, *Kalendario de las reliquias que se veneran en el R^l Monas.^{to} del Ecorial* (Biblioteca Escorial. Ms.: H-j-23, fol. 216 v.), y, véase también, la carta que envió Felipe II al Corregidor de Avila, pidiéndole una reliquia del cuerpo de San Segundo, en 3 de septiembre de 1594 (Instituto de Valencia de Don Juan. Madrid. Envío 63, número 97 bis).

(4) Archivo Municipal de Avila. *Libro del Consistorio 1595-1596*. Sesiones del sábado 18 de noviembre y martes 28 de noviembre de 1595.

(5) Este drama se citaba en la primera parte de *El Peregrino* (1604), y era una obra tan rara y desconocida, que Chorley y La Barrera lo tenían por perdido. Fué Menéndez y Pelayo quien lo dió a conocer después de encontrar una copia, de procedencia desconocida, entre los papeles que reunió la Comisión encargada, por la Academia Española, de publicar las obras de Lope de Vega. Al final de esta copia se lee: "Lope de Vega la acabó en Alba en 12 de agosto de 1594 años". Véase M. MENÉNDEZ Y PELAYO: *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Edición ordenada y anotada por Don Adolfo Bonilla y San Martín*, tomo II, Madrid, 1921, pág. 25, y FRANCIS BAULIER: "La mise en scène dans deux pièces de Lope de Vega (El Grao de Valencia, San Segundo de Avila), en *Bulletin Hispanique*, tomo XLVII (1945), pág. 57.

(6) LOPE dice en la dedicatoria al Duque de Maqueda, inserta en sus *Comedias*, Madrid,

FRANCISCO DE MORA HACE LAS TRAZAS PARA LA CAPILLA DE SAN SEGUNDO

Conforme a lo estipulado en la escritura de fundación, don Jerónimo, el Deán y el Cabildo acordaron que se fabricase la Capilla junto a la sacristía de la Catedral, teniendo su entrada desde la Santa Iglesia "por la parte donde el altar de San Marcial, por ser aquel sitio el más conviniente y dispuesto". Para "los demas servicios" de la Capilla, "y casa de hospicio que junto a ella se tiene de fabricar, para aposentar a los que a novenas y otras devociones vinieren al santo", se destinaba un sitio que daba a la entonces llamada calle de la Albardería y hoy de San Segundo, con entrada independiente de la iglesia. Tanto la Capilla, como la Casa de Hospicio proyectada quedaban "arimadas" a la muralla y precisamente en el sitio que ocupaba un cubo de ella (1).

Por lo que, para poder labrar la capilla en el sitio destinado, era preciso derribar el cubo de la muralla, y para ello se solicitó al Rey la oportuna autorización. Y Felipe II, el día 26 de noviembre de 1594, pidió al Corregidor de Avila que le informara si "se seguiria dello algun inconueniente o prejuycio o daño" (2). Informado favorablemente el Rey, dió licencia el día 17 de enero de 1595, para que "se pueda quitar, quite y derribe todo el dho cubo entero para que no impida ni embaraze ni desproporçione el sitio donde esta trazado se haga la dha capilla, con tanto no se quite ninguna cosa de la muralla que va derecha sino solo todo lo que toca al dho cubo" (3).

1625: "Crieme en servicio del Ilustrissimo señor don Geronimo Manrique. Obispo de Avila..." También LOPE, en su *Ierusalén conquistada*, habla de don Jerónimo como protector suyo.

Sobre las relaciones de Lope con don Jerónimo y como aspirante a una Capellanía de San Segundo, véase: A. H. N. Clero. Avila. Catedral. Legs. 565 y 567; FEDERICO CARLOS SAINZ DE ROBLES: *El otro Lope de Vega*, Madrid, 1939, pág. 188; LUIS ASTRANA MARÍN: *Vida azarosa de Lope de Vega*, Madrid, 1914, págs. 32, 34, 177 y 277; JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS: *Vida de Lope de Vega*, Madrid, 1942, pág. 205.

(1) CIANCA: *Obra cit.*, fol. 78 v.

(2) A. H. N. Consejos. Patronato de Castilla. *Libros de Iglesia* n.º 3, fol. 355.

(3) Una transcripción de esta cédula podemos leerla en el folio 360 v. de *Libros de Iglesia* número 3 (A. H. N. Consejos. Patronato de Castilla).

Citan esta cédula, y dicen que el original se guarda en el Archivo Municipal de Avila, F. J. PARCERISA y J. M. QUADRADO: *Recuerdos y bellezas de España*, obra cit., pág. 271, nota 1; JOSÉ MARÍA QUADRADO: *España: sus monumentos y artes ... Salamanca, Avila y Segovia*, obra citada, pág. 374, nota 1, y copiando a éstos, ENRIQUE BALLESTEROS: *Estudio histórico de Avila*, Avila, 1896, pág. 242. Nosotros no hemos encontrado en el referido Archivo esta cédula.

Después de obtenida esta licencia, nos dice Cianca que don Jerónimo "mandó hacer trazas a Arquitectos para escoger dellas la que mejor pareciese convenir para la fundación de la Capilla, de las cuales su señoría escogió una que hizo el Arquitecto Francisco de Mora, por ser muy buena, y mas a su proposito y gusto" (1). Mora dibujó estas trazas en "seis piezas que dejó firmadas de su nombre" (2) y cobró por ellas mil cien reales (3).

(1) CIANCA: *Obra cit.*, fol. 79.

(2) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Protocolo 128, folio 273.

(3) 1.^a Cuenta que el señor Don P^o de Tablares Arced^o de Avila da al Dean y Cabildo de la Catedral de Avila, desde 5 de abril de 1594 hasta el día de Navidad de 1602 (Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Protocolo 139, fol. 277). En el folio 280 dice "Mas se le hacen buenos mill y cient reales que se Pagaron A Mora por la traça de la capi.^a de s.^t sig.^{do}".

Citan a Mora como autor de las trazas:

CIANCA: *Obra cit.*, Fol 78 v. *Catálogo de los Obispos de Avila y antigüedades de dicha ciudad con noticias del Obispado* (B. N., ms. 18.343, fol. 74 v.).

EUGENIO LLAGUNA Y AMIOLA: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España*, tomo III, Madrid, 1829, pág. 128, nota 1.

F. J. PARCERISA Y J. M. QUADRADO: *Recuerdos y bellezas de España: Salamanca, Avila, Segovia*, Barcelona, 1865, pág. 271.

JUAN AGUSTÍN CEÁN-BERMÚDEZ: *Ocios de D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez sobre Bellas Artes (Hasta ahora inéditas)*, Madrid, 1870, Imprenta de Berengüillo; Huertas, 70; pág. 65.

JOSÉ MARÍA QUADRADO: *España: sus monumentos ... Salamanca, Avila y Segovia*. Barcelona, 1884, pág. 374.

ANTONIO BLÁZQUEZ Y DELGADO AGUILERA: *Guía de Avila*, Avila, 1896, pág. 29.

VALENTÍN PICATOSTE: *Descripción e historia política, eclesiástica y monumental de España. Provincia de Avila*, Madrid, 1900, pág. 97.

ALFONSO JARA: "Recuerdos de un viaje a Avila" (*Bol. Soc. Esp. de Excurs.*, año IX (1901), página 30).

ADOLFO FERNÁNDEZ CASANOVA: *Obra cit.*, pág. 24.

HENRI GUERLIN: *Les villes d'Art celebres. Segovia, Avila et Salamanca*, París, Librairie Renouard, 1914, pág. 70.

ELÍAS TORMO: *Cartillas Excursionistas "Tormo". III. Avila*, Madrid, Hauser y Menet, 1917, página 19, y *Bol. Soc. Esp. de Excurs.*, tomo XXV, pág. 210.

MARQUÉS DE SAN ANDRÉS: *Guía descriptiva de Avila y sus monumentos*, Avila, 1922, página 84.

OTTO SCHUBERT: *Historia del barroco en España*, Madrid, 1924, pág. 111. Por la ligera referencia que hace de esta capilla, se deduce que no debió de conocerla.

ANTONIO WEYLER: "Canto a Avila" (*Raza Española*, año IX (1927), núms. 99-100, pág. 82.)

ANDRÉS CALZADA: *Historia de la Arquitectura española*, Barcelona, 1933, pág. 326.

JOSÉ SELVA: *El Arte en España durante los Austrias*, Barcelona, 1944, pág. 58.

No citan a Mora ni estudian la capilla:

ANTONIO PONZ: *Viaje de España*, tomo XII, Madrid, 1783.

PASCUAL MADRIZ: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, tomo III, Madrid, 1847, pág. 166.

MARQUÉS DE LOZOYA: *Historia del Arte hispánico*, tomo III, Barcelona, 1940.

CONSTRUCCION DE LA CAPILLA TRAZADA POR FRANCISCO DE MORA

Días después de ser escogidas las trazas de Francisco de Mora, recibía D. Jerónimo Manrique de Lara la Bula de Su Santidad Clemente VIII, fechada en 10 de febrero de 1595, por la que se le nombraba Inquisidor General de España (1).

Y deseando don Jerónimo dejar comenzadas las obras de su capilla antes de partir para Madrid a tomar posesión de su nuevo cargo, activó las gestiones encaminadas a tal fin, estipulando, con el maestro cantero Francisco Martín, las condiciones facultativas y económicas para su ejecución (2).

Francisco Martín se unió a Cristóbal Ximénez, también maestro de cantería, para labrar y edificar con toda perfección la Capilla de San Segundo, "con la tribuna, sacristía y las demas cosas que muestra la planta y traça que su señoría hiço y mando haçer, y fue fecha por Fran.^{co} de Mora, traçador del rey nro. señor" (3), otorgando en Avila, el día 29 de marzo de 1595, la correspondiente escritura de obligación (4).

De las condiciones estipuladas entre don Jerónimo y los maestros canteros para la construcción de la capilla, reseñamos a continuación las más importantes cláusulas, transcribiendo literalmente lo que creemos más interesante, tanto para el conocimiento de la forma en que se ejecutó la obra como para conocer la tecnología de los oficios en aquellos años.

Se concertaba que, una vez abiertas las zanjas de cimentación, se llenarían de "cal y piedra a zanja llena hasta la superficie del andar de la calle de Alvarderia". Encima de esta cimentación se "asentarán en todo el largo de la dha obra losas de piedra berroqueña de media vara de ancho". Sobre estas losas se replantearía exactamente la obra, "segun lo enseñan las trazas hechas y firmadas por Francisco de Mora". La fábrica sería, tanto por la parte de fuera como por la parte

(1) FRANCISCO JAVIER DE GARMA Y DURÁN: *Theatro Universal de España*, tomo IV. Barcelona, 1751, pág. 304.

(2) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 128, folio 265.

(3) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 128, folio 273.

(4) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 128, folio 273.

de dentro, de "sillares berroqueños labrados de boca de escoda, de la piedra que se saca en la comarca de esta ciudad"; y los "arcos y traspilares y fajas de la media naranja y janbas y linteles de puertas y ventanas y arquitraves y cornisas, y la portada principal de la parte de afuera an de ser de piedra de Cardeñosa, de lo mas blanco, duro grano y menudo que en las dichas canteras se hallare; y los frisos de por dentro de la iglesia e intercolumnios e historias de la media naranja y todo lo que fuere fondos han de ser de piedra caleña manchada de la mas galana que se hallare en las canteras de el Pozo Ayron". También serían de piedra de Cardeñosa los peldaños de la escalera principal a la calle de la Albardería.

Se había de emplear en la obra cal de Hituero, siendo el mortero de dos partes de cal y tres de arena, "haciendo piladas, de manera que esté mezclada la dicha cal ocho días antes que se gaste".

Los sillares tendrían media vara de lecho y media de alto, "y entre dos sillares se asiente un tizon y vaya traslapado el uno del otro, y de en veinte en veinte pies se heche un tizon que se atraviere toda la pared siendo las cabezas del labradas, y las pilastras ternan a pie y medio una hilada y otra a dos pies para que vayan haciendo traba con ella". Tanto las hiladas interiores como las exteriores serían del mismo alto, "asentandolas sobre su cama de cal, a plomo y cordel y nivel".

Las bóvedas de "la media naranja y cuerpo de la iglesia y tribuna se macizarán de mamposteria hasta mas del tercio dellas para asegurar el estribo y en la boveda de la tribuna sera toda enrasada de mamposteria hasta dejalla a nivel del solado que ha de haber encima".

Referente a la carpintería, se estipulaba que la armadura sería para cubrir "la capilla y cuerpo de iglesia, de par y nudillo con sus tirantes y quadrales y limas", y para cubrir lo demás "seran las armaduras de par y hilera, echando de ocho en ocho pies una tirante". Los forjados de los suelos "seran labrados de quartones de ventaja guarnesçidos de cinta y saetin, con sus soleras moldadas".

Sobre las armaduras anteriormente descritas "se tejarán de la mejor teja que se gaste en esta ciudad sentadas sobre cal, a lomo lleno, de tres en tres canales una maçiza, traslapando el un tercio de la teja debajo de la otras, y dejando los cavalletes maciços y limas muy bien sentadas".

Se comprometían Francisco Martín y Cristóbal Ximénez a

ejecutar las obras en el plazo de cuatro años, empezando a contar desde el día primero de abril de 1595.

Cobrarían los maestros, por la mano de obra y materiales necesarios para la ejecución de la capilla, con arreglo a las anteriores condiciones y siguiendo fielmente las trazas de Francisco de Mora, junto con la "portada de las casas obispales" que ya había ejecutado Francisco Martín, y las "secretas" que en la Catedral habían de hacer, la cantidad de ocho mil ducados que valían tres millones de maravedís (1).

Esta cantidad se les abonaría de la manera siguiente: Trescientos ducados "de presente"; ciento cincuenta ducados en cada uno de los cuarenta y ocho meses que debían durar las obras, y los quinientos ducados restantes al finalizar los cuatro años marcados de plazo.

Francisco Martín se comprometía a realizar personalmente los trabajos, no haciendo "ausencia de las dichas obras, sin expresar licencia del dicho señor obispo"; y si dejare la obra, debería pagar dos ducados por cada día de ausencia.

Sólo nos resta decir qué personalidad tenían los maestros canteros. Francisco Martín fué un Maestro de Cantería que labró en Avila y en sus alrededores muchas fábricas, y que, como casi todos los buenos maestros de su época, contratava obras, que unas veces ejecutaba él mismo con sus ayundantes, y otras destajaba a cuadrillas de canteros, reservándose la dirección y organización de los tajos. En Avila trabajó en el "adereço" del antiguo Ayuntamiento (2), en la portada de "las casas obispales" (3), y en los Monasterios de Santa Ana (4), San José (5) y el Carmen (6). Debió de morir a finales del año 1597, pues su mujer, Catalina Sánchez, en 4 de enero de 1598, daba poder a los Procuradores para hacer [el inventario de los bienes de su marido (7). Y, a juzgar por los objetos y bienes

(1) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 128, folio 268 v.

(2) Archivo Municipal de Avila. *Libro del Consistorio. 1589-1591*. Sesión de 30 de julio de 1591.

(3) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 128, folio 268 v.

(4) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 128, folio 663; prot. 129, fol. 76, y prot. 131, fol. 303.

(5) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 131, folio 302 v.

(6) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 131, folio 303.

(7) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 131, folio 297.

consignados en este inventario (1), parece ser que Francisco Martín gozó de una buena posición. Al tiempo de su muerte estaba levantando, y dejó casi acabadas, las fábricas de las iglesias de Navamorcuende, Villatoro, Navarredonda, Cebreros, Peñarán y Riocabada (2).

De Cristóbal Ximénez no tenemos noticias. Debió de ser un cantero que trabajara a las órdenes de Francisco Martín, o algún destajista aventajado y conocedor de su oficio, cuya colaboración con Martín fuera útil a éste.

Al día siguiente de ser firmada la escritura de obligación citada, o sea el jueves día 30 de marzo de 1595, y ante la rapidez con que el Obispo quería empezar las obras, se comenzaron a cavar las zanjas para la cimentación (3).

Don Jerónimo Manrique de Lara, el día 7 de abril de 1595, aceptaba, en escritura pública, las condiciones estipuladas por los maestros canteros para ejecutar la obra según "la planta y traça que dejo hecha y firmada Fran.^{co} de Mora traçador mayor" (4); y también el mismo día, otorgaba su aceptación a las mismas condiciones D. Diego de Brancamonte, deán de la Catedral de Avila, en nombre del Cabildo y deanes de ella (5), como patronos que eran de la fundación.

Las obras se llevaban con rapidez, y como era necesario para poder labrar la capilla derribar el cubo de la muralla y romper la pared de la iglesia para dar paso desde ella a la capilla, y estos trabajos podían originar algún daño a la fábrica de la Iglesia Catedral, los maestros Francisco Martín y Cristóbal Ximénez se obligaron a que si por cualquier circunstancia, y como consecuencia de esos trabajos, se originaba algún daño a la fábrica de la Iglesia, ellos, a su cargo, lo remediarían. También se obligaron a que la fábrica de la Capilla de San Segundo por ellos labrada, quedaría "perpetua sin ningún sentir por espacio de veinte años" siguientes a su terminación y que "si algún sentimiento o defecto durante el dho tiempo se hiciere en la dha obra se bolveran a haçer" (6).

(1) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 131, folios 296, 298 y sigs.

(2) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 131, folios 302 v. y sig.

(3) CIANCA: *Obra cit.*, fol. 80.

(4) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 128, folio 281.

(5) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 128, folio 279 v.

(6) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 128, folio 277.

Como vemos, estas obligaciones son análogas a las que actualmente nuestra legislación impone a los constructores.

Acabada la cimentación, se dispuso que el domingo, 16 de abril de 1595, se colocase la primera piedra fundamental de la capilla. Pero a causa de las inclemencias del tiempo, se aplazó para el domingo siguiente, día 23. Y en este día, después de una procesión, y con grandes solemnidades, a las que asistieron las autoridades eclesiásticas y civiles, fué bendecida y colocada por el Obispo, con arreglo al ceremonial, la primera piedra, bendiciendo a continuación los fundamentos de la capilla (1).

Tranquilo ya don Jerónimo por tener empezadas las obras de su capilla, marchó a Madrid, donde tomó posesión de su cargo de Inquisidor General el día 8 de mayo de 1595 (2).

En Madrid continuó teniendo presente el negocio de su fundación, designando, el día 23 de agosto de 1595, a los capellanes que habían de asistir a su capilla. Nombraba Capellán mayor a su camarero, el clérigo Pedro de Gensa, y por Capellanes menores, a Hernando Ramírez, Pedro Osorio, Diego Cano, Jerónimo de Mendoza y Juan de Ibarra (3). Pocos días después, el viernes día 1 de septiembre, a la cinco de la tarde, dejaba de existir el obispo D. Jerónimo Manrique de Lara (4).

Los testamentarios de don Jerónimo se hicieron cargo de la fundación y, con gran interés por su parte, vigilaban las obras de la capilla y atendían solícitamente a todos los asuntos de ella. El canónigo D. Pedro Rodríguez de León, como testamentario del Obispo, entregaba el día 2 de marzo de 1596, a los patronos de la capilla de San Segundo, y para el servicio de ésta, una importante cantidad de "joyas y preseas", que estaba compuesta por tapicerías, candelabros, portapaces, cua-

(1) Las solemnidades y ceremonias de la bendición y colocación de la primera piedra están minuciosamente relatadas en todos sus detalles por CIANCA en su *Historia* citada, folio 79 v.

Juan A. Ceán-Bermúdez, que para la nota (1) inserta en la página 128 del tomo III de las *Noticias de Llaguno*, se valió de la obra de Cianca, equivocó la fecha de apertura de zanjas con la de colocación de la primera piedra, pues dice que ésta se puso el 30 de marzo de 1595. Otto Schubert, que utilizó los datos de Llaguno-Ceán para su *Historia del Barroco en España*, en la página 111 repite el mismo error.

(2) GARMA Y DURÁN: *Obra cit.*, pág. 304.

(3) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Escribano Cristóbal de Cuevas. Protocolo 869, s/f.

(4) Según dijo su secretario Hernando Ramírez ante el Corregidor de Madrid D. Rodrigo del Aguila, con motivo de las diligencias para la apertura del testamento de don Jerónimo. Véase A. H. Protocolos de Madrid, Escribano Cristóbal de Cuevas, prot. 869, s/f, y *Libro de la Razón de la Hacienda del Obispo D. Gerónimo Manrique de Lara* (Archivo de la Catedral de Avila).

dros, doseles, mitras, albas, casullas y otros ricos objetos (1). Era la segunda donación importante de objetos artísticos y valiosos que se hacía a la capilla de San Segundo; la primera la había hecho el propio don Jerónimo un año antes, el día 28 de marzo de 1595 (2).

La capilla de San Segundo se fué labrando sin dificultades y con arreglo a las trazas de Francisco de Mora, hasta el mes de agosto de 1597, en que el Municipio de Avila protestó por la escalera que para entrar a dicha capilla se iba a construir en la entonces calle de la Albardería (hoy de San Segundo) (3). Esta calle no tenía "de ancho más de treinta y vn pies", y en ella, según traza de Mora, se pensaba labrar una escalera de nueve gradas, dejando la calzada casi sin paso útil. Para resolver este inconveniente, el maestro Francisco Martín, el día 24 de agosto de 1597, marchó a El Escorial a consultar con Francisco de Mora sobre esta dificultad, y Mora, con licencia de S. M., modificó la traza, haciendo otra nueva, que firmó en San Lorenzo el Real el día 3 de septiembre siguiente, en la que había metido "adentro, en la pared, tres gradas, y tres mas adentro en la dha capilla, y tres queden en la calle, que no será mucha ocupacion" (4). El Consistorio Municipal aprobó esta modificación, construyéndose la escalera con arreglo al nuevo plan.

Pedro Pescador trajo las "lossas y piedra" para esta escalera nueva (5), y Cristóbal Ximénez la terminó antes del 27 de agosto de 1604, puesto que en este día cobraba mil trescientos cuarenta y dos reales por "lauor de la escalera nucua, porque aunque montaua mill y seiscientos y quarenta y dos reales, los trecentos se le quitaron por la escalera vieja que auia de hazer". También cobró Ximénez veinticuatro mil maravedís "de las manos de los antepechos del y de sus oficiales" (6).

Como ya hemos dicho, Francisco Martín debió de fallecer a finales del año 1597; pero su muerte no interrumpió la labor

(1) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 129, folio 231.

(2) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 128, folio 245.

(3) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 139, folio 280.

(4) La transcripción de la carta que envió Francisco de Mora al Ayuntamiento, explicando la nueva traza, puede leerse en *Libros del Consistorio. 1597-1598*. Martes, 9 de septiembre de 1597 (Archivo Municipal de Avila).

(5) *Libro de la Razón de la Hacienda del Obispo D. Gerónimo Manrique* (Archivo de la Catedral de Avila), y Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Protocolo 140, fol. 265 v.

(6) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 140, folio 626.

de la capilla, ya que se hizo cargo Cristóbal Ximénez de la ejecución de las obras, terminando la fábrica de cantería en 1601, puesto que el día 10 de noviembre de este año liquidaba con los testamentarios de don Jerónimo, dando "finiquitos y cartas de pago" de las obras contratadas (1).

Y no sólo acabó Cristóbal Ximénez las obras de cantería concertadas en unión del maestro Francisco Martín, sino que realizó mejoras en ellas, y el Cabildo, para valorarlas, nombró por tasadores a Juan Vela y a Juan López, maestros de cantería y carpintería, respectivamente, quienes valoraron dichas mejoras, según declaración firmada el día 12 de diciembre de 1601, en 7.364 reales. Por sus tasaciones cobraron López y Vela la cantidad de 2.040 maravedís (2).

Desconocemos las causas por las cuales no construyó Cristóbal Ximénez las armaduras de la capilla; pero lo cierto es que los patronos y testamentarios de la fundación estipulaban, el día 3 de julio de 1602, con los maestros de cantería y albañilería Alonso de Santiago y Gaspar Fernández, la ejecución de las armaduras y tejado "del cuerpo de la capilla de San Segundo" (3), con arreglo a las siguientes condiciones (4): Se colocarían sobre la fábrica unos nudillos, y sobre ellos los tirantes. Apoyados en éstos, los pares "de muy buenas vigas muy bien enpatenadas en los tirantes y con su nudillo en el tercio"; luego enmaderado "con seys maderos de la telada de buena madera", y entablado con tabla deshilada, "dexando una ventana para entrar a visitar éste desvan", donde mejor conviniera.

Se comprometían los maestros a realizar esta obra en veintidós días, o sea, debían terminarla el día 25 de julio de 1602, y por el precio de mil setecientos reales. De este precio se descontaría el valor de la madera y clavazón que tenía Cristóbal Ximénez.

A este maestro cantero "en diuersas uezes le fue socorriendo y prestando el dho S. Arcediano porque de otra manera era imposible acabar la obra que tomo a su cargo de la dha capilla". Pues la obra valía más de los tres millones de maravedís

(1) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 139, folio 279.

(2) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 139, folio 279.

(3) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 137, folio 449 v.

(4) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 137, folio 449.

en que se contrató, por lo que le dieron cuatro mil ochocientos noventa y nueve reales de demasía (1), además de las cantidades que le habían ya dado por mejoras.

Cumpliendo los deseos de D. Jerónimo Manrique de Lara, se labró "un cuarto junto con la capilla de San Segundo, adonde estuviesen las personas que viniesen a velar a dicho Santo". Realizaron Cristóbal Ximénez y Juan Vela toda la obra de cantería, y Pascual Sánchez y Juan Velázquez, la de albañilería y carpintería, teniéndola terminada en noviembre de 1612 (2).

OTRAS OBRAS EN LA CAPILLA

Retablo.—Cuando los maestros canteros Cristóbal Ximénez y Juan Sánchez (que sustituyó a Francisco Martín) tenían ya levantadas "siete hiladas de sillería en el testero y parte donde se avia de asentar y poner el altar mayor", observaron que si se colocaba allí este altar, haría "estorbo". Consultado "con Fran.^{co} de Mora traçador mayor de las obras del rei nro. señor", se acordó derribar las hiladas levantadas "y que se rroçase y metiese mas adentro del muro tres pies". Y los maestros canteros concertaron el día 29 de agosto de 1600 con el arcediano de la Catedral la ejecución de estas obras (3).

El Cabildo encargó las trazas del retablo a Juan de Muniategui, artífice de Valladolid, quien el día 23 de octubre de 1601 cobró doscientos sesenta y cuatro reales "por la traça que dió en pergamino" (4).

Y los maestros escultores, vecinos de Avila, Andrés Lope y Juan Sánchez, se comprometieron por escritura, el día 27 de octubre de 1601, a ejecutar la talla y escultura del retablo, "guardando la traça" de Muniategui, pero con algunas variaciones, por el "precio y cuantía de cuatrocientos y cincuenta ducados" (5).

(1) *Libro de la Razón de la Hacienda del Obispo D. Gerónimo Manrique* (Archivo de la Catedral de Avila).

(2) *Libros de cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. I, fols. 6 v. y sigs. (Archivo de la Catedral de Avila).

(3) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 135, folio 708.

(4) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 139, folio 279 v.

(5) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 136, folio 856.

En esta escritura de compromiso se obligaban los maestros a dejar terminado el retablo antes de finalizar el año 1602 y de acuerdo con las condiciones ordinarias generales y las particulares siguientes (1):

La madera había de ser de pino muy seco, "sin nudos ni perjuicio". Los tableros "donde ha de haber pinturas y todos los demas lisos", habían de llevar sus tres barrotes por detrás, a cola de milano, "y no llevar cola, sino la misma de milano". Las columnas serían macizas, de una pieza y todas "en isla". Los órdenes se habían de ejecutar conforme "requiere la orden

de Viñola y los que mas y mejor en ésto dan regla". Y si después de asentado el retablo, y antes de tres años, las maderas se desencajaban, abrían, desencolaban o destrababan, los maestros debían "bolver a poner en toda perfeccion" la obra deteriorada.

El Cabildo pedía a los maestros que las figuras fueran ejecutadas por "Salcedo, el de Valderas", sin duda porque era un buen escultor; pero los maestros concertaron que, viviendo Andrés López, éste haría en barro los modelos de las figuras para que antes de ser ejecutadas pudieran ser aprobadas por el referido Cabildo.

De la descripción contenida en la escritura de condiciones para la ejecución del retablo hemos deducido su

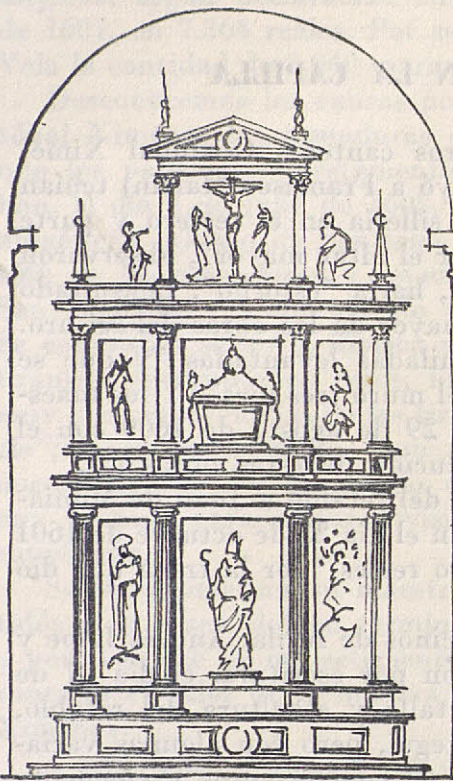


FIG. 3.—Croquis supuesto del primitivo retablo.

composición y características, que, según nuestro criterio, bosquejamos en el adjunto croquis.

A fines del año 1602 estaba completamente terminado este

(1) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 136, folio 852.

retablo, aunque no asentado todavía en la capilla de San Segundo (1).

Después de ser colocado el retablo en su sitio se concertó en Madrid, con los pintores Andrés Cerezo y Blas Gutiérrez, las condiciones para ejecutar su dorado y estofado (2). Se doraría toda la madera del retablo con "oro fino sin que aya plata", siendo todo el oro bruñado y "resanado, de suerte que quede toda la madera del retablo hecha un ascua de oro". Sobre el oro se haría el estofado con colores finos. La figura de San Segundo se había de estofar y pintar a punta de pincel, y su capa de brocado "con colores finos". Esta obra se terminaría en ocho meses, cobrando por ella seiscientos cincuenta ducados.

Estas obras se realizaron sin contratiempos, y después de ser terminadas fueron tasadas por los pintores Pedro González y Jerónimo Dalviz, cobrando los maestros Cerezo y Gutiérrez la cantidad estipulada (3).

Las cuatro pinturas que habían de colocarse en el retablo fueron encargadas a Eugenio Caxes, quien en Madrid, el día 23 de octubre de 1604, se comprometió a su ejecución (4). Los lienzos debían representar, "a la mano derecha del dicho retablo, la Asunción de Nuestra Señora con sus Apostoles=y en el otro tablero de encima deste, San Juan Bautista en el desierto=y a la otra mano, en el primer tablero, una ystoria de San Josephpe con Nuestra Señora y el Santo trabajando en su oficio con el Niño Jesus y angeles, con el pensamiento que está platicado y tratado=y en el tablero de encima, San Jerónimo con su vestidura de Cardenal, en la forma que esta platicado e tratado". Y los acabaría Caxes dentro de los ocho meses siguientes, cobrando por ellos doscientos ducados.

Debió Eugenio Caxes ejecutar este trabajo dentro del plazo señalado, pues el día 4 de febrero de 1605, o sea antes de cumplirse los cuatro meses del encargo, tenía ya cobrados ciento treinta ducados (5), restándole solamente setenta ducados del

(1) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 139, folio 279 v.

(2) Archivo Histórico de Protocolos. Madrid. Escribano Pedro González de la Vega. Protocolo 1773, fol. 2148.

(3) *Libro de la Razón de la Hacienda del Obispo D. Gerónimo Manrique* (Archivo de la Catedral de Avila).

(4) Archivo Histórico de Protocolos. Madrid. Escribano Pedro González de la Vega. Protocolo 1773, fol. 2156.

(5) Archivo Histórico de Protocolos. Madrid. Escribano Diego Ruiz de Tapia. Protocolo 2268, fol. 112 v.

importe total de la obra, y ésta fué terminada a satisfacción del Cabildo, ya que el resto se le liquidó sin dificultad (1).

La mesa del altar fué labrada por Pedro Sánchez, cobrando por su trabajo seis mil cuatrocientos treinta maravedís (2).

Sepulcro del fundador.—Al lado del Evangelio, y en un nicho empotrado bajo un arco de medio punto, se colocó el sepulcro de D. Jerónimo Manrique de Lara.

En su frente, y dentro de una cartela barroca de gracioso dibujo, se lee:

D. D. HERONYMYS MANRIQUE DE LA
RA OLIM NO] VAECARTAGINISIN HISPANIA
POSTE AVERO ABVLEÑ EPVS ACTANDEM
IN REGNIS HISPANIAE GENERALIS YNQUI
SITOR. HOC SA CELLVM PROPIIS SVMP
TIBVS RELIGIONIS ERGO CONSTRVTIX
ET. B. SECVNDO PRIMO ABVLENSI.
EPISCOPO SACRAVIT. OBIJT MA
DRITL. K·AL·SEP·ANN DI·M·D·XCV.

Y a sus lados, dos graciosas ménsulas, de igual dibujo que las de las ventanas del coro de la iglesia de San José, de Avila, que también fueron trazadas por Francisco de Mora (3), sostienen la tapa del sepulcro, sobre el que hay colocado un magnífico retrato de don Jerónimo, firmado en 1590 por Antonio Stella (4).

Este "entierro y sepulcro" lo labró Cristóbal Ximénez, quien en el año 1606 todavía no lo había terminado (5).

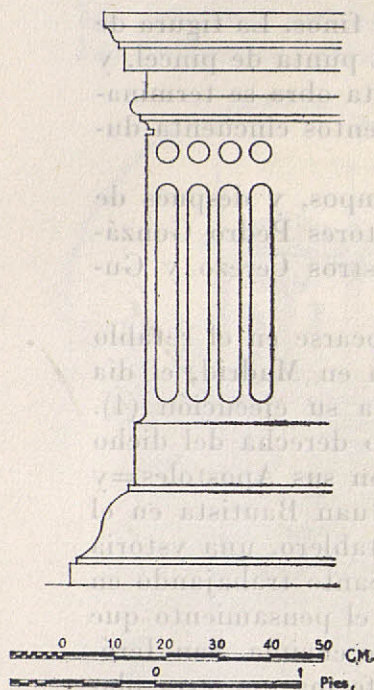


FIG. 4.—Detalle del Sepulcro
[del fundador.]

(1) *Libro de la Razón de la Hacienda del Obispo D. Gerónimo Manrique* (Archivo de la Catedral de Avila).

(2) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 140, folio 625 v.

(3) Véase LUIS CERVERA VERA: *La Iglesia del Monasterio de San José en Avila* (BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, Tomo LIV, 1950).

(4) Citan este cuadro: J. ALLENDE-SALAZAR y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Retratos del Museo del Prado*, Madrid, 1919, pág. 126; TORMO: *Cartillas excursionistas "Tormo"*, Avila, Madrid. Boletín Soc. Esp. Excursiones, 1917, pág. 210; MARQUÉS DE SAN ANDRÉS: *Obra cit.*, pág. 84; LUIS ASTRANA MARÍN: *Vida azarosa de Lope de Vega*, Barcelona, 1941, pág. 32.

(5) *Libro de la Razón de la Hacienda del Obispo D. Gerónimo Manrique* (Archivo de la Catedral de Avila), y *Libros de cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. I, fol. 7 v. (Archivo de la Catedral de Avila).

Asientos del coro.—Los asientos del coro fueron contratados por los ensambladores Diego González y Francisco del Pozo el día 14 de febrero de 1604, según la traza que para ello hicieron (1) y con arreglo a las condiciones siguientes: Se construirían de madera de nogal, "entrepañado el asiento y apeinado con un bocel atado". El asiento tendría ocho cajones, para que los capellanes pudieran guardar sus sobrepellices, y las tapas serían de una pieza de dos dedos de gruesa y "con dos barrotes a cola de milano por debaxo". El "respaldar" tendría una vara de alto, con una moldura en su parte superior, a modo de cornisa, y todos los entrepaños serían "rasos de buena madera limpia y negra". Los "ataxos y suelos", de tablones de pino, de "a diez palmos de buena ley y gruesos y que no sean pardos porque se pudrirán". Para que pudieran colocar sus pies los capellanes, se debían hacer delante de éstos asientos "vn estradito de tablas de a diez palmos, de pie y cuarto" (2).

Antes del mes de septiembre de 1604 ya estaban contruídos estos asientos, y los maestros González y Pozo habían cobrado por ellos la cantidad de mil reales, que fué el precio estipulado (3).

El cerrajero Lázaro Dávila hizo por cincuenta reales las cerraduras y llaves de estos asientos (4).

Cajones de la sacristía.—El mismo día 14 de febreco de 1604 se concertó con los ensambladores Gil López y Juan Pascual la construcción de los cajones para la sacristía, según la traza que entregaron (5) y que nosotros reproducimos. Tendrían estos cajones, de largo, "cuatro varas y una sesma"; de alto, cuatro pies, y cinco cuartas de ancho. De los cuatro "repartimentos", dos serían largos, para las capas y frontales; y los otros dos tendrían dos alacenas a los lados. Sería todo de nogal bueno, seco y de buen color; "ansi la delantera como el respaldar, como los lados y la delantera a de ir labrado con

(1) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 140, folio 84.

(2) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 140, folio 85.

(3) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 140, folio 626 v.

(4) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 140, folio 623 v.

(5) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 140, folio 92.

una ozina y un friso por medio, y ansi mismo los lados, y muy bien apeinado y los paneles han de ir almohadados, con un bocel y sus dos filetes guardando sus repartimientos". Por dentro sería de pino "de muy buenas tablas limpias y secas, y de buena ley, que tengan dos dedos de grueso". La tapa sería de una pieza, "si se hallare", procurando en caso contrario que fuera del largo del cajón. Ajustaron estos trabajos en el precio de mil cuatrocientos reales (1), y antes del mes de septiembre de 1604 los tenían acabados y liquidados (2).

Reja de paso a la Catedral.—El día 26 de agosto de 1604 se concertaba con los maestros Lucas Dávila, Alonso de Santiago y Rodrigo del Castillo la construcción de "una reja de dos puertas para la entrada y salida" de la capilla de San Segundo a la iglesia catedral. Se haría de hierro, "labrada y limada", conforme lo mostraba la traza que para su ejecución se había hecho (3). Se comprometían éstos maestros a dejar terminada la reja "para el día de San Andrés primero que viene deste año de 1604" por el precio de "dos reales cada libra de hierro" (4). La traza que presentaron la reproducimos en la lámina.

Balcón de la tribuna.—Este balcón fué encargado al cerrajero abulense Lázaro Dávila, quien el día 2 de septiembre de 1604 firmó el compromiso de ejecución (5). Se construiría siguiendo la traza que entregó y antes del día de Navidad de 1604. Los balaustres serían de hierro, labrados, limados y macizos. Entre ellos se colocarían cuatro pilastras de "medio pie en cuadro". Debajo de los balaustres y pilastras se pondría una solera para fijarlos; encima de ellos, una moldura, sobre la que irían "las bolas", con sus tornillos "para que se puedan quitar y poner, y la hembra de los tornillos a de quedar en el suelo de la moldura, porque pueda tener mas fuerza el tornillo". Por cada libra de hierro, labrada y asentada, co-

(1) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 140, folio 90.

(2) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 140, folio 626.

(3) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 140, folios 557 y 603.

(4) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 140, folios 601 v. y 627 v.

(5) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 140, folio 630.

braría sesenta maravedís (1), y con arreglo a estas condiciones se realizó y liquidó la obra (2). La disposición del balcón podemos estudiarla en la traza que presentó Lázaro Dávila y que reproducimos en la lámina.

Este balcón y la reja de paso a la catedral fueron dorados por Pedro González y Gil de Brieva (3).

Escudos.—En fachada se labraron por Andrés Lope dos escudos de piedra en los "cantones". Fueron terminados en 1602 y se pagaron por ellos "de piedra y manos" 20.196 maravedís (4).

El día 11 de junio de 1602 se pagaron dieciséis ducados al mismo escultor Andrés Lope "por la talla del escudo de madera que se puso en la voueda de la capilla de S.^{or} sant segundo". Es el escudo circular colocado en la clave, que está sujeto con unas "grapasp de Hierro" que hizo el cerrajero Lucas Dávila, por las que cobró 2.176 maravedís (5).

Este escudo de madera y los cuatro de piedra labrados en las pechinas de la bóveda fueron pintados y estofados por Juste González (6).

Esculturas de la portada.—El día 14 de noviembre de 1598 cobraba Pedro Pescador once ducados "por las tres piedras que trujo para la portada de la capilla, de los bultos de San Segundo, San Pedro y San Pablo". En estas piedras y por cien ducados esculpió las estatuas el escultor Andrés Lope (7).

Carpintería.—El maestro Alonso de Santiago cobró mil trescientos reales por "madera y echura" de "las puertas grandes que hizo para la capilla y otra puerta menor que sale al patio".

(1) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 140, folio 632.

(2) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 140, folio 627 v.

Libro de la Razón de la Hacienda del Obispo D. Gerónimo Manrique. (Archivo de la Catedral de Avila).

(3) *Libro de la Razón de la Hacienda del Obispo D. Gerónimo Manrique* (Archivo de la Catedral de Avila).

(4) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 139, folio 280 v.

(5) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 139, folio 280 v.

(6) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 139, folio 280 v.

(7) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 139, folios 280 y 280 v.

También hizo por quinientos treinta reales la carpintería de las tres ventanas y "una puerta con sus molduras que es la que sube al coro" (1).

Vidrieras.—Las armaduras de hierro fueron construídas por el cerrajero Lucas Dávila, y las vidrieras, por José de Lavia, que cobró 53.353 maravedís, "ansi de Bidrio como de las rredeçillas" que puso (2).

Cerrajería menor.—El maestro cerrajero Lázaro Dávila construyó las cerraduras con sus llaves para la "puerta de la sacristía", "puerta que sube a la tribuna", "puerta que sale al patio" y "puerta para el aposento donde han de velar". También suministró para estas puertas los "clavos y herraje" (3).

Los cerrajeros Lucas Dávila y Rodrigo del Castillo fueron los autores de las dos rejas de la sacristía (4).

Pozo.—En el patio construyó Cristóbal Ximénez un pozo, al que se le puso después, de hecho, un "tapador" (5).

Terminadas las obras, los patronos se preocuparon de dejar bien establecidas las Constituciones y Ordenanzas para el gobierno y administración de la capilla (6).

(1) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 140, folio 626.

(2) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 140, folio 626.

(3) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 140, folio 623 v.

(4) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 139, folio 280.

(5) *Libro de la Razón de la Hacienda del Obispo D. Gerónimo Manrique* (Archivo de la Catedral de Avila) y Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Protocolo 140, fol. 626 v.

(6) Véase *Libro de la Razón de la Hacienda del Obispo D. Gerónimo Manrique* (Archivo de la Catedral de Avila); A. H. N. Clero. Avila. Catedral San Salvador, leg. 567, y B. N., manuscrito 18274.

ESTUDIO DE LA CAPILLA TRAZADA POR FRANCISCO DE MORA

DESCRIPCIÓN

Planta.—En planta están claramente diferenciadas la fábrica de la capilla y la del "Hospicio" a ella anexo.

La capilla consta de dos partes bien definidas: La capilla propiamente dicha y la iglesia, situada a sus pies.

Sobre un cuadrado de veintiocho pies y medio se levantan las pilastras, pechinas y cúpula de la capilla. Separada de ella por una pilastra de tres pies de ancho, está adosada la iglesia. En el eje longitudinal estaba la primitiva puerta de entrada (marcada con cuadrícula en el plano), sobre la que está situado el pequeño y suficiente coro para los servicios de la capilla. Bajo este coro, y a la izquierda de la primitiva puerta de entrada, estuvo situada una pequeña puerta—hoy macizada—que conducía a una escalera por la que se subía a él.

En el centro de la iglesia, y a su derecha, está la puerta que comunica con la Catedral, que en un principio comunicaba también con la primitiva sacristía, que ocupaba el lugar que hoy ocupa la nueva entrada.

El desnivel entre el piso de la capilla—que es el mismo que el de la Catedral—y la antigua calle de la Albardería—hoy de San Segundo—se salvaba con las nueve gradas ya descritas, que estaban labradas "con un bocel y filete como lo enseña la traza teniendo los pasos pie y cuarto de huella sin lo que entrare debajo de el otro paso, que por lo menos será un cuarto de pie y teniendo de alto de diez a once dedos" (1).

Adosada a la capilla, y a su izquierda, está el cuerpo de la fábrica del "Hospicio" con "un cuadro o patio" cerrado entre las murallas y una tapia de mampostería.

Todo el solado era de piedra, "de a vara en quadrado, asi la capilla como cuerpo de iglesia, sacristía y entradas de puertas y escalera" (2).

(1) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 128, folio 265 v.

(2) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 128, folio 267.

Secciones.—En sección, el alzado lateral de la capilla está compuesto por pilastras con encuentros achaflanados, sobre los que corre una cornisa arquitrabada, muy usada por Francisco de Mora, encima de la que se asienta la clásica composición de esta época formada por arcos, sobre los cuales, y las pechinas entre ellos formados, se asienta la cúpula. Esta cúpula está graciosamente fajeada y dotada de cuatro ventanas termales, de las que dos de ellas están cegadas. Por el cuerpo de la iglesia se sigue la ordenación de pilastras y cornisa arquitrabada, teniendo en su centro una ventana termal. El orden apilastrado que corresponde al coro está resaltado, como para manifestar la importancia de éste. En el lado del Evangelio, y al lado de la puerta de la sacristía, está el sepulcro del fundador. En ese paño, un gran óculo, bajo la ventana termal de la cúpula, nos ilumina la capilla.

En las "cuatro pechinas de la media naranja" hay esculpidos "cuatro escudos de piedra de Cardeñosa con las armas" en relieve del fundador (1).

El cuerpo de la iglesia y el de la capilla están divididos por una reja asentada sobre piedra.

Trazó Mora en la iglesia y "en el grueso de la pared dos nichos que sirvan de confesonarios según están señalados de puntos en la traza" (2). Estos nichos no llegaron a labrarse.

El alzado de frente es muy sencillo, ya que en el testero estuvo el retablo desaparecido que contenían las pinturas de Eugenio Caxes, y, por consiguiente, exento de toda decoración.

La tribuna o coro está apoyado en una bóveda rebajada, análoga en sección a la trazada por Mora para el coro de la iglesia parroquial de San Bernabé, en El Escorial (3). Por encima del coro, siguiendo el orden general, corre la cornisa arquitrabada, sobre la que se abre un gran ventanal. A la altura del coro corre la segunda planta del "Hospicio".

Está cubierta la iglesia con bóveda de cañón seguido y arcos fajones, todo ello de piedra.

Fachadas.—La sencilla fachada principal responde a la estructura de la fábrica y a los conceptos arquitectónicos de

(1) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 128, folio 268.

(2) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 128, folio 266.

(3) LUIS CERVERA VERA: "La iglesia parroquial de San Bernabé, en El Escorial, obra de Francisco de Mora" (*Archivo Español de Arte*, núm. 60, Madrid, 1943).

Mora. La componían "una muy hermosa puerta de Arquitectura" (1) con su escalera—hoy desaparecida—, un gran ventanal recuadrado con molduraciones ya barrocas, y una rica cornisa, sobre la que un frontón con su gracioso óculo y finos rehundidos la coronan airosamente. Horizontalmente está dividida esta fachada en tres partes, mediante dos impostas que no corresponden a ninguna razón constructiva, sino que son simplemente decorativas. En la zona superior y en las esquinas, dos escudos, finamente labrados, nos muestran las armas del fundador. Toda la fábrica de esta fachada es de sillería.

La fachada correspondiente a la fábrica del "Hospicio" está labrada con mampostería. En ella se sigue la primera imposta de la fachada de la capilla, que, corrida, sirve de cornisa al cerramiento del patio o corral.

La fachada al patio, dentro de su gran austeridad, está bien pensada y compuesta. Se observa que su alzado estuvo trazado teniendo presente la fachada lateral de la capilla como fondo. Dos ventanas en la parte inferior y dos balcones en la superior, a eje de los huecos de la capilla, forman la base compositiva de esta fachada. A su derecha, dos huecos secundarios y una puerta de entrada, terminan la composición con gracia, quitándole rigidez a la fachada.

Cubiertas.—Son sencillas, y a dos aguas, las que corresponden a la iglesia y "Hospicio". Y la cúpula está cubierta con armadura a tres aguas. Mora trazó en ellas "boardas o ventanillas... para que entre el aire a orear las armaduras y dar luz a los camaranchones" (2).

ANTECEDENTES

El más próximo antecedente de la capilla que estudiamos lo tenemos en la iglesia de Nuestra Señora de las Vacas, en Avila. Esta iglesia, cuyo origen desconocemos, pertenecía a mediados del siglo XIII, a la Orden de los Caballeros de San Juan de Jerusalén (3). La actual fábrica está compuesta, por

(1) CIANCA: *Obra cit.*, fol. 79 v.

(2) Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 128, folio 267 v.

(3) JUAN MARTÍN CARRAMOLINO: *Historia de Avila, su provincia y Obispado*, tomo I Madrid, 1872, pág. 558.

una nave edificada a expensas de Juan Núñez Dávila (1), y la capilla mayor con su sacristía. Esta capilla mayor fué fundada y dotada por el clérigo Alfonso Díaz, quien otorgó en

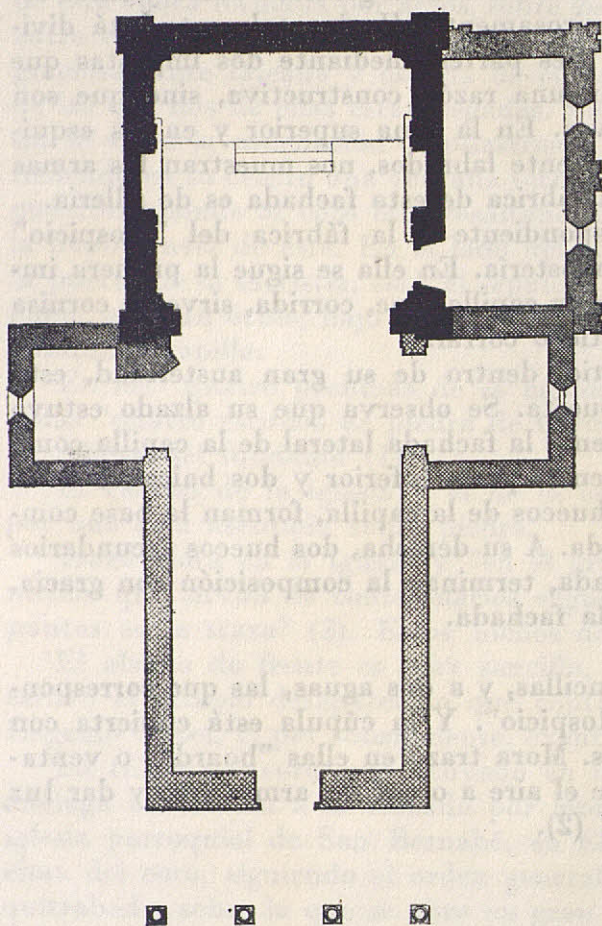


FIG. 5.—Planta de la iglesia de Nuestra Señora de las Vacas.

Avila, ante el escribano público Vicente del Hierro, el día 13 de junio de 1582, la correspondiente escritura (2). En ella ordenaba edificar "vna Capilla con su sacristia, todo de piedra de silleria fuerte y bien labrado, y labrado conforme a la Capilla que fundó Don Rodrigo Dauila Arcediano de Arévalo, o la que fundó el Dean Don Christoual de Medina que ambas a dos estan juntas en la Iglesia Cathedral de esta Ciudad, o conforme a la Traça, horden y manera que a mis patrones y testamentarios les pareciere ser mejor"(3).

Y a los patrones y testamentarios les pareció lo mejor tomar como modelo la capilla del arcediano D. Rodrigo Dávila, que es una capilla de planta rectangular, cubierta con una cúpula de base elíptica sobre pechinas, encima de la cual se

(1) JOSÉ MARÍA QUADRADO: *España: sus monumentos y artes...*, obra cit., pág. 413; ENRIQUE BALLESTEROS: *Estudio histórico de Avila y su territorio*, Avila, 1896, pág. 265, y AUGUST L. MAYER: *Segovia, Avila und El Escorial*, Leipzig, 1913, pág. 93.

(2) *Libro de la Fundacion / de obra pia y Capellanias / que en la Yg.ª de N.ª S.ª de / las Vacas: Ynstituio el / Liz.ºo D.ºn Alonso Diaz*. (Archivo de la Ermita de Nuestra Señora de las Vacas).

(3) *Libro de la Fundacion / de obra pia y Capellanias...*, ms. cit., fol. 15.

asienta un cupulín, también de planta elíptica, que proporciona luz al interior. En las pechinas hay esculpidas, en altorrelieve, cuatro magníficas figuras, y la cúpula está estriada en toda su superficie. Al lado del Evangelio, y en un nicho, está la sepultura del fundador.

Aunque el 18 de noviembre de 1582 se hizo la concordia entre la Cofradía de la Trinidad y Nuestra Señora de las Vacas, de una parte, y los Patronos de la nueva capilla, de otra, sobre la fundación y edificación de ella (1), todavía, el día primero

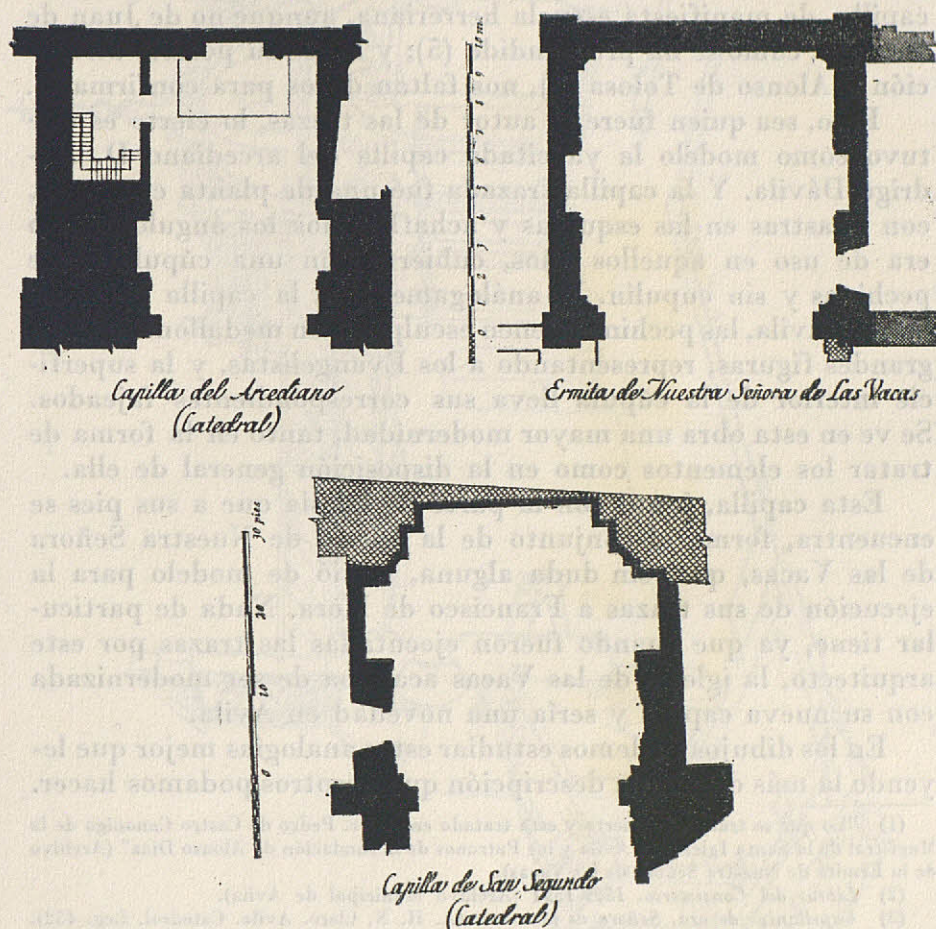


FIG. 6.—Comparación, a la misma escala, de las plantas.

(1) "Es un tanto de la con-/ cordia que se hiço entre los cofrades y patronos de la San- / ssima Trinidad y N. Señora de las Vacas. Y los Patronos de/ la obra pia que fundó el licen- / ciado Alonso Díaz clérigo, / veño que fue de esta Ciudad de Auila. Sobre la fundación / y Edificio de la Capilla mayor que an de / haçer en dicha Iglesia de N. / Señora de las Va- / cas" (Archivo de la Ermita de Nuestra Señora de las Vacas).

de Junio de 1590 no estaba empezada la capilla mayor de Nuestra Señora de las Vacas, y no se había escogido entre las dos condiciones que habían presentado para su construcción Alonso de Santiago, "maestro de carpintería y albañería", y Pedro de Campos, también maestro "del mismo oficio" (1). Se empezaron las obras en el mes de marzo de 1591 (2), y en el año 1593 debían estar ya terminadas (3). Años más tarde, en 1598, fué necesario reparar el tejado de la capilla mayor, lo que indica que ya tenía varios años de vida (4).

No conocemos quién fuera el autor de las trazas de esta capilla, de manifiesta escuela herreriana, aunque no de Juan de Herrera, como se ha pretendido (5); y sobre su posible atribución a Alonso de Tolosa (6), nos faltan datos para confirmarlo.

Pero, sea quien fuere el autor de las trazas, lo cierto es que tuvo como modelo la ya citada capilla del arcediano D. Rodrigo Dávila. Y la capilla trazada fué una de planta cuadrada, con pilastras en las esquinas y achaflanados los ángulos, como era de uso en aquellos años, cubierta con una cúpula sobre pechinas y sin cupulín. Y, análogamente a la capilla del arcediano Dávila, las pechinas tienen esculpidas en medallones cuatro grandes figuras, representando a los Evangelistas, y la superficie interior de la cúpula lleva sus correspondientes fajeados. Se ve en esta obra una mayor modernidad, tanto en la forma de tratar los elementos como en la disposición general de ella.

Esta capilla, junto con la parte de iglesia que a sus pies se encuentra, forma el conjunto de la iglesia de Nuestra Señora de las Vacas, que, sin duda alguna, sirvió de modelo para la ejecución de sus trazas a Francisco de Mora. Nada de particular tiene, ya que cuando fueron ejecutadas las trazas por este arquitecto, la iglesia de las Vacas acababa de ser modernizada con su nueva capilla y sería una novedad en Avila.

En los dibujos podemos estudiar estas analogías mejor que leyendo la más detallada descripción que nosotros podamos hacer.

(1) "Lo que se trata y concierta y esta tratado entre Dr. Pedro de Castro Canonigo de la Magistral de la Santa Iglesia de Avila y los Patronos de la fundación de Alonso Díaz" (Archivo de la Ermita de Nuestra Señora de las Vacas).

(2) *Libros del Consistorio. 1589-1591* (Archivo Municipal de Avila).

(3) *Capellanías de nra. Señora de las vacas* (A. H. N. Clero. Avila. Catedral. Leg. 452).

(4) "Avila 28 abril 1598 ... fue necesario ver como se puede remediar el tejado De la cap.^a mayor y lo bio fran.^{co} mang.^t y Ju.^o hernandez maestros de cantería y albanería y dieron traça e condiciones cerca dello y se les dieron catorze reales" (Archivo Histórico Provincial de Avila. Escribano Vicente del Hierro. Prot. 131, fol. 349).

(5) JOSÉ MORENO GUIJARRO G. DE UZABAL: *Historia de la célebre y antigua imagen de Nuestra Señora de las Vacas, extramuros de la ciudad de Avila*, Avila, 1942, pág. 8.

(6) FERNANDO CHUECA GOITIA: *Invariantes castizos de la Arquitectura española*, Madrid, 1947, pág. 74.

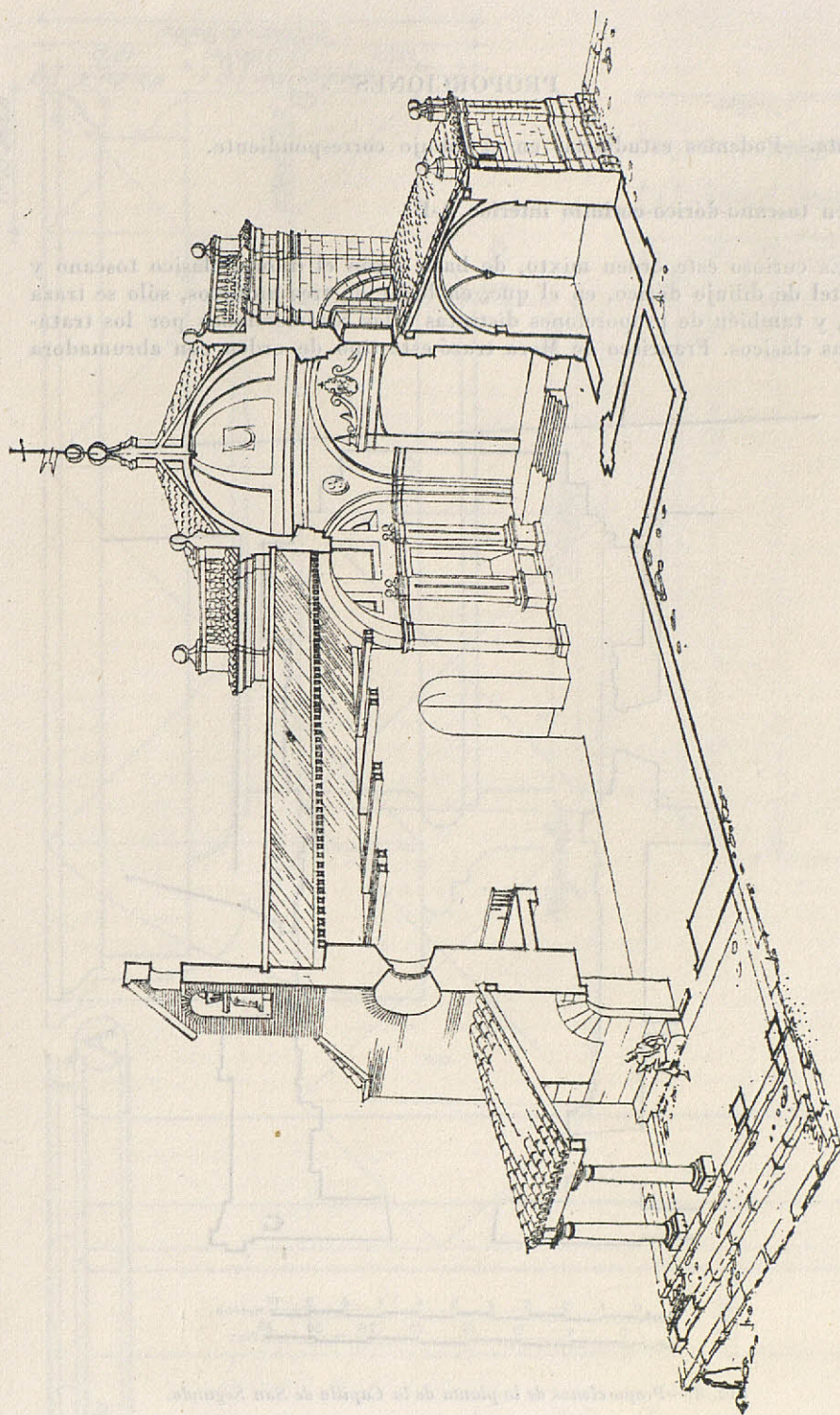


FIG. 7.—Perspectiva. Sección de la iglesia de Nuestra Señora de las Vacas.

PROPORCIONES

Planta.—Podemos estudiarlas en el dibujo correspondiente.

Orden toscano-dórico-corintio interior A-B.

Es curioso este orden mixto, de basa según el dibujo clásico toscano y capitel de dibujo dórico, en el que, en lugar de tres anuletos, sólo se traza uno, y también de proporciones distintas a las recomendadas por los tratadistas clásicos. Francisco de Mora trazó este tipo de orden con abrumadora

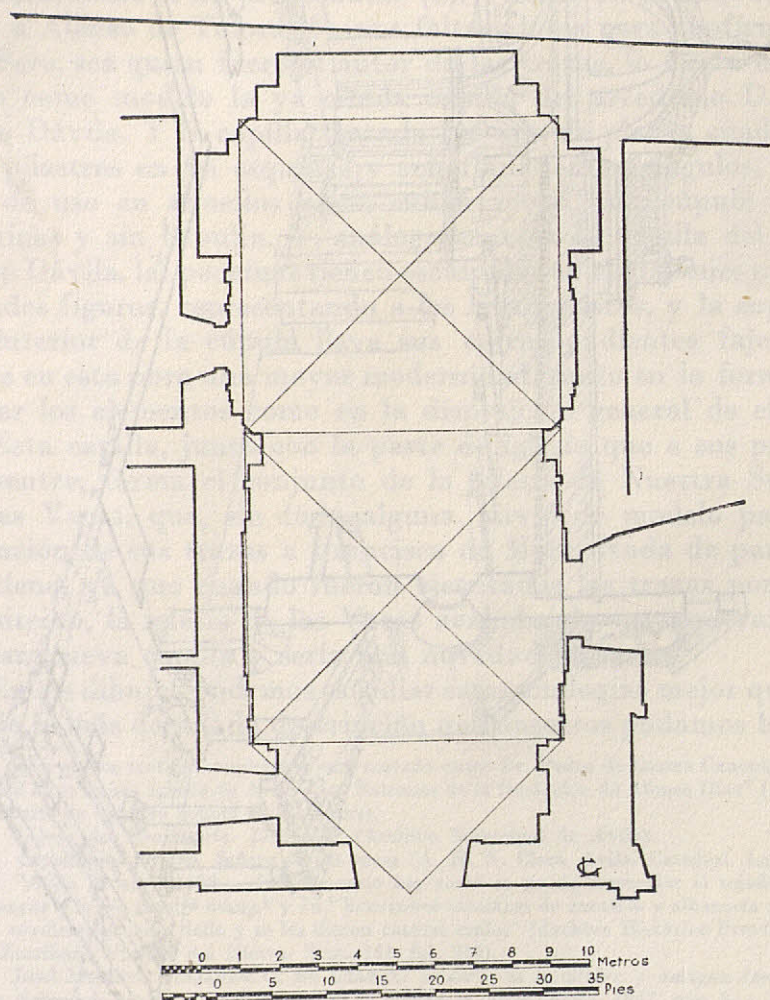


FIG. 8.—Proporciones de la planta de la Capilla de San Segundo.



FIG. 9.—Modulación del orden toscano-dórico-corintio en el interior de la Capilla de San Segundo.

frecuencia en muchas de sus obras. En ellos sólo varía las proporciones de sus miembros. Y estas proporciones son manejadas dentro de un gran conocimiento de la modulación clásica, con una gran libertad, o sea que francamente son modulaciones barrocas. Juan de Herrera, a pesar de su gran desenvoltura y personalidad, al tratar con libertad los órdenes, no llega nunca a estos barroquismos: es siempre—dentro de su modo barroco—más clásico.

La altura total de este orden mixto es, sensiblemente, de veinte módulos, tomando como módulo la mitad del ancho de la pilastra. Como vemos, esta altura es igual a la clásica del orden corintio.

Puerta de la Sacristía.

El hueco de la sacristía tiene la proporción "superbipartiens tertía", o sea la proporción de tres a cinco, que corresponde a sesenta dedos de ancho por cien dedos de alta. El perfil de su jamba y dintel lo estudiamos en las molduras.

Molduras.

Moldura A: Capitel-cornisa del interior.—Es de análogo—no igual—dibujo al dórico denticular de Vignola, pero con variaciones en sus proporciones, como podemos observar en el paralelo de la figura 9. Su altura total, contada desde el cimacio hasta el arranque de la curva que une la pilastra con el collarino, casi coincide con el ancho total de la pilastra, que es de dos pies y tres cuartos. Los distintos miembros de esta cornisa, tanto en alturas como en vuelos, quedan modulados con dedos y tercios de dedos. Es curioso que sólo se utilizan tercios de dedo como divisores, con exclusión de otro divisor. Otras distintas características de estos miembros podemos observarlas en el dibujo de la figura 9. En alzado, queda inscrito el capitel en un rectángulo formado por la agregación de otros dos; uno de ellos, un cuadrado, que tiene de lado la altura del capitel—o sea desde el cimacio hasta el astrágalo—, y el otro, un rectángulo, cuyo lado menor es el lado del anterior cuadrado, y el mayor es módulo $\sqrt{2}$ de este lado.

Este rectángulo así formado, y que a primera vista se antoja complicado, o que más bien parece ser una casualidad, lo hemos visto y medido en obras trazadas por Francisco de Mora, y también por su sobrino Juan Gómez de Mora. Entre otras, recordamos molduras de la Colegiata de San Pedro, en Lerma (Burgos).

Moldura B: Basa del orden toscano-dórico.—Su perfil es análogo al de la basa toscana de Serlio o Vignola, pero también con proporciones distintas a las clásicas. El listel, toro y plinto van teniendo de altura, cada uno, doble del anterior, o sea: el listel tiene de altura tres dedos; el toro tiene seis dedos, y el plinto, doce dedos. Con estas sencillas proporciones le resultaría muy fácil al cantero ejecutar las piezas.

Las basas que corresponden a los órdenes centrales se han simplificado, sustituyéndolas por unos plintos rectangulares de veinticuatro dedos (o sea pie y medio) de altura. Esta se corresponde con la altura de la basa ante-

riormente modulada, medida desde el centro de la curva que une la pilastra al listel, hasta el asiento del plinto.

Moldura C: Cornisa exterior de fachada.—Queda inscrita esta moldura en un rectángulo duplo, de lado menor igual a un pie y medio. Los distintos miembros de ella se proporcionan con dedos y sus divisores: $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$ y $\frac{2}{3}$.

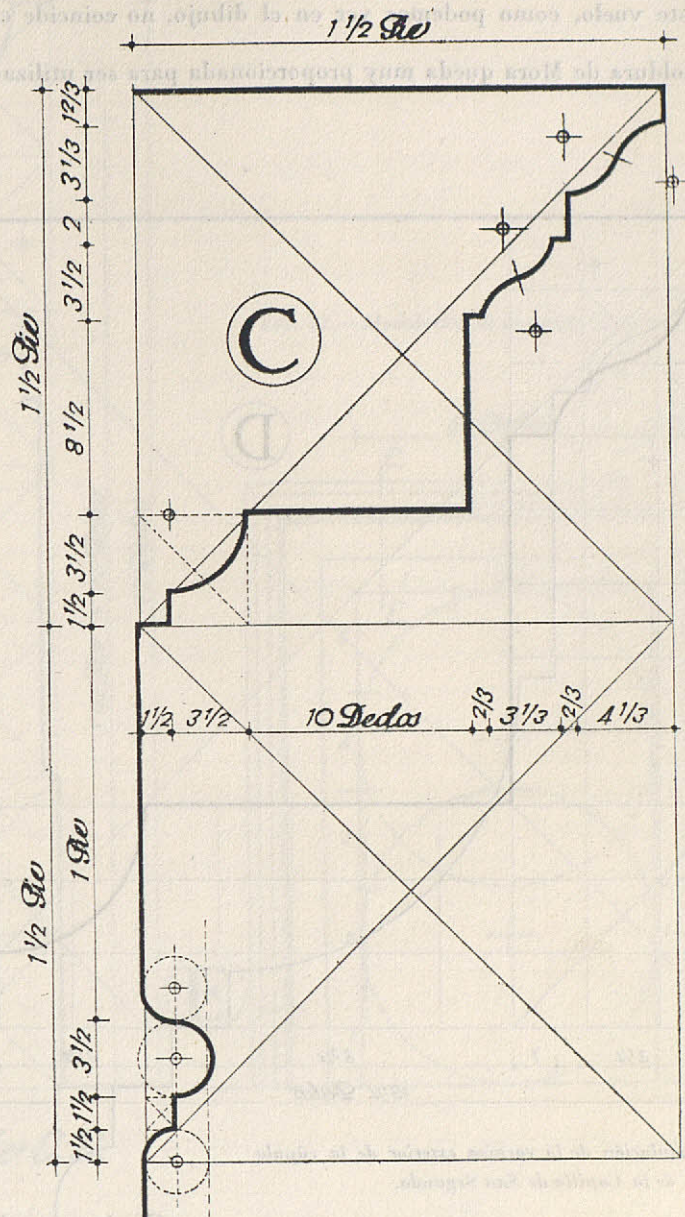


FIG. 10.—Modulación de la cornisa exterior de la fachada de la Capilla de San Segundo.

Moldura D: Cornisa exterior de la cúpula.—Su perfil es análogo a la parte superior—desde el cimacio hasta los anuletos—del capitel dórico denticular de Vignola o de Serlio, pero con un solo anuleto. En altura coincide exactamente, hasta la parte inferior del primer anuleto, con el de Vignola.

El vuelo del perfil de Mora es igual a su altura, o sea que queda inscrito en un cuadrado. Este cuadrado tiene de lado diecinueve dedos y un cuarto. Las dimensiones de sus perfiles verticales son simétricas con respecto al friso central. Este vuelo, como podemos ver en el dibujo, no coincide con el de Vignola.

Esta moldura de Mora queda muy proporcionada para ser utilizada como cornisa.

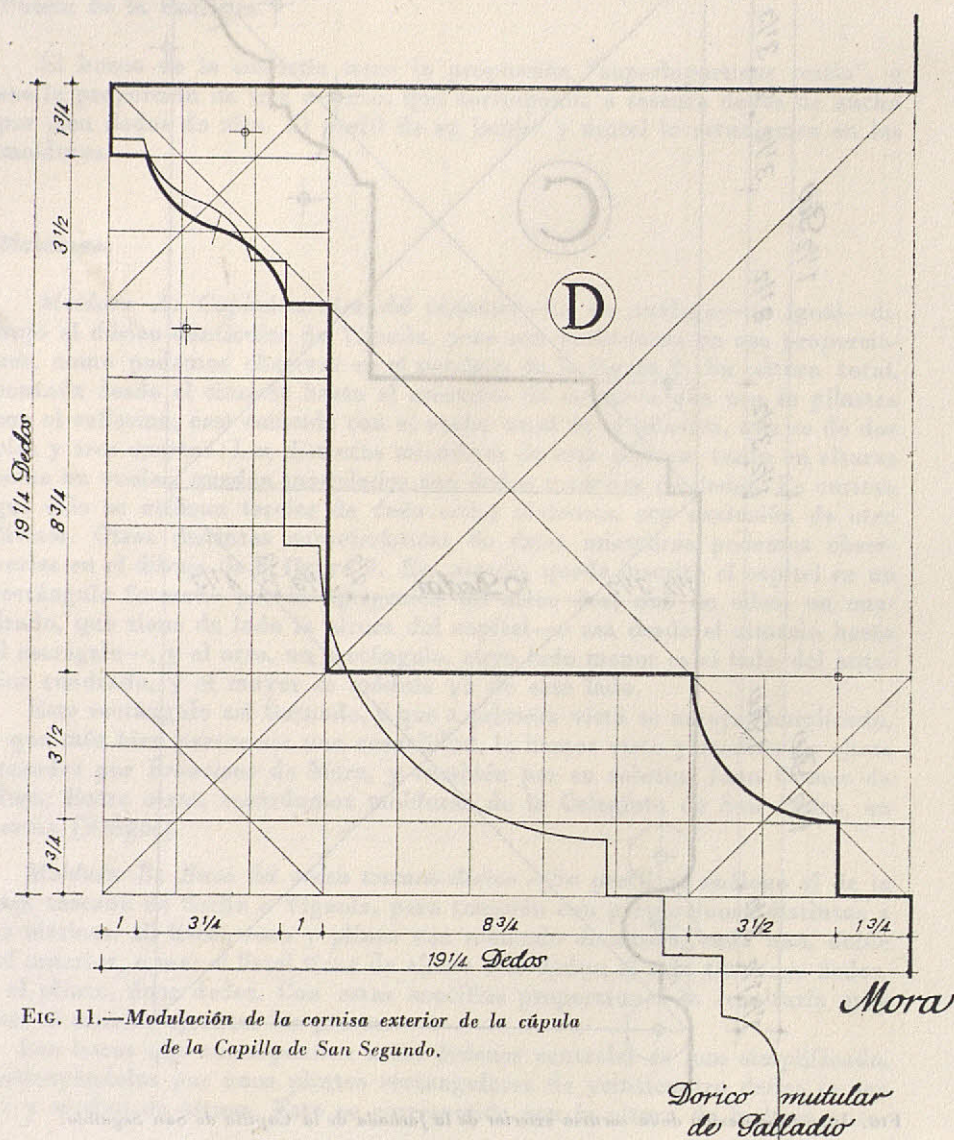


FIG. 11.—Modulación de la cornisa exterior de la cúpula de la Capilla de San Segundo.

Moldura E: Perfil de la puerta de la sacristía.—Las jambas y el dintel de la puerta de la sacristía tienen igual dibujo de moldura. Esta moldura, en sección, tiene la proporción de uno a siete, o sea: tres y un séptimo de dedo de saliente total por veintidós dedos de ancha. Sus características podemos estudiarlas en la figura 12.

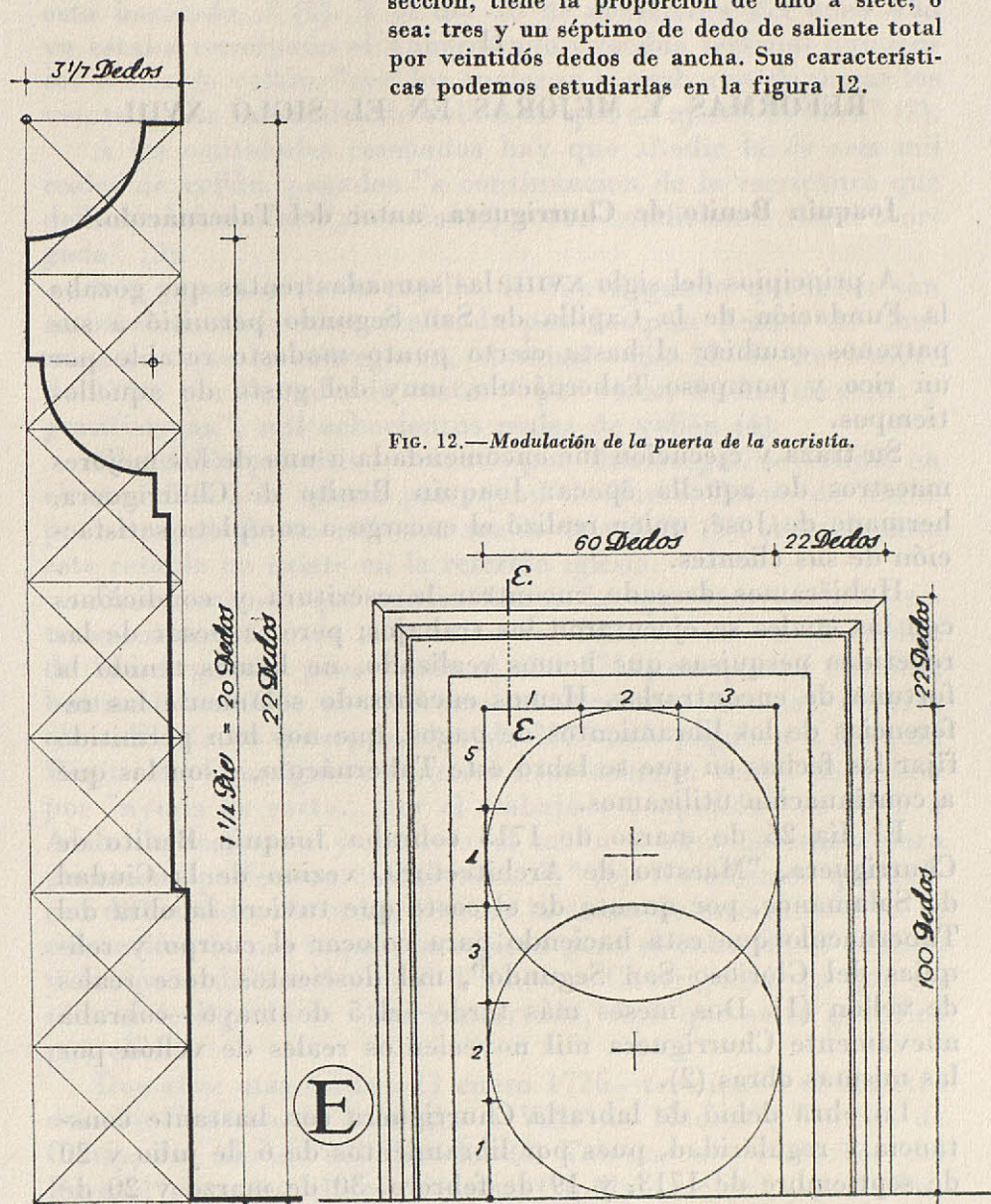


FIG. 12.—Modulación de la puerta de la sacristía.

Corte E-E.

II

REFORMAS Y MEJORAS EN EL SIGLO XVIII

Joaquín Benito de Churriguera, autor del Tabernáculo.

A principios del siglo XVIII, las saneadas rentas que gozaba la Fundación de la Capilla de San Segundo permitió a sus patronos cambiar el hasta cierto punto modesto retablo por un rico y pomposo Tabernáculo, muy del gusto de aquellos tiempos.

Su traza y ejecución fué encomendada a uno de los mejores maestros de aquella época: Joaquín Benito de Churriguera, hermano de José, quien realizó el encargo a completa satisfacción de sus clientes.

Hubiéramos deseado encontrar la escritura y condiciones con las cuales se ejecutaron los trabajos; pero, a pesar de las repetidas pesquisas que hemos realizado, no hemos tenido la fortuna de encontrarlas. Hemos encontrado solamente las referencias de los libramientos de pagos, que nos han permitido fijar las fechas en que se labró este Tabernáculo, y son las que a continuación utilizamos.

El día 25 de marzo de 1713 cobraba Joaquín Benito de Churriguera, "Maestro de Architectura, vezino de la Ciudad de Salamanca, por cuenta de el coste que tuviere la obra del Tabernaculo que esta haciendo para colocar el cuerpo y reliquias del Glorioso San Segundo", mil doscientos doce reales de vellón (1). Dos meses más tarde—el 5 de mayo—cobraba nuevamente Churriguera mil novecientos reales de vellón por las mismas obras (2).

La obra debió de labrarla Churriguera con bastante constancia y regularidad, pues por libramientos de 6 de julio y 20 de septiembre de 1713, y 19 de febrero, 30 de marzo y 20 de junio de 1714, cobró un total de trece mil reales de vellón (3).

En el mes de marzo de 1716 continuaba Churriguera la

(1) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(2) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(3) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

obra del Tabernáculo, cobrando trescientos ochenta y cinco reales de vellón a cuenta "del coste que tuviere la obra... que esta haziendo..." (1). Y el día 28 de noviembre del mismo año ya estaba terminado el Tabernáculo y recibía tres mil quinientos reales de vellón, "con los cuales se le acabaron de pagar los veinte y seis mil reales de vellón en que se ajustó la obra" (2).

A las cantidades reseñadas hay que añadir la de seis mil reales de vellón, pagados "a continuacion de la escriptura que della (la obra del Tabernáculo) y sus condiciones tiene otorgada" (3).

Los patronos de la capilla de San Segundo quedaron tan satisfechos de la obra realizada por Joaquín Benito de Churriguera, que le entregaron, el mismo día 28 de noviembre de 1716, por "ayuda de costa y por razón de las mexoras y gratificación", mil ochocientos reales de vellón (4).

El retablo primitivo, trazado por Muniategui, se vendió en el año 1715 a la iglesia parroquial de Santo Tomé, de Avila, por el precio de un mil cien reales de vellón (5). Actualmente este retablo no existe en la referida iglesia.

Desconocemos qué causas fueron las que motivaron el retraso en terminar la colocación del Tabernáculo en la capilla de San Segundo, pues desde el año 1716, en que se terminó, hasta el de 1723, no volvemos a encontrar noticias de esta obra. El día 23 de septiembre de 1723 se le pagaban a Joaquín Benito de Churriguera cuatrocientos ochenta reales de vellón por "ayuda de costa... por el trabajo y ocupación" de venir a Avila "a reconocer y resolver el modo y obra necesaria para poner en "perfeccion el Tabernaculo" (6). No creemos que fueran dificultades de orden técnico la causa de este retraso en la colocación de tan importante pieza para el culto de la capilla, y tampoco diferencias con el maestro Churriguera, ya que no sólo se le liquidó la obra concertada, sino que se le gratificó por ella.

Dos años más tarde—13 enero 1726—terminaba el maestro dorador "vecino de la Corte y Villa de Madrid", Gabriel de Cubas, las obras "del dorado del Tabernaculo y marcos del Frontal para los altares de dha Capilla". Cobraba por ellas,

(1) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(2) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(3) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(4) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(5) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(6) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

según ajuste, veintisiete mil reales de vellón, y los patronos le dieron tres mil reales más "por vía de agasajo y guantes, en atención a las mejoras de dha obra", y cuatrocientos ochenta reales de vellón "para que los repartiese según le pareciere entre los ofiziales que tubo para dho Dorado" (1). Como vemos, también con el maestro dorador quedaron conformes los patronos de la capilla, y no fué para menos, pues la obra fué dorada magníficamente, pudiendo hoy día contemplarla en todo su esplendor, aun después del tiempo transcurrido.

Antes del mes de marzo de 1726 se terminaban de quitar los andamios que habían sido utilizados en el armado y dorado del Tabernáculo. Los deshizo el maestro carpintero Juan González, cobrando por su trabajo 120 reales (2).

En el pedestal del Tabernáculo, "para su maior adorno y dezencia", colocó el maestro escultor madrileño Juan Ruíz Amador "piedra marmol de Valencia en las cuatro esquinas o basas". Y cobró por "así en labrarlas, como coste y asentarlas" un total de noventa y seis mil quinientos cincuenta reales de vellón (3).

Sobre Joaquín Benito de Churriguera, como autor de este Tabernáculo, nada se había dicho, ni creo que se supiera hasta la fecha. Ninguna guía de Avila nos da noticia de ello, y entre las obras conocidas de los Churrigueras no figura esta de Avila. Ni Ponz (4), Ceán Bermúdez (5), Llaguno (6), Caveda (7), Bernath (8), Schubert (9) y Marqués de Lozoya (10) dan noticia de este Tabernáculo.

Urna de plata.

La urna de plata, donde se encerraron los restos del cuerpo de San Segundo, y que se colocó en el Tabernáculo esculpido por Joaquín Benito de Churriguera, fué labrada por el pla-

- (1) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).
- (2) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).
- (3) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).
- (4) ANTONIO PONZ: *Viaje de España*, tomo XII, Madrid, 1783, pág. 308.
- (5) JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo I, Madrid, 1800.
- (6) EUGENIO LLAGUNO Y AMIROLA: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración*, tomo IV, Madrid, 1829.
- (7) JOSÉ CAVEDA: *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura*. Madrid, 1848.
- (8) Artículo de M. H. BERNATH en *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur gegenwart*, de Thieme-Becker, tomo VI, Leipzig, 1912.
- (9) OTTO SCHUBERT: *Historia del barroco en España*, Madrid, 1924.
- (10) MARQUÉS DE LOZOYA: *Historia del Arte hispánico*, tomo IV, Barcelona, 1945.

tero, "vecino de la ciudad de Salamanca", Luis de Torres y Baeza.

Pesó la urna mil noventa y dos onzas de plata, que, "a razon de a quinze reales cada una", importaron la cantidad de diez y seis mil trescientos ochenta reales. A los que hubo de añadirse quince mil reales, "en que se ajusto la hechura de dha urna, dorado de algunas piezas y bidrios que en ella se pusieron". Estaba terminada en el mes de febrero de 1713 (1).

Equivocadamente, Tormo (2) y el Marqués de San Andrés (3) atribuyen esta urna como obra del platero salmantino Valle.

Pinturas de Francisco de Llamas.

La primera noticia que encontramos de Francisco de Llamas trabajando en esta capilla, es en el mes de marzo de 1715, en que, titulándose "pintor y vecino de Madrid", recibe 5.710 reales de vellón "por cuenta de lo que importare el pintar la Capilla" de San Segundo (4).

No tenemos más noticias suyas hasta el 18 de enero de 1725, en que aparece como "Maestro Architecto y pintor de San Lorenzo el Real de El Escorial", para liquidar todas las "pinturas que hizo y lienzos que ha de poner en la dha Capilla" (5). Pero, según veremos más adelante, no se pusieron estos lienzos, y los patronos le encargaron hacer, en marzo de 1726, unas pinturas "en las paredes y claros" de la capilla, por el precio de seiscientos ducados de vellón, entregándole en la misma fecha, y a cuenta de dichas pinturas, mil quinientos reales de vellón. Estas obras las acabó de realizar y cobrar en octubre del año 1727 (6).

Para los lados del Tabernáculo, concertó y realizó Llamas la pintura de "dos cuadros grandes, el uno en que esta la efigie de S.ⁿ Pablo y el otro cuando encontraron el cuerpo de San Segundo", por el precio de mil setecientos cincuenta reales de vellón, acabándolos en junio de 1729 (7).

Toda esta obra realizada por Llamas es muy deficiente,

(1) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(2) ELÍAS TORMO: *Cartillas excursionistas "Tormo"*. Avila, obra cit., pág. 210.

(3) MARQUÉS DE SAN ANDRÉS: *Obra cit.*, pág. 84.

(4) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(5) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(6) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(7) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

tanto de dibujo como de composición y colorido. Fué un pintor mediocre que no dejó ninguna obra interesante. Restauró las pinturas de la iglesia y librería del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Y en el año 1720, haciendo valer estos trabajos y con el apoyo de los jerónimos escorialenses, solicitó el nombramiento de pintor de cámara, que le denegaron por "no ser conocido por pintor de credito en la Corte y no corresponder su haviilidad al concepto en que le han querido poner los Religiosos del Escorial y que reconocidas las obras que ha hecho en S.^a Geronimo de Madrid aseguran, que aun las copias, que es lo menos para un principiante, son cosa indigna" (1). En 1725, solicita de S. M. que le socorra con "una ayuda de costa por el mucho trabajo y la poca remuneración que ha tenido" durante los cinco años que ha trabajado en las pinturas de El Escorial; pero el Marqués de Grimaldi informa negativamente alegando sus malas dotes como pintor (2). Nuevamente el año siguiente eleva la misma súplica con igual resultado que la anterior (3).

Citan estas pinturas de Llamas, Ponz (4), Tormo (5), Marqués de San Andrés (6), Blázquez (7), Guerlin (8), Calvert (9), Parcerisa y Quadrado (10), Ballesteros (11) y Weyler (12).

La portada nueva.

Hacia el año 1720 se pensó en cambiar la situación de la entrada a la capilla de San Segundo, que directamente daba a la calle, por otra entrada lateral. Con ello se obtenían dos ventajas: comunicar directamente la capilla con el interior de la

(1) Archivo General de Palacio. Madrid. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 5. Expedientes y Documentos. Año 1720.

(2) Archivo General de Palacio. Madrid. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 5. Expedientes y Documentos. Año 1725.

(3) Archivo General de Palacio. Madrid. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 5. Expedientes y Documentos. Año 1726.

(4) ANTONIO PONZ: *Viaje de España*, tomo XII, Madrid, 1783, pág. 308.

(5) ELÍAS TORMO: *Cartillas excursionistas "Tormo"*. Avila, obra cit., pág. 210.

(6) MARQUÉS DE SAN ANDRÉS: *Obra cit.*, pág. 84.

(7) BLÁZQUEZ Y DELGADO AGUILERA: *Obra cit.*, pág. 29.

(8) GUERLIN: *Obra cit.*, pág. 71.

(9) ALBERT F. CALVERT: *Spain*, tomo I, London, 1911, pág. 264.

(10) PARCERISA Y QUADRADO: *Recuerdos y bellezas de España: Salamanca, Avila y Segovia*, obra cit., pág. 272, y JOSÉ MARÍA QUADRADO: *España: sus monumentos y artes ... Salamanca, Avila, Segovia*, obra cit., pág. 374.

(11) ENRIQUE BALLESTEROS: *Estudio histórico de Avila*, Avila, 1896, pág. 242.

(12) ANTONIO WEYLER: "Canto a Avila" (*Raza Española*, año IX, núms. 99-100, pág. 82).

Catedral y tener más resguardada de la calle la entrada a la capilla. Al mismo tiempo, esta nueva entrada servía tanto para la capilla de San Segundo como para la Catedral.

Para ello se quitó la primitiva escalera, se cegó la puerta de entrada; se rompió y abrió una nueva puerta de entrada en el muro derecha de la capilla; se rompió—abriendo una nueva entrada—el muro izquierda de la Catedral; se labró una gran portada junto a la fachada de la capilla y se construyó una nueva escalera de acceso común a la capilla y a la Catedral.

Todas estas obras se ajustaron con el pintor y arquitecto Francisco de Llamas en doce mil reales de vellón. El 9 de octubre de 1724 ya estaban terminadas, pues cobraba el importe de su trabajo, que había consistido en "la obra de cantería y portada nueva... con su cañon de bobeda en la parte interior y dos rompimientos de puertas vna a la santa Yglesia y otra a dha Capilla, con su suelo losado y cerramiento de las dos puertas que antes tenia la referida Capilla y su Lonja traspasada en dha Portada nueva y en este su tejado para el recojimiento de las aguas" (1). Aquí debió de actuar Llamas como contratista, aunque quizá también interviniera en las trazas de la portada.

Al año siguiente—18 enero 1725—recibía Llamas "por via de guantes y agasajo en atencion a la mejoras que hizo en las obras que expresa la partida antecedente, rozamiento de cornisas que habia en la portada antigua y otras que se ofrecieron" la cantidad de tres mil reales de vellón (2).

En esta portada se colocó una magnífica puerta, construída por el maestro carpintero Juan González Tuesta, por la que cobró seiscientos reales (3). Los herrajes de esta puerta los hizo el maestro cerrajero Antonio Folgueira, cobrando por ellos quinientos reales de vellón (4). Quedó terminada y colocada, la puerta, en el mes de marzo de 1726.

Para el paso que conduce desde la portada nueva a las entradas a la capilla y Catedral, construyó también Juan González Tuesta unas "puertas y mamparas". Por ellas, con sus herrajes, cobró mil setecientos reales de vellón (5).

(1) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(2) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(3) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(4) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(5) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

En esta portada se pusieron tres estatuas, que en el año 1780 fueron cambiadas por las actuales, pagando por éstas mil doscientos dieciséis reales de vellón (1).

La escalera nueva.

Como ya hemos dicho, se cambió el emplazamiento de la escalera de acceso a la capilla, haciendo una escalera con sus tramos paralelos a la fachada. Y aunque no conocemos el nombre del autor de la nueva traza de esta escalera, sabemos que fué construída por el maestro de obras de la catedral, Manuel Fernández, quien cobró por todos "los jornales y materiales que en ella se gastaron" siete mil ciento diez reales de vellón, estando terminada en abril de 1741 (2).

Esta escalera se reformó, por el maestro de cantería Clemente Biadero, en el año 1746, poniendo "quatro postecillos... para resguardo de las esquinas". También se pusieron para su mayor refuerzo "grapaspas y guijos de hierro y plomo". Se gastaron en estas obras mil ciento ochenta y cuatro reales (3).

Dorado de la capilla.

Después de colocar el magnífico Tabernáculo de Churriguera, reluciente de oro y abundante en tallas, era preciso enriquecer el interior de la capilla para formar un conjunto armonioso. Se necesitaban pinturas y dorados, por lo que a Francisco de Llamas le encargaron los lienzos que hemos citado, y al maestro dorador de Madrid, Gabriel de Cuebas, la ejecución de "la obra del dorado de la capilla, como fue todas las molduras de terrajas que hazen cuadros, la media naranja, marco de el Sr. fundador, cartelas y rejillas alta y baja que en ella ai".

Los trabajos "de dorado" se terminaron en el año 1726, cobrando por ellos el maestro Cuebas, "asi de manos como materiales que en ello se gastó", la cantidad de trece mil reales de vellón (4).

(1) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 8 (Archivo de la Cat. de Avila).

(2) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(3) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(4) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

Terminados estos trabajos, vieron, con muy buen sentido, que en lugar de los lienzos pintados por Llamas, con sus marcos también dorados, debían pintarse los muros, pues con ello se lograría un conjunto muy agradable, quedando, desde el punto de vista arquitectónico, muy uniforme y bien resuelta la decoración de la capilla.

Con estas reformas se había pasado del interior sobrio, trazado por Francisco de Mora, a otro más jugoso, que con los dorados y fuertes colores de las pinturas murales producía una impresión de alegría y luminosidad muy de acuerdo con el gusto barroco de la época.

Otras obras y reparos.

En el año 1715 se pagaron treinta reales de vellón a Manuel Ximénez, maestro cantero vecino de Avila, "por los jornales de quatro dias que se ocupo en allanar algunas losas de la Capilla y otros reparos que en ella hizo" (1).

José de la Ventilla, maestro de albañilería, cobraba, a principios del año 1726, la cantidad de 446 reales y 31 maravedís "en quenta de lo que importaren los gastos de la obra del terrajado y cinteado que esta haciendo en dha Capilla y limpiar la piedras de silleria de ella, y son por lo tocante a los jornales de diez y seis dias que hasta aora se han ocupado en ello". En marzo del año siguiente—1727—, terminadas estas obras, cobraba el maestro 920 reales y 24 maravedís, que, junto con los anteriormente cobrados, sumaban el importe total de la obra realizada (2).

En la sacristía se hizo, en el año 1726, el cielo raso que actualmente existe, pagándose "a los maestros y oficiales", por "los jornales de el tiempo que se ocuparon" en la obra "y ladrillo que en ello se gastaron y en hacer algunos andamios", la suma de 667 reales y dos maravedís (3).

El enlosado de la capilla fué sustituido por otro mejor. Realizó estos trabajos Manuel Fernández, maestro de obras de la Catedral, quien, por "el enlosado de piedra blanca y negra que hizo en dha Capilla para su maior adorno", cobró veinte mil quinientos reales de vellón (4).

(1) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(2) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(3) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(4) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

En el año 1728 se quitaron las "dos medias puertas" de la sacristía, vendiéndose por sesenta y seis reales a José Díaz Delgado y a Manuel de la Nave (1). En su lugar se pusieron unas nuevas, que construyó el maestro Juan González Tuesta por seiscientos reales (2).

También hizo este mismo carpintero "un marco baciado con sus diuisiones y su postigo para la alazena que esta en dha sacristia", por lo que cobró ciento ochenta reales (3).

Al maestro cerrajero José Alvarez, "por los herrajes que hizo" para las dos obras anteriores, le pagaron ciento treinta reales (4).

El convento de las Gordillas, de Avila, compró por seiscientos reales de vellón, en el año 1729, "el cancel que avia de dha Capilla y se quito de la puerta que se cerró, y daua entrada a la S.^{ta} Iglesia". También compró este mismo convento las "dos medias puertas, sin clavazon que se quitaron de la portada de la calle de la Capilla por averse puesto nuevas"; pagó por ellas sesenta reales (5).

Años más tarde—en 1752—se hicieron obras para cerrar el corredor alto de la "Casa Hospicio". Se gastaron "vn mill trezientos y cinco reales de vellon, que se pagaron los 615 reales de ellos a Pedro Carmona Maestro de Albañileria vezino de esta Ciudad por los mismos que importaron los jornales y materiales que se gastaron en el cerramiento que hizo en el corredor de la Cassa de la Capilla que esta como se ba al coro p.^a su maior abrigo; 150 reales a Francisco Vitoria maestro carpintero vezino de esta ciudad por los mismos en que se ajustaron las puertas bentanas que hizo para dho corredor; 150 reales a Manuel Ximénez maestro cerrajero por el herraje que hizo de fallevas, pernios y aldauas para dhas puertas y los sesenta reales restantes a Juan Garcia de la Peña vidriero por los bedrios que pusso en dhas ventanas y en dha cantidad entra el blanqueo que se hizo en dho Corredor y el cuarto que da entrada al Coro" (6).

(1) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(2) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(3) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(4) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(5) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(6) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

Organo.

José Regolí, maestro organero de Salamanca, terminó, en el año 1791, el órgano de la capilla, cobrando por él siete mil reales. Después fué el dorador Nicolás Martín quien lo doró por tres mil trescientos reales.

En el año 1794 hizo el maestro Regolí "una maquinaria para facilitar los fuelles y entonación del órgano de la Capilla" (1).

Sepulcro de D. Jerónimo Manrique de Lara.

Al mismo tiempo que se realizaban obras en la capilla se pensaba en el fundador de ella. Por lo que el Capellán mayor, D. Sebastián de Osma, encargó al "maestro de Arquitectura", Marcos de Tejada, un "marco nuevo para el quadro en que esta retratado el S.^r fundador de la dha Capilla". Le dieron a este maestro el 4 de junio de 1712, por su trabajo y "costo", cuatrocientos setenta reales de vellón (2).

En el año 1716, el "maestro de albañilería" Andrés Briciano realizaba obras en el "Sepulcro donde esta sepultado el cuerpo del Sr. fundador de la dha Capilla" (3).

Y la última referencia que tenemos de mejoras realizadas en este sepulcro es la del año 1759, en que D. Luis Ignacio del Aguila, patrón de la capilla, pagó seiscientos reales a Francisco Sánchez Ximénez "mro tallista vezino desta Ciudad por los mismos en que se ajusto de manos y materiales hacer el Adorno de Talla que puso donde esta el S.^r fundador desta Capilla". Estas tallas fueron doradas por José Galban, "mro pintor y dorador vezino desta dha Ciudad", que cobró mil trescientos veintinueve reales "por dorar dho adorno incluso el oro que gastó" (4).

LUIS CERVERA VERA.

Arquitecto.

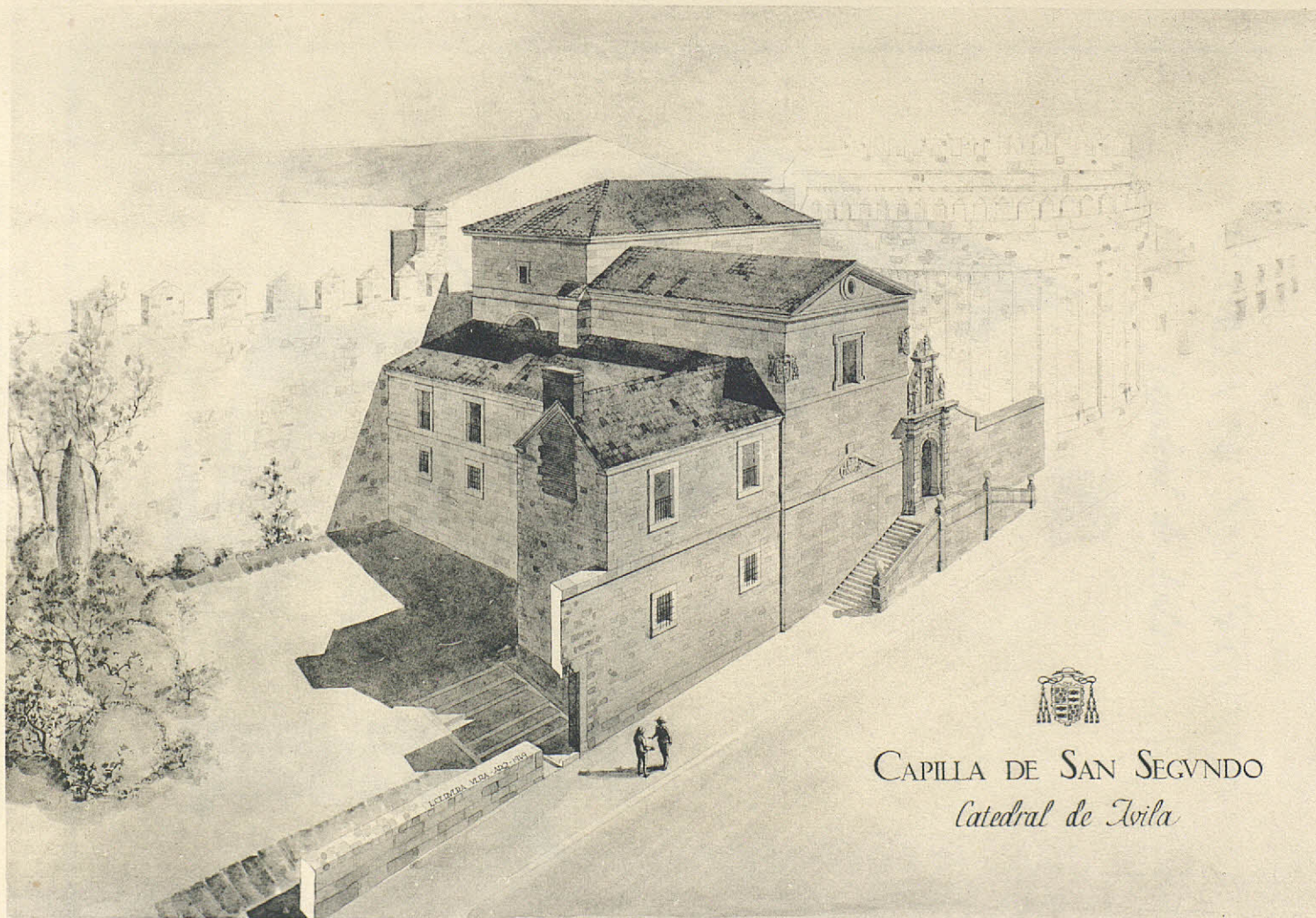
Avila, septiembre de 1949.

(1) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 8 (Archivo de la Cat. de Avila).

(2) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

(3) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).

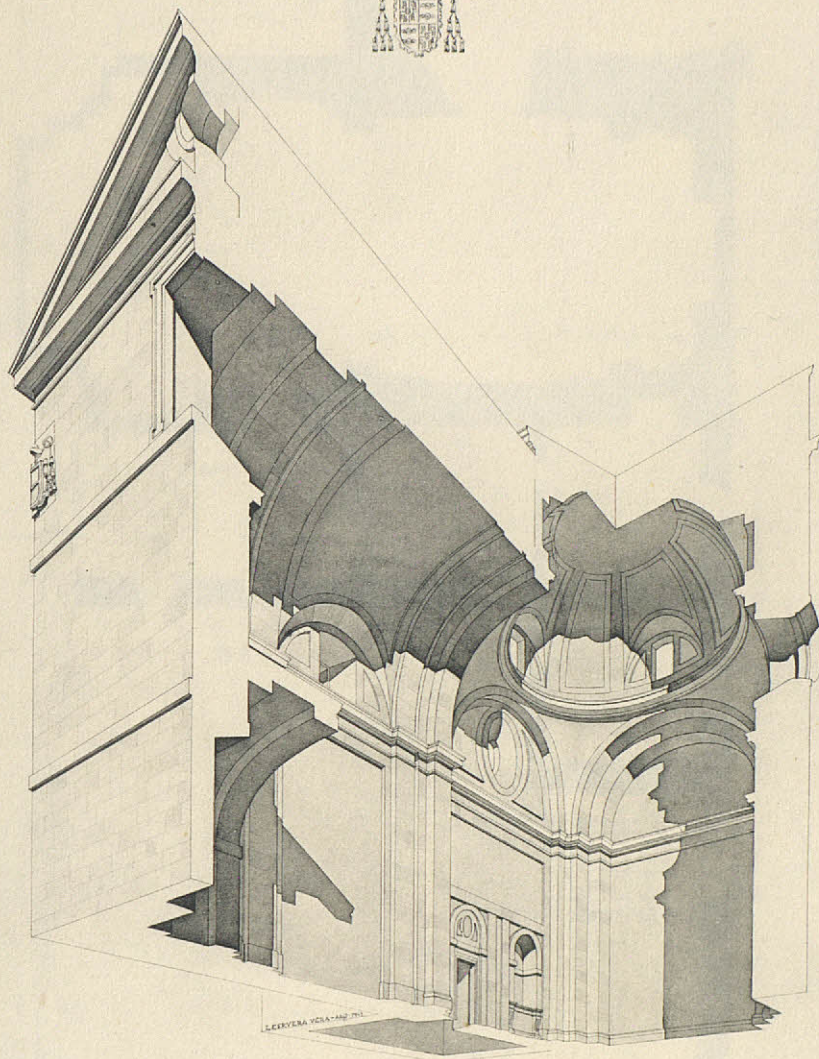
(4) *Libros de Cuentas de la Capilla de San Segundo*, lib. 3 (Archivo de la Cat. de Avila).




CAPILLA DE SAN SEGUNDO
Catedral de Ávila

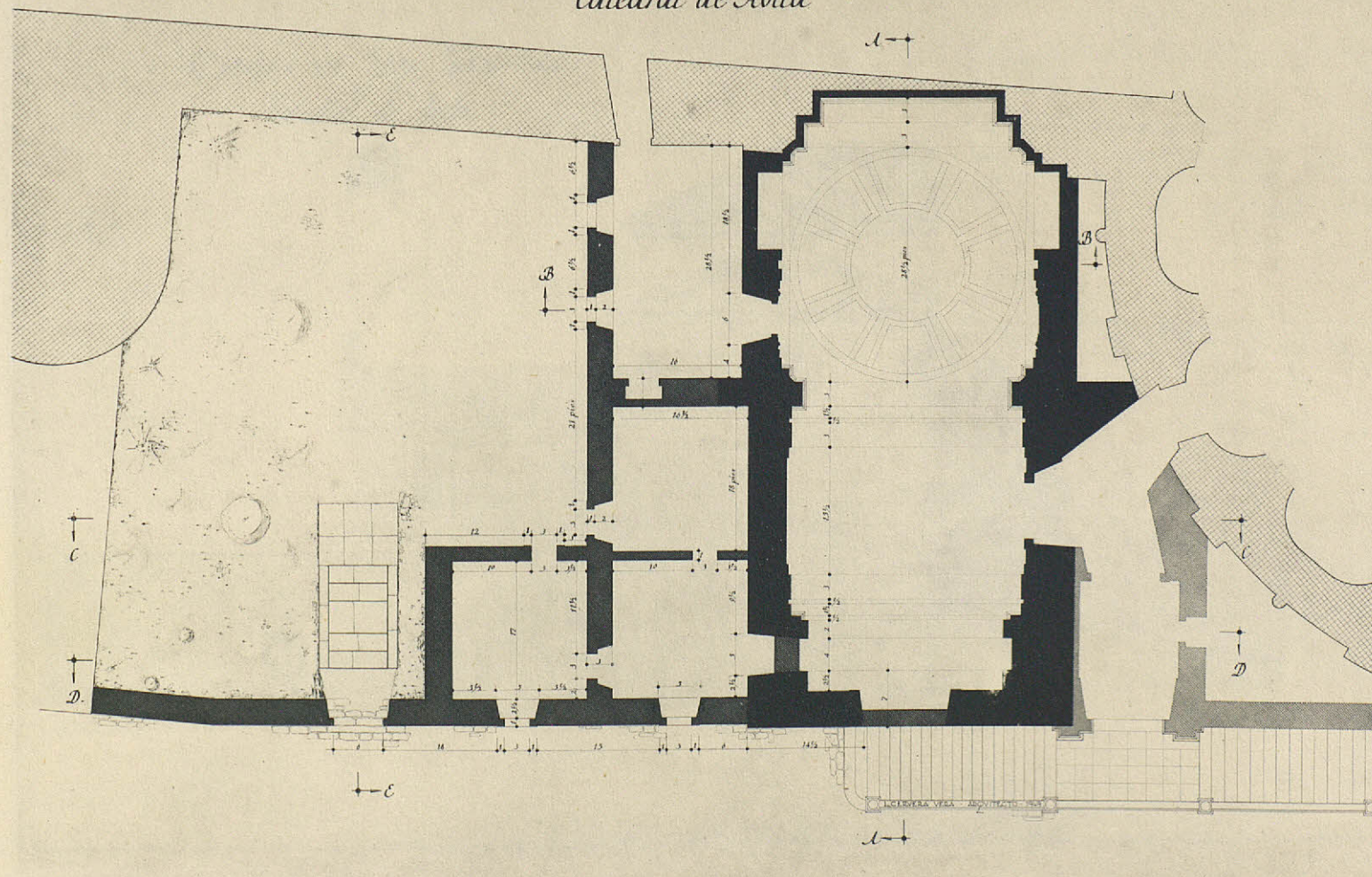
Lám. 1.—Perspectiva general desde la antigua calle de la Albardera.

CAPILLA DE SAN SEGVNDO
Catedral de Avila

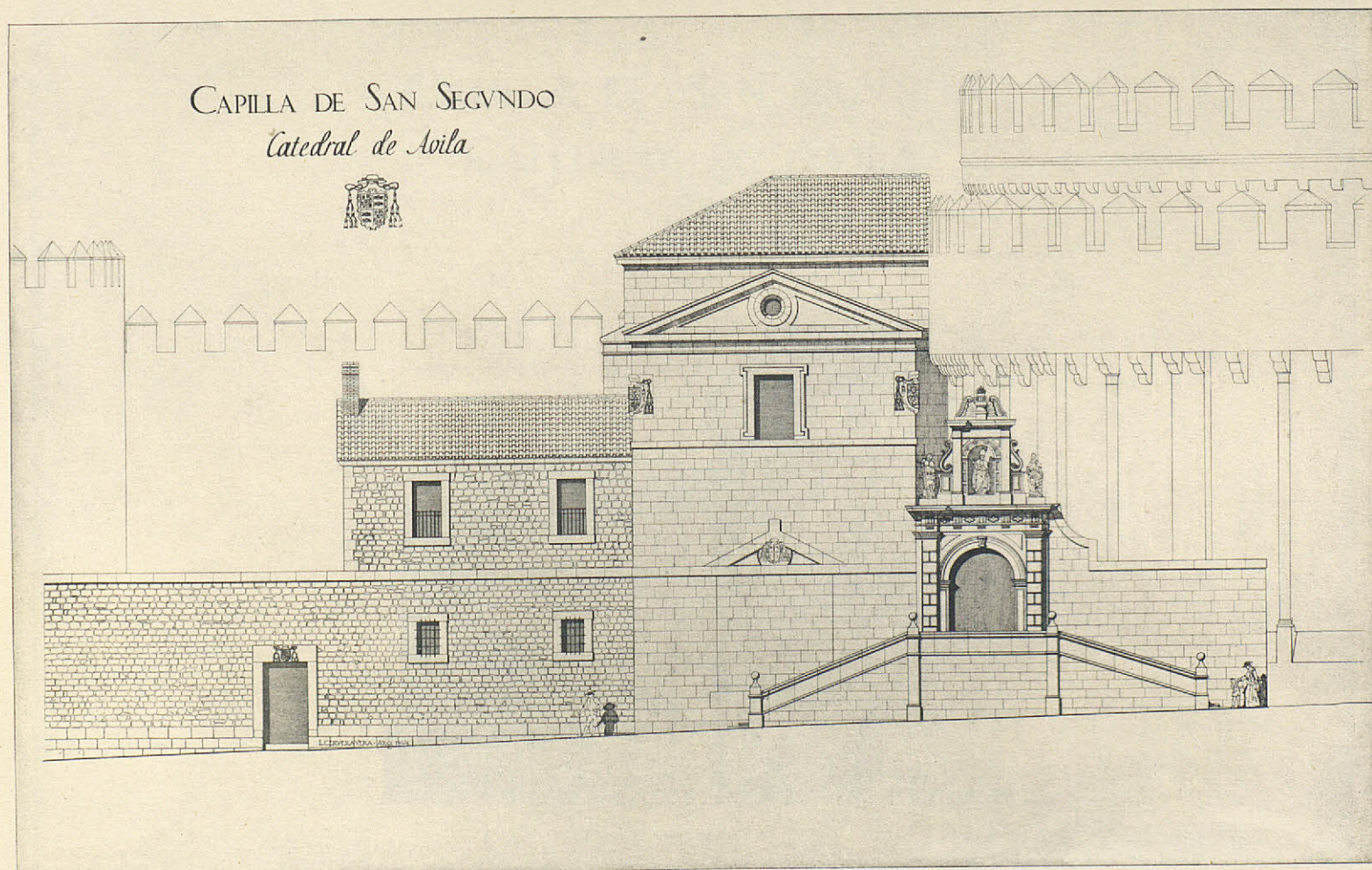


Lam. 2.—Perspectiva-Sección del interior de la fábrica de la Capilla.

CAPILLA DE SAN SEGVNDO
Catedral de Avila

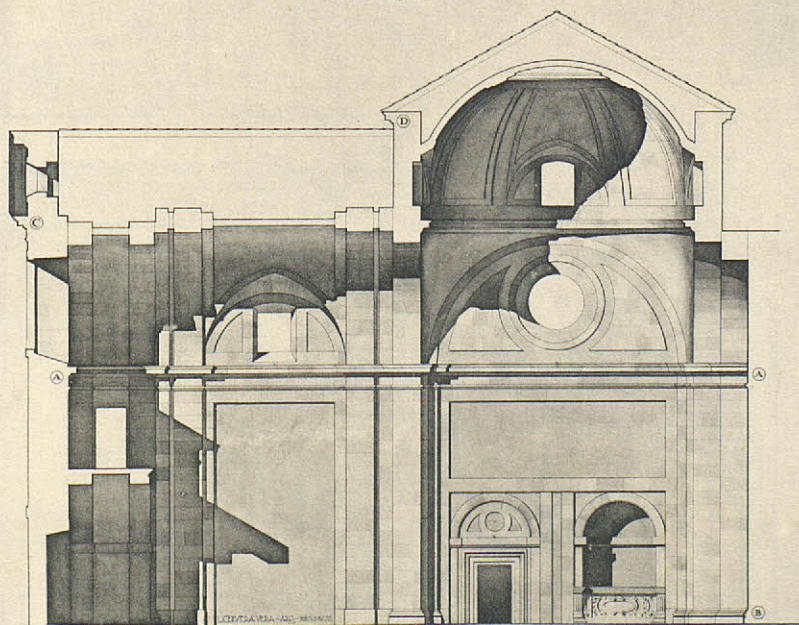


Lám. 3.—Planta general.

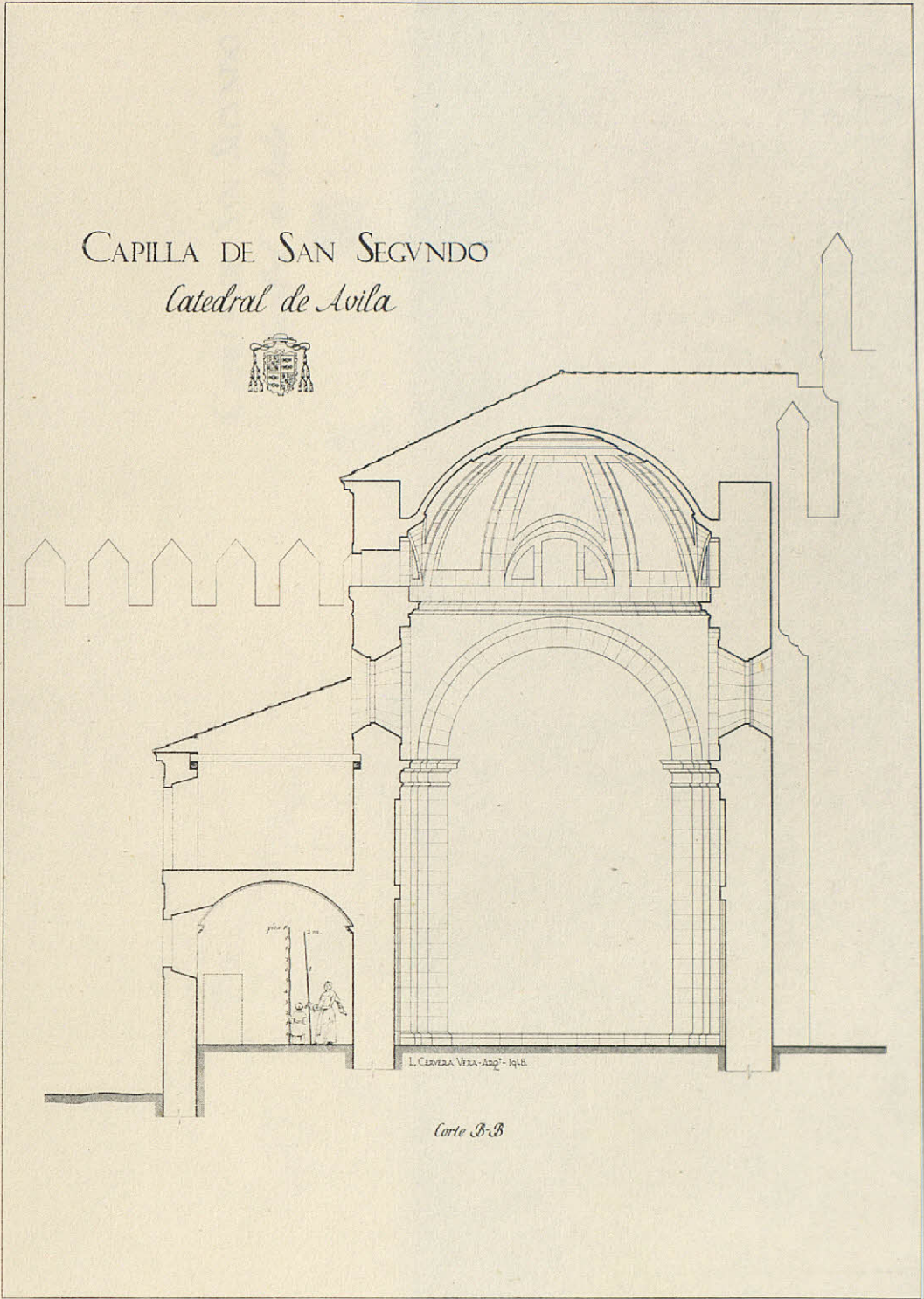


Lám. 4.—Fachada principal con la portada y escalera del siglo XVIII.

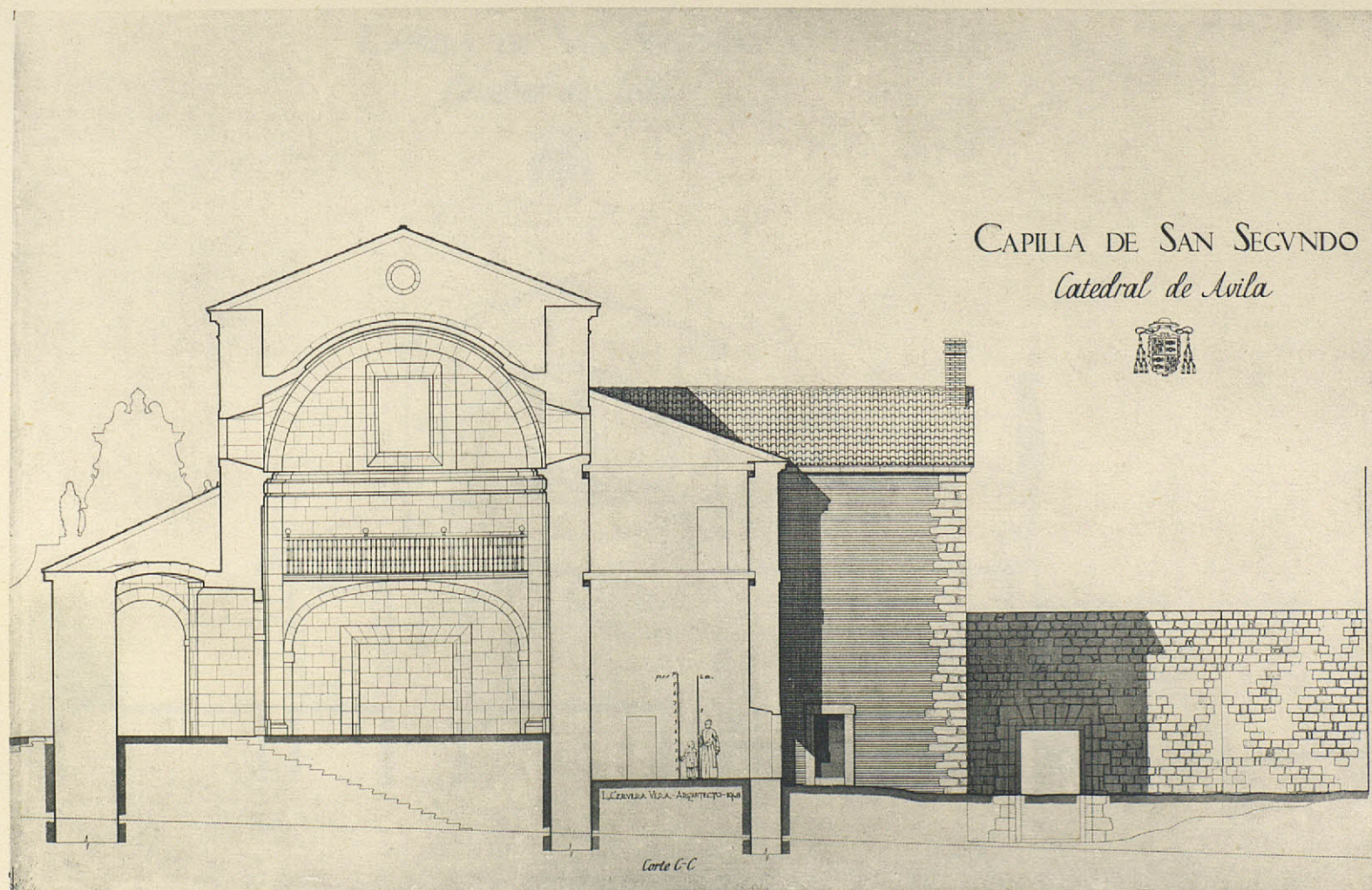
CAPILLA DE SAN SEGVNDO CATEDRAL DE AVILA



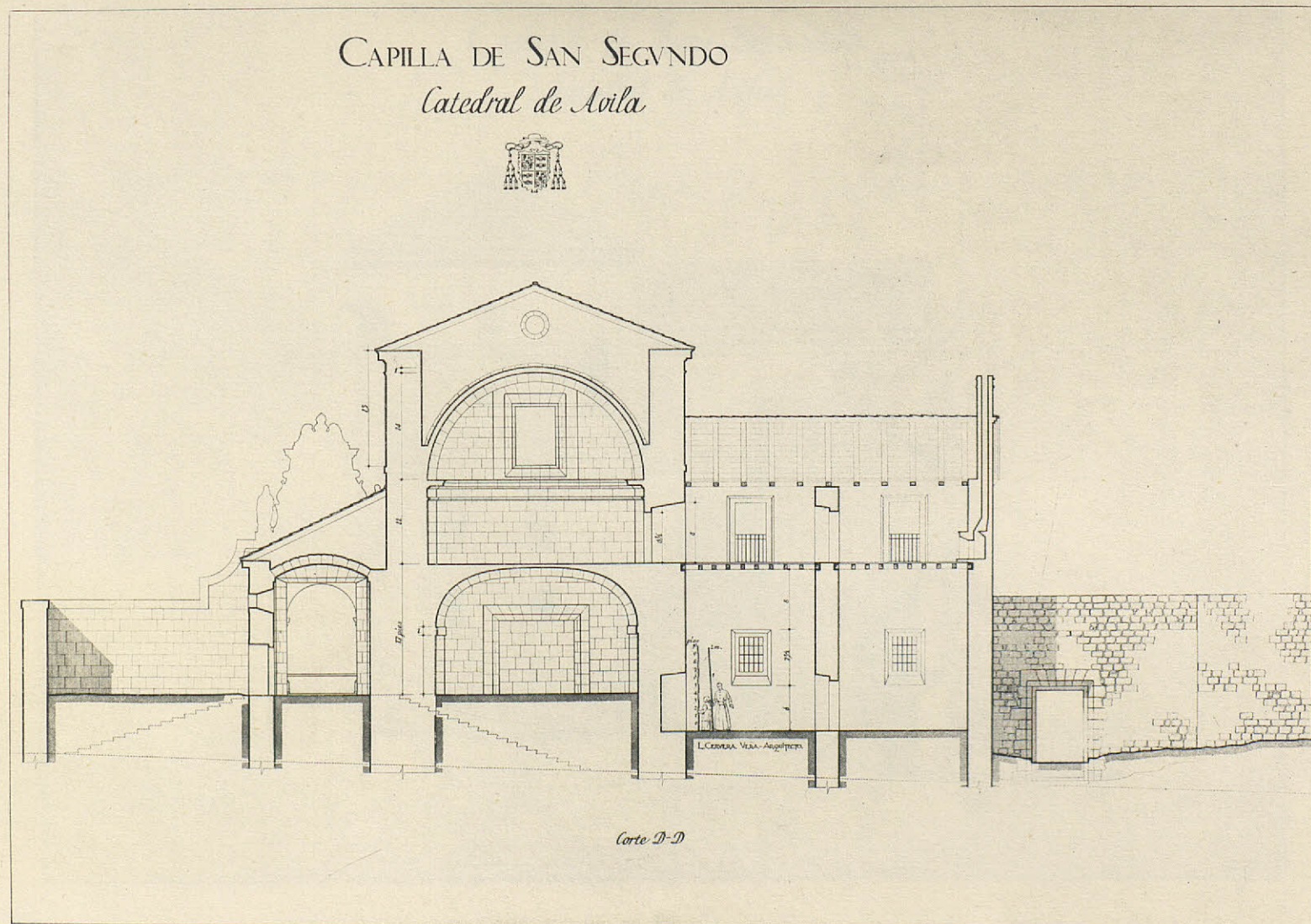
Lám. 5.—Corte longitudinal A-A por la Capilla.



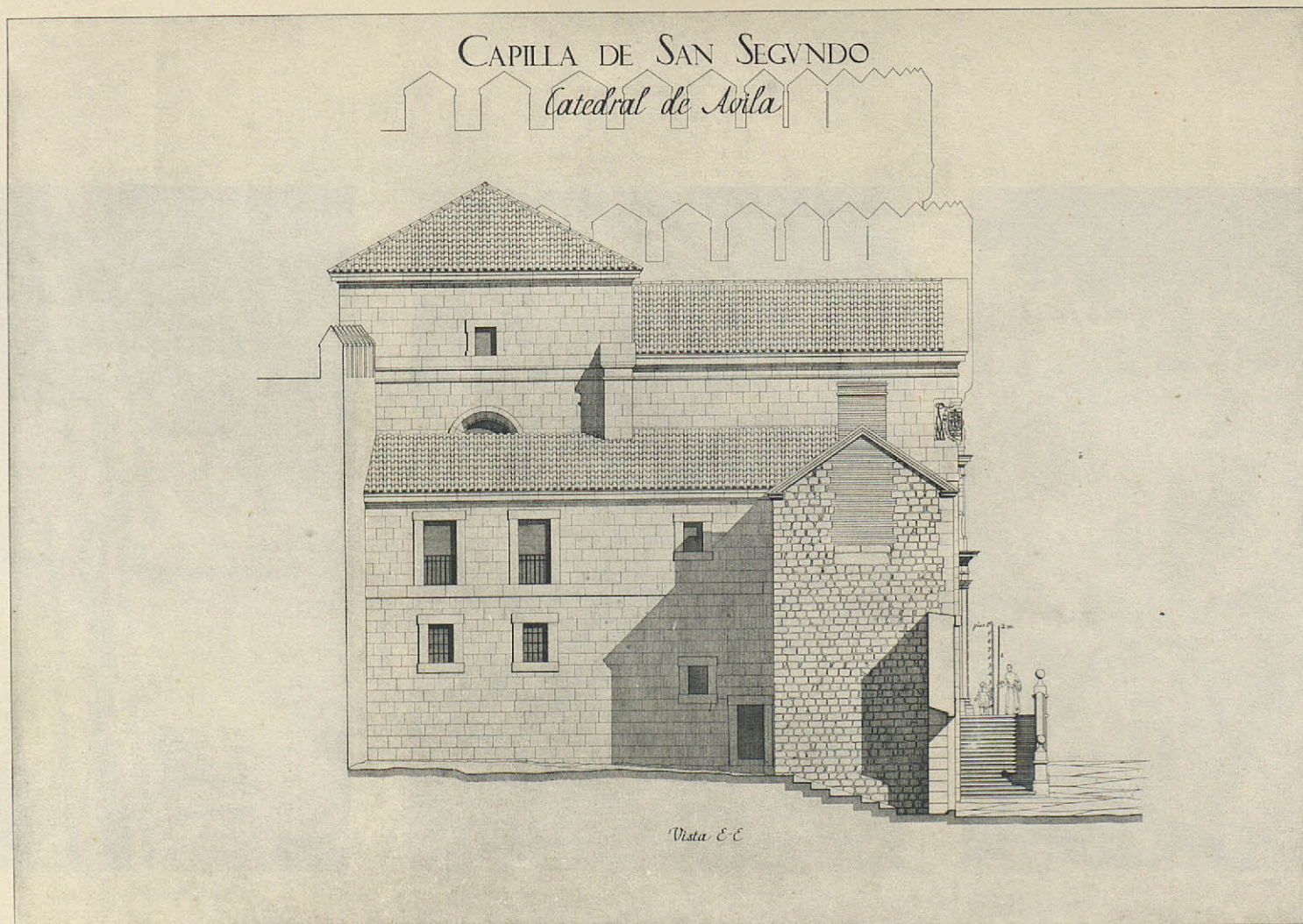
Lám. 6.—Corte transversal B-B por la Sacristía y Capilla, mirando al altar mayor.



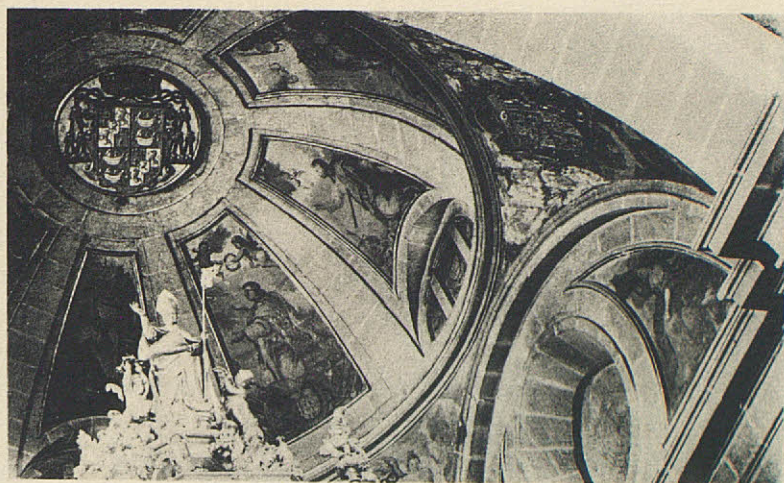
Lám. 7.—Corte transversal C-C por la entrada, capilla y sacristía mirando al coro.



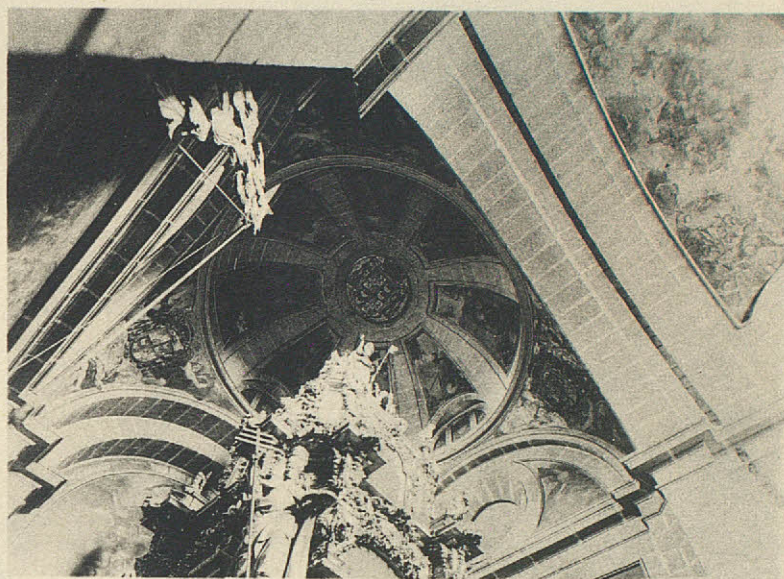
Lám. 8.—Corte transversal D-D por la entrada, coro y «hospicio».



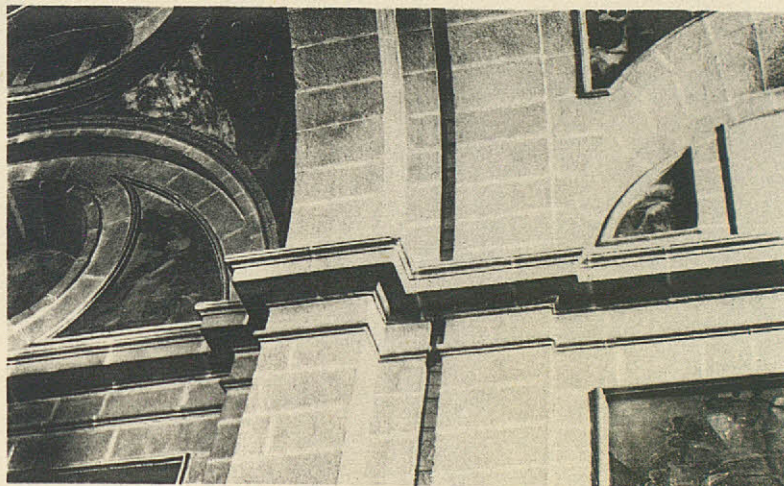
Lám. 9.— Vista lateral E-E.



Detalle de la cúpula y ventana termal.

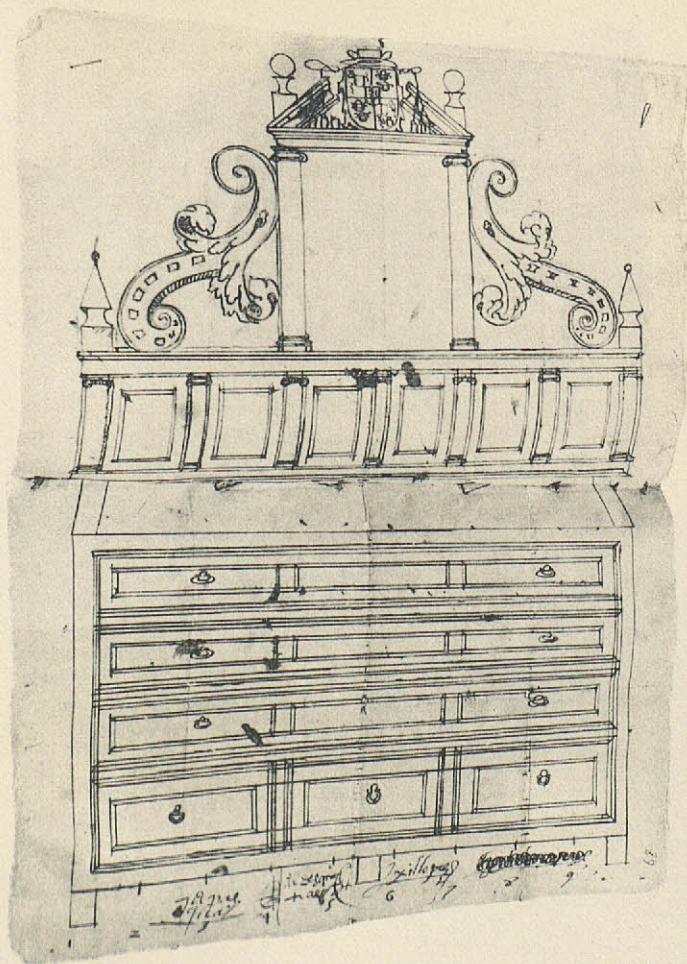


Detalle de la cúpula y pechinas.

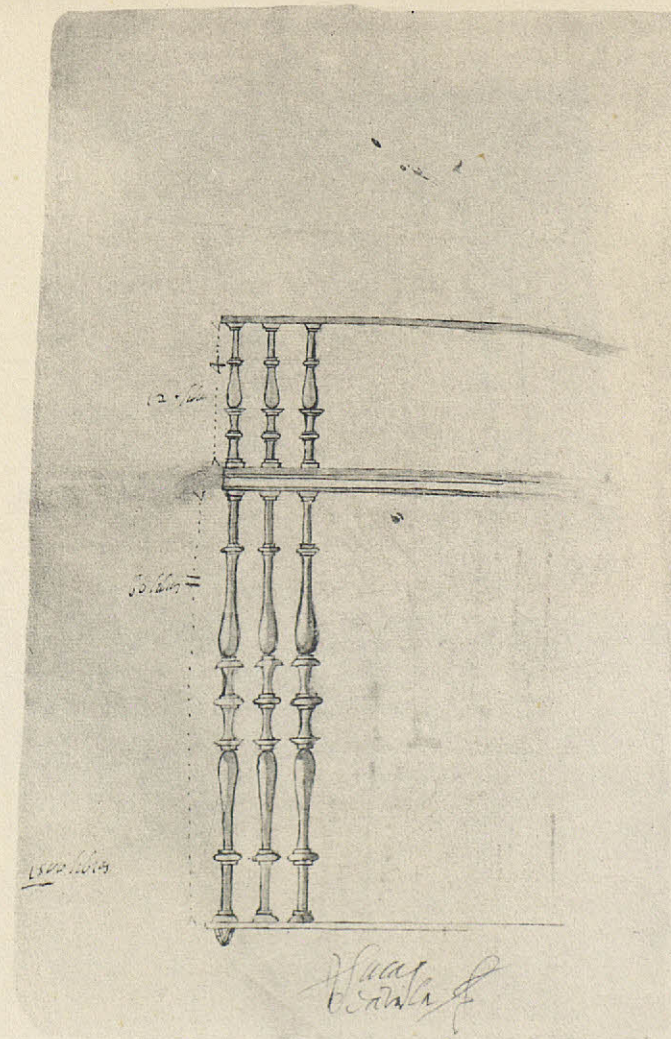


Detalle de la cornisa arquivada.

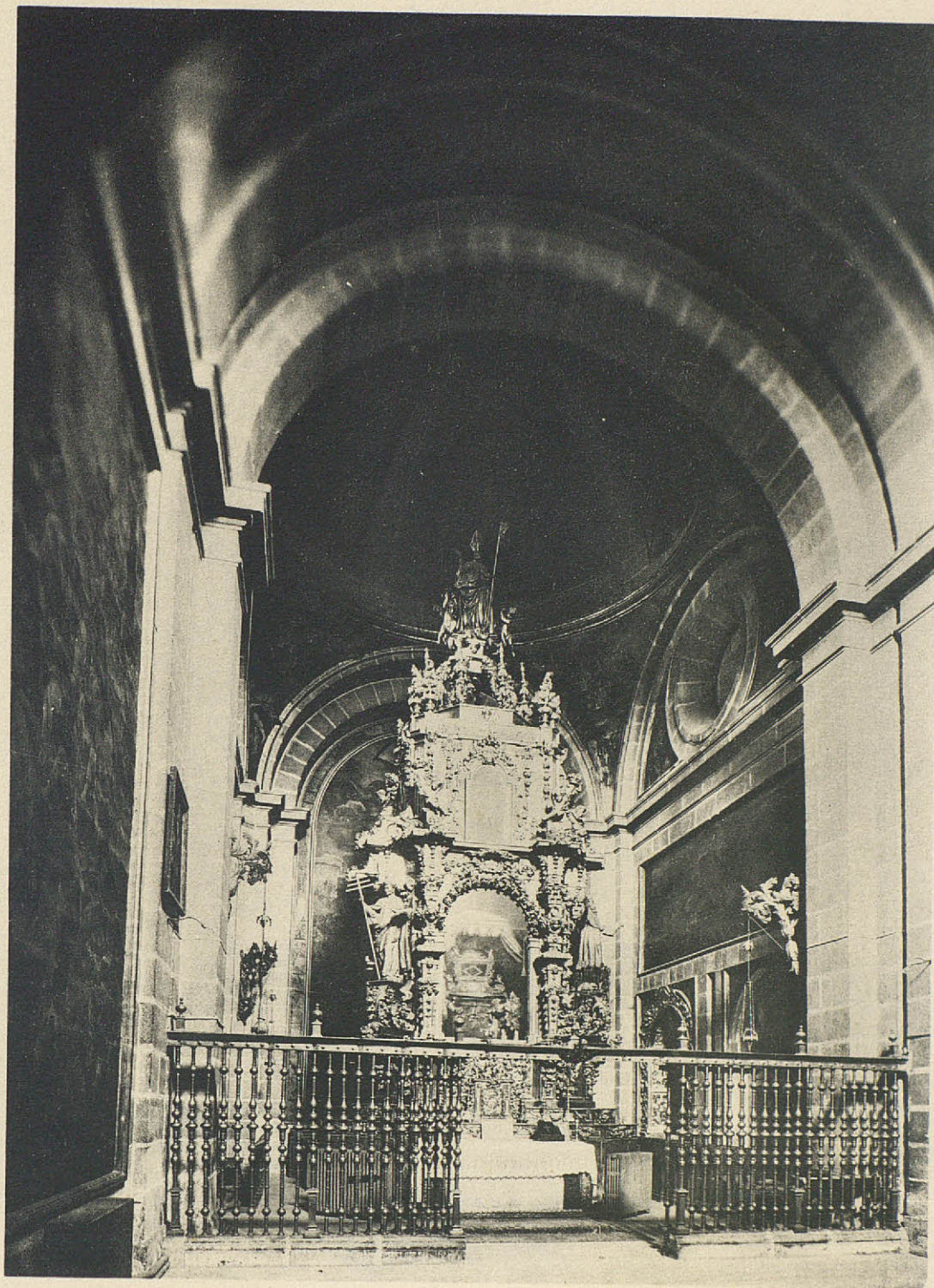
Lám. 10.—Detalles del interior de la capilla.



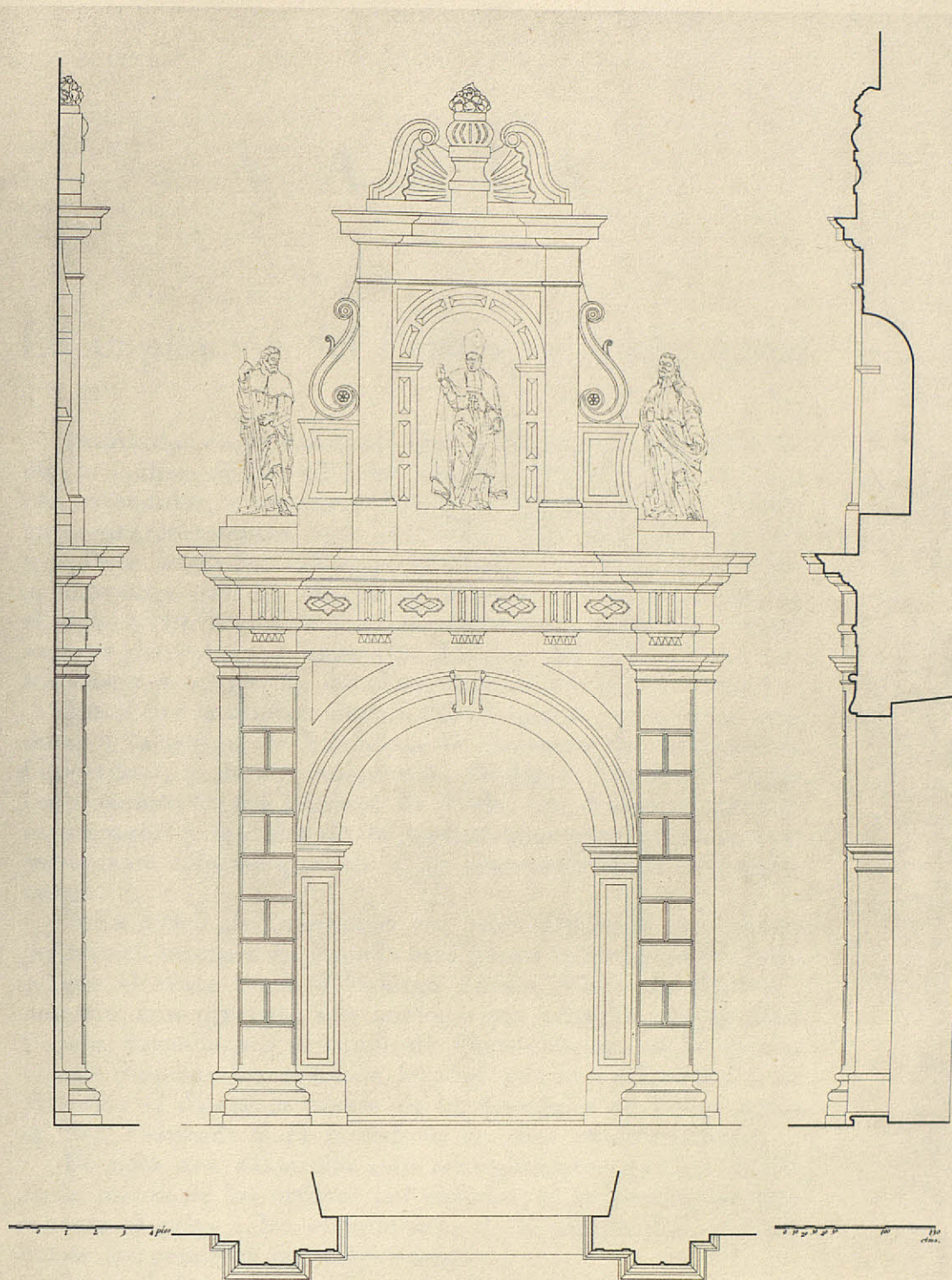
Dibujo de los cajones de la sacristía. Año 1604.



Dibujo del cerrajero Lucas Dávila para la reja de paso a la Catedral. Año 1604.



Lám. 13.—Interior de la capilla con el tabernáculo de Joaquín Benito de Churriguera.



CAPILLA DE SAN SEGVNDO
Catedral de Avila

Lám 14.—Portada del siglo XVIII.

V A R I A

La ampliación del Palacio de Santa Cruz

Inspirados en la constante ilusión y atractivo por el estudio y análisis de los edificios clásicos del viejo Madrid, hoy tan extendidos, y aunque podríamos encontrar en este sentido antecedentes remotos, que sin duda existieron, por el amor y aprecio hacia los bellos monumentos que nos dejaron las generaciones pasadas (1), es de justicia señalar cómo fué en el siglo XVIII, y en Francia por vez primera, en donde de una manera sistemática y ordenada, dirigida por el Estado, se comenzaron a ocupar de las obras legadas por la antigüedad.

Móvil fué la afición viajera, tan despierta en la época aludida, y la acción de Vandières, el hermano de madame de Pompadour, y de sus compañeros Cochin y Souflot, este último arquitecto del Panteón de París, tan decisivas, que toman croquis y medidas de los monumentos que visitan con un entusiasmo sólo comparable a los renacentistas de dos siglos antes.

Sería difícil de comprobar con citas históricas lo que repercutiera entonces en España esta nueva moda; pero lo cierto es que el abate Ponz, a lo largo de su "Viaje por España", muestra una preocupación análoga que cristaliza en la Real Cédula, firmada por el conde de Floridablanca, en la que se ordena respetar los edificios legados por la antigüedad y se prescribe el dictamen previo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando para introducir en ellos modificaciones.

El siglo XIX desarrolló este resurgimiento, que ya estaba en la mente de los artistas del anterior; el romanticismo hizo renacer el culto a los monumentos de la antigüedad, y de él datan las primeras reconstrucciones.

Violet-le-Duc aparece como el más caracterizado arquitecto reconstructor en Francia, como en España lo es D. Demetrio de los Ríos, autor de la primera restauración de la Catedral de

León; pero el sentido que presidía las obras de estos arquitectos ha cambiado rotundamente, y hoy no se admiten las restauraciones hechas con el criterio de entonces. Injustamente se reprocha al arquitecto francés su trabajo de restauración del Castillo de Pierrefonds, sin tener en cuenta que, como hoy, él seguía el criterio de su época, tan distinto del nuestro.

Hoy día, la medida del éxito en la restauración o consolidación de un monumento la da el respeto con que se ha conservado lo más pura posible la obra vieja. Entonces, el éxito del arquitecto estribaba en que no se distinguiera lo antiguo de lo añadido. Los problemas de la restauración y conservación de monumentos se han complicado mucho: es frecuente la utilización de estos viejos edificios para usos actuales, a veces muy distintos de aquél para el que fueron levantados. El aumento siempre creciente de las necesidades burocráticas obliga a ampliaciones y reformas no siempre satisfechas con éxito, ni con respeto a la obra vieja, y éste es el problema que se presentaba al tratar de ampliar el hoy Ministerio de Asuntos Exteriores.

Según Otto Schubert, a quien sigue Calzada, la antigua Cárcel de Corte, ahora Palacio de Santa Cruz, levantado entre los años 1629 y 1634, es el edificio más bello entre los madrileños, dentro del estilo Austria, y su estructura no es en cierto modo sino una continuación de las fórmulas logradas por Juan de Herrera en la construcción de El Escorial (2).

Un libro publicado recientemente (3), hace la historia de este edificio y narra todas sus vicisitudes hasta llegar a su actual destino. Por mucho tiempo se consideró indiscutible deberse el proyecto y ejecución de esta obra al italiano Juan Bautista Crescenci, autor del Panteón de Reyes de El Escorial; las dudas que acerca de su paternidad suscita la obra de Juan Bernia son tan atendibles, que después de su publicación, no sería acertado continuar sosteniendo la tesis que hace autor de este edificio al italiano, sino que habrá que pensar en que los autores hayan sido Cristóbal de Aguilera, Juan Gómez de Mora, o ambos. Sabido es que se construyó para Cárcel de Corte, y que este destino persistió hasta 1846, y, por fin, desde 1901, en el que actualmente tiene.

Schubert, Calzada, y últimamente el libro de Juan Bernia, describen el edificio, que en esencia se compone de una amplia fachada flanqueada por dos torres que rematan en agudos chapiteles piramidales, una gran portada de dos cuerpos, más

un remate en frontón triangular con gran escudo; las fachadas laterales son más modestas; el aparejo está formado por el encintado de piedra y relleno de ladrillo, característico de la arquitectura madrileña y que tiene sus orígenes en el múdejar toledano, y su tejado es de pizarra a dos vertientes.

La planta adopta la forma de un paralelógramo, que se forma por la adición de dos cuadros iguales constituidos por dos patios con habitaciones en tres lados, quedando el común espacio para la gran escalera de acceso. El piso superior repite con ligeras modificaciones este mismo esquema.

Cárcel de Corte, Ministerio de Ultramar, los servicios del Ministerio de Estado quedaron suficientemente dotados a raíz de su inicial traslado a esta casa desde el Palacio Real. Poco más tarde, las crecientes actividades de la vida internacional española y la instalación de nuevos servicios, crean el problema de la falta de espacio. En 1930, siendo titular del Departamento el Duque de Alba, se hace una amplia restauración y reforma interna del Palacio de Santa Cruz, que resulta insuficiente, y seguidamente comienzan a sugerirse diversos proyectos de ampliación que cristalizan en el presentado por el arquitecto Sr. D. Pedro Muguruza, académico de Bellas Artes, de grata memoria, en el año 1935, sobre la base de utilización del solar del inmueble adyacente y ya con modernas orientaciones de distribución interna.

Al terminar la guerra civil y trasladarse de nuevo a Madrid, en octubre de 1939, el Ministerio de Asuntos Exteriores, los servicios han aumentado muy considerablemente y se agudizan las necesidades de espacio, haciéndose ya preciso e imprescindible el acometer la obra de ampliación en términos y forma bien distintos.

Aparte los problemas de orden técnico comunes a toda edificación, dos muy singulares, y ambos de primordial interés estético, se plantean desde que comienza a verse la urgencia de la ampliación; derivan ambos del criterio que rige la ampliación de edificios monumentales y del lugar de emplazamiento de los mismos. Ha quedado dicho que el Palacio de Santa Cruz es uno de los más hermosos edificios del Madrid de los Austrias y de los muy escasos que han llegado de una manera casi milagrosa íntegro hasta nosotros; en ningún momento se podría pensar en añadirle, sin más, otro que pasado el tiempo llegara a identificarse con él de tal manera que fuera imposible conocer cuál era lo antiguo y qué lo añadido; el respeto más escrupuloso

a la obra vieja preside hoy como fundamento esencial todos estos trabajos. En segundo lugar ya queda dicho su emplazamiento. En el siglo XX, que es el siglo del urbanismo, del mejoramiento y engrandecimiento de las ciudades, hay un culto que, por grande que sea, no podemos tachar de supersticioso hacia los viejos rincones que constituyen, por así decirlo, el alma de las ciudades, cargadas de tiempo y de historia.

En España esto no se ha tenido en cuenta, frecuentemente, en las ampliaciones y urbanizaciones realizadas en los presentes tiempos en varias ciudades, pueblos y monumentos, donde, sin respeto alguno a la herencia del pasado, se han destruido, con gran desconocimiento e incomprensible ignorancia, obras venerables, o donde, sin previo estudio ni consideración de ningún género, se han levantado al lado de nobles edificios cargados de historia y de belleza caricaturas de rascacielos, verdadera provocación para los amantes de la estética, que por sí solos claman el mal gusto de sus propietarios y arquitectos, los que afean nuestras ciudades y les dan un carácter provisional y de aluvión, propio de originalidades mediocres, y que tan poco concuerdan con nuestro sentir y formación artística.

El Palacio de Santa Cruz había de ampliarse dentro de la zona que sin hipérbole alguna podemos llamar el corazón del viejo Madrid; era, pues, preciso que, sin ocultar en ningún momento que lo que se alzaba era un edificio separado y distinto del anterior, no pareciera desprenderse de ningún modo del marco arquitectónico y del ambiente de un barrio que está habitado, y se considera, en términos populares, como lo más clásico de la Villa. Posiblemente, en el nuevo edificio, y sin considerar la progresiva evolución de su construcción, puedan discutirse y señalarse algunos reparos; pero lo que nadie podrá negar es que en estos propósitos que señalamos, adaptación a la fábrica antigua y al ambiente, su consecución ha sido plenamente lograda.

En Madrid, asimismo, no lejos de este edificio y en otras reformas oficiales llevadas a cabo casi simultáneamente, se han realizado obras de reforma, restauración y ampliación, pero con criterios bien distintos; a la vista y examen de todos están los resultados finalmente obtenidos, y en el presente caso estimamos que merecen una comparación.

Como anteriormente indicamos, la reforma realizada en 1930, siendo titular de la cartera de Estado el Duque de Alba,

resultó insuficiente. Fué preciso recurrir al alquiler de casas particulares más o menos próximas, con la natural dispersión de los servicios y subsiguiente incomodidad. Por ello, y aprovechando la promulgación de disposiciones legales tendentes a mitigar el paro, se formuló, como anteriormente se indica, en 1935, y por el arquitecto D. Pedro Muguruza, el primer proyecto de ampliación. En él se preveía la adquisición y derribo de toda la manzana adyacente, con derribo únicamente de su parte interna, aprovechando los muros hasta donde fuera posible, y la construcción de una nueva fábrica con dos torreones acoplada al viejo edificio, mediante un paso de comunicación central, que después se ha construido en igual forma.

El desarrollo y realización general del edificio dentro de los procedimientos de entonces, se calculó en la forma más sencilla y económica. Se respetaba la decoración exterior que cumplía el carácter público y urbano de la edificación, compaginándola en forma tal, que los dos edificios diesen la sensación de haber constituido un bloque y ser ambas edificaciones una misma. La guerra civil dejó en suspenso este proyecto, ya que sólo las gestiones preliminares para su puesta en marcha pudieron ser inicialmente comenzadas.

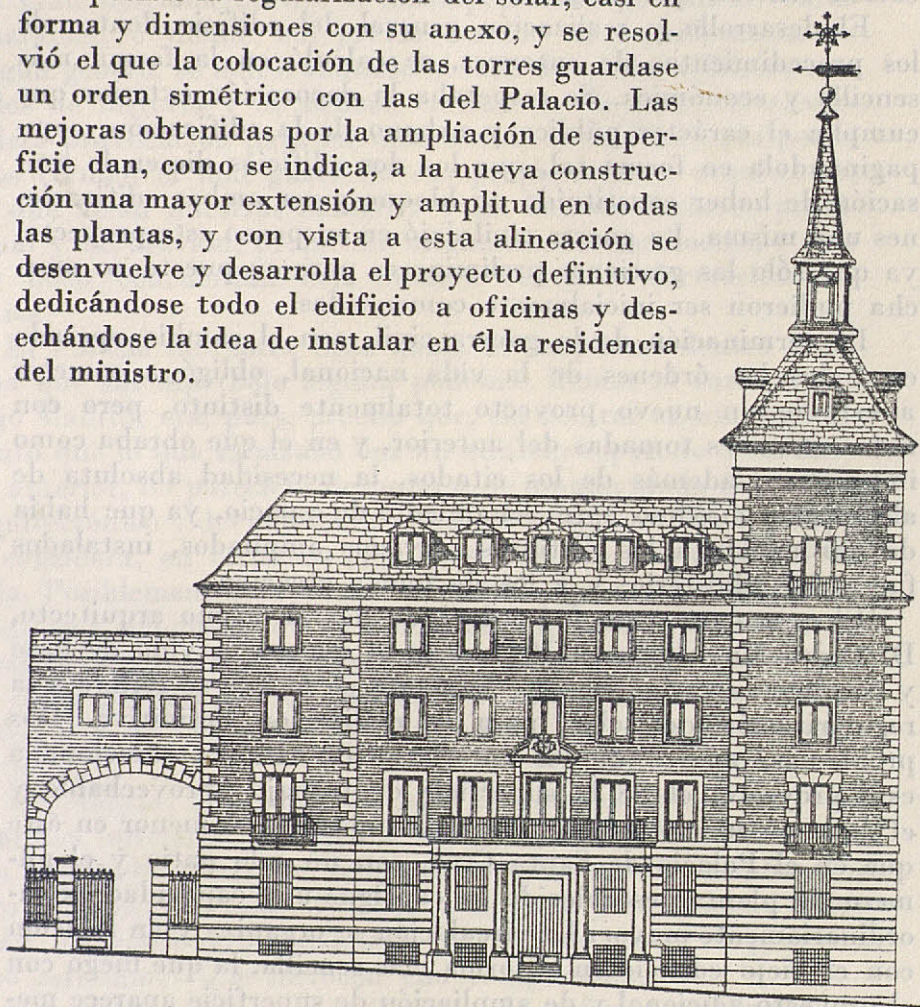
La terminación de la guerra civil, con el cambio operado en todos los órdenes de la vida nacional, obligó a someter a estudio un nuevo proyecto totalmente distinto, pero con notas comunes tomadas del anterior, y en el que obraba como imperativo, además de los citados, la necesidad absoluta de alcanzar el máximo aprovechamiento de espacio, ya que había de dar cabida a los distintos servicios ampliados, instalados fuera del Ministerio, y a los de nueva creación.

El nuevo proyecto fué redactado por el mismo arquitecto, D. Pedro Muguruza, en 1941, y es el que ha servido de base y con ligeras variantes, especialmente en lo que se refiere a la regularización del solar, para la realización definitiva. Dos problemas, aparte de los anteriormente citados, solucionaba este proyecto: el de la superficie de trabajo aprovechable y el de la circulación. Aun cuando la superficie es menor en éste que en el Palacio de Santa Cruz, con un solo patio y el número de plantas establecido se consigue una capacidad extraordinariamente mayor. La circulación se organiza y en relación con el viejo edificio en la forma más sencilla, la que luego con el proyecto adicional y de ampliación de superficie aparece mejorada, dejando en las galerías y accesos la capacidad propor-

cionada a la circulación que más tarde han de tener. De esta manera también y con el patio cubierto quedaba asegurada la iluminación y ventilación interior, y con luz suficiente para la biblioteca instalada en la planta inferior.

Como accesos al nuevo edificio se establecían tres: dos puentes, vieja tradición española que puede verse en la comunicación establecida entre los palacios arzobispaes y las catedrales de Toledo y Zaragoza, que unen el viejo y el nuevo edificio, y una entrada principal por la calle del Salvador.

Acordada en julio de 1945 con el Ayuntamiento de Madrid la alineación definitiva, con lo que se ganó amplitud, se hizo posible la regularización del solar, casi en forma y dimensiones con su anexo, y se resolvió el que la colocación de las torres guardase un orden simétrico con las del Palacio. Las mejoras obtenidas por la ampliación de superficie dan, como se indica, a la nueva construcción una mayor extensión y amplitud en todas las plantas, y con vista a esta alineación se desenvuelve y desarrolla el proyecto definitivo, dedicándose todo el edificio a oficinas y desechándose la idea de instalar en él la residencia del ministro.



Fachada principal de la calle del Salvador.

Ya se ha dicho y repetido que en todo momento predominó el deseo de que el edificio nuevo no se despegara del antiguo, y sobre esta idea se proyectaron las cuatro fachadas que dan a las calles del Salvador, de Santo Tomás, de la Concepción Jerónima y de la Audiencia; en las tres primeras, los torreonnes se encuentran en la misma línea de la fachada como los del viejo edificio de la Cárcel de Corte. Se apareja esta fachada con el ladrillo rojo y leve encintado de sillería, continuándose así la vieja tradición de la arquitectura madrileña cuyos orígenes habría que buscarlos en el mudéjar toledano, quizá excesivamente austeras, ya que fuera de la portada de la calle del Salvador y del balcón corrido de la Concepción Jerónima, en las demás, la animación se reduce a las varias series de ventanas superpuestas. La portada de la calle del Salvador es un indudable acierto del arquitecto: cuatro columnas toscanas sobre proporcionados plintos sostienen un entablamento liso; el balcón corrido alcanza tres aberturas, y la central, ligeramente más saliente, se corona con un frontón curvo y partido que encierra un escudo y que sirve al mismo tiempo de enlace con el cuerpo de ventanas superior.

La planta del edificio adopta sensiblemente la forma de un paralelógramo, y su diferencia con el antiguo estriba principalmente en el patio único, rectangular, y que es lo más discutido del edificio. En la vieja Cárcel de Corte, la solución del problema de los patios no representaba grandes dificultades, se trataba de sólo dos plantas, y no era complicado acertar con las proporciones. No sucedía lo mismo con la nueva construcción. Era preciso que la altura de ambos edificios fuera igual; por otro lado, el más bajo desnivel del solar en que se iba a levantar, producido por la acentuación de la pendiente que lleva hacia el Manzanares, obligaba a construir un patio de mayor altura.

Si alguna vez se pensó por el arquitecto autor del proyecto en hacer dos patios, para seguir de este modo la pauta de la Cárcel de Corte, pronto tuvo que ser desechada; los dos patios, aparte de un deplorable efecto estético, hubieran dejado a oscuras todos los despachos, como sucedió en un edificio de nueva planta construido en Madrid para fines oficiales, no ha muchos años. Fué, pues, adoptada, y ya sin discusión, la idea del patio único, que no dejaba, como vamos a ver seguidamente, de encerrar también problemas que no eran en manera alguna fáciles de solucionar.

Las modificaciones producidas por el acoplamiento de los sucesivos proyectos y reformas, tendentes cada vez a una progresiva mejora, habiendo llegado técnicamente a quebrar en algunos puntos las líneas esenciales de coordinación con el Palacio de Santa Cruz y el subsiguiente acoplamiento de ejes, que pese a muchas dificultades, fué finalmente resuelto por los señores arquitectos D. Pedro y D. José M.^a Muguruza, cual los que existen en forma inapreciable a simple vista, en el viejo edificio.

En lugar de las dos plantas era aquí preciso pensar en cuatro; así es, que sobre una altura dada y una superficie también fijada se tenía que levantar este patio esencial para que el edificio sirviera para la función a que era destinado y para que no se despegara del que le era anexo. En la planta baja se cerraron los huecos con arcos de medio punto apeado en pilastras y separados con dobles pilastras del contiguo, ordenación frecuente en la arquitectura neoclásica que tantos edificios levantó en Madrid; los restantes cuerpos son adintelados sosteniendo sus dinteles pilares cuadrados con un éntasis ligerísimo. Y es esta única solución arquitectónica la que impuso la decoración del patio, muy sobria también, ya que se reduce a molduras levemente curvas en las que late el espíritu de Villanueva a través de las que nos dejó en el Museo del Prado, de las que estas del Ministerio de Asuntos Exteriores son una copia.

La carpintería del edificio sigue escrupulosamente la tradición española del siglo XVII: puertas cuadradas con una sobria decoración de paneles, y donde la posible crítica adversa ha de ser parada por la nobleza del material.

Toda esta obra quedaba en disposición de ser inaugurada el día 1 de abril de 1950, como lo fué, coincidiendo con los cincuenta años de presencia del Ministerio en el venerable edificio de la vieja Cárcel de Corte.

El Ministerio de Asuntos Exteriores, antigua Primera Secretaría de Estado, al que se hallan unidos y vinculados artísticamente diversos edificios históricos y de época a él tan próximos, no ha querido abandonar su sede en el viejo Madrid, bien a pesar de proyectos y tentativas de instalación que le fueron ofrecidos en modernas zonas de la Villa. Por ello, y en estos momentos en que el resurgimiento artístico nacional se estimula y cimenta nuevamente en nuestros inigualables y característicos valores arquitectónicos, estimamos que ha

sido un acierto, dentro de la exposición crítica que hacemos de esta construcción, la obra de ampliación realizada, que viene a reforzar y crear un nuevo interés por estos barrios clásicos, que tantos recuerdos y atracción guardan para todos los madrileños.

Creemos, y al par de los señores arquitectos, con quienes tan íntimamente hemos vivido esta obra, haber respetado el sentido de defensa de las normas clásicas, dentro de las dificultades y problemas surgidos en el desarrollo de los distintos proyectos. Dentro de ellas hemos defendido y sugerido la realización de cuanto podría representar y realzar la nobleza y arte tradicionales de la antigua construcción española, aportando a ella, como se indica, los más nobles materiales, y tratando de que no desdiciere de las muestras existentes, tan cercanas, en que nos hemos mirado, percatados de nuestra gran responsabilidad artística; ya que los que sentimos todo este conjunto, que llena y crea nuestra emoción, estamos doblemente obligados a respetar la obra de las viejas generaciones, tan tranquila y ponderada, y que ha sido y debe ser el marco y camino que debe guiarnos en el futuro.

FRANCISCO ABBAD RÍOS.

Catedrático de Historia del Arte.

ENRIQUE G. DE AMEZÚA.

Ministro Plenipotenciario.

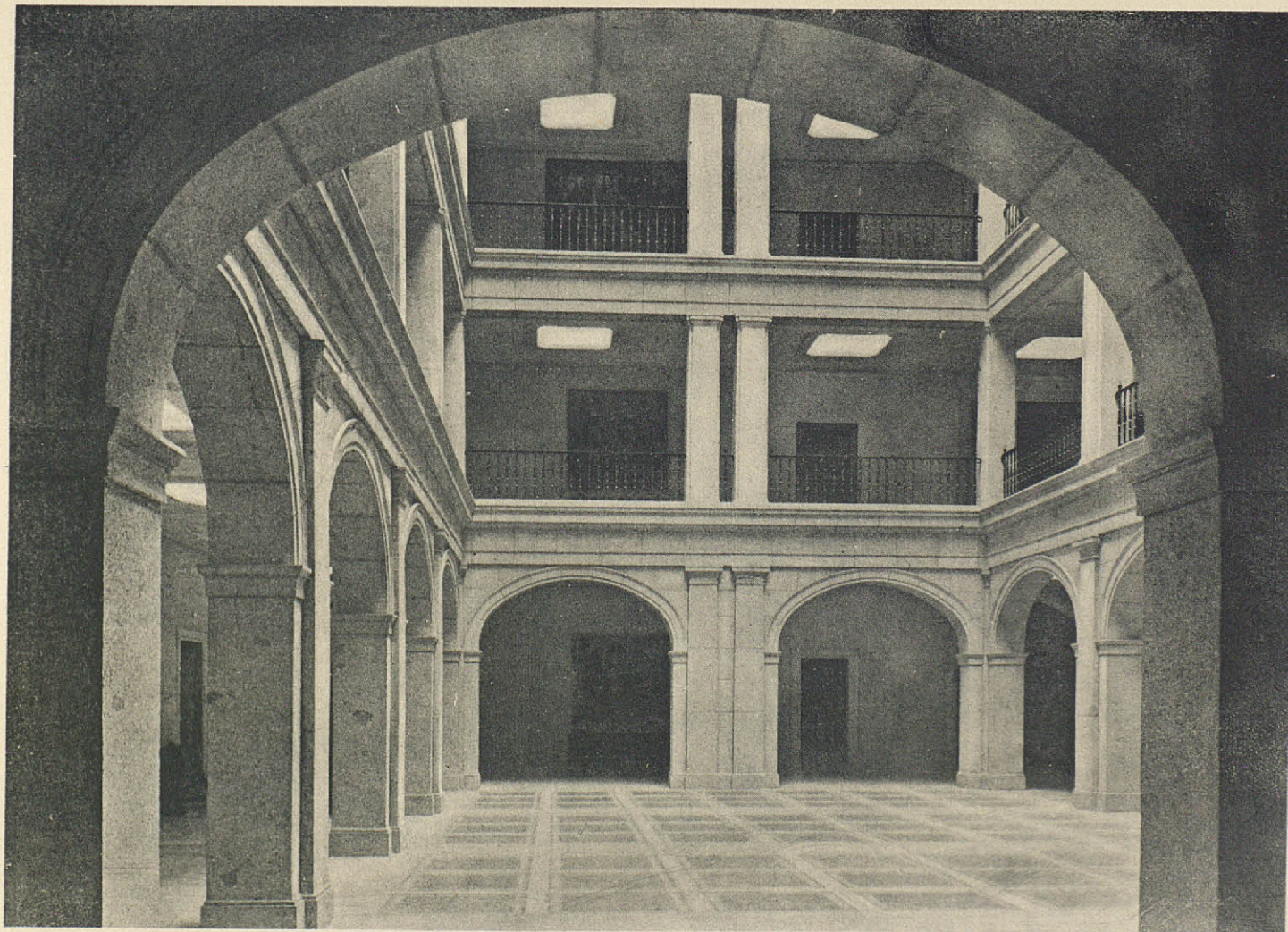
Madrid, enero de 1953.

BIBLIOGRAFIA

- (1) FRANCASTELLE: *L'Histoire de l'Art, instrument de la propagande germanique*. Strasbourg, 1946.
- (2) OTTO SCHUBERT: *Historia del Barroco en España*.
- (3) *Historia del Palacio de Santa Cruz (1629-1950)*, por JUAN BERNIA. Madrid, 1949. Talleres de Blass, S. A. Núñez de Balboa, 27. Madrid.
- (4) *Memoria relativa a la construcción del nuevo edificio, unido al Palacio de Santa Cruz, que somete a la Superioridad el Secretario de la Comisión Ejecutiva de las Obras de Ampliación D. Enrique G. de Amezuá y Mayo, Ministro Plenipotenciario*. Junio de 1950.



Madrid.—Ministerio de Asuntos Exteriores. Conjunto del nuevo edificio desde la cúpula de la Catedral de San Isidro.



Madrid.—Ministerio de Asuntos Exteriores. Patio Central del nuevo edificio.

Rutas sentimentales e históricas

La villa de Cañete, solar de los Mendozas

En viaje de Cuenca a Teruel, es obligado para el historiador y el turista detenerse ante los derruídos muros de Cañete, patria del famoso Condestable D. Alvaro de Luna y solar de los Mendozas. La población aparece hoy maltratada por el tiempo, pero guarda todavía un perenne recuerdo de glorias hispanas. A la entrada, como vigía y atalaya de su tradición religiosa, una sencilla iglesia con aspecto de fortaleza y cuyo ábside se encuentra medio hundido en el espesor de un fuerte muro flanqueado por cuadradas torres. Y después de atravesar arcos y poternas, únicos restos de su amurallado recinto, una complicada red de callejas retorcidas y empinadas se acomodan el pie de un castillo en ruinas que conoce muchas páginas de nuestra historia.

La villa de Cañete abunda en construcciones vetustas, con ventanales de sillería y puertas con arcos de medio punto, que prestan una típica fisonomía a su aldeano caserío. Todavía campean sobre públicos edificios escudos y blasones de sencilla traza, guarnecidos por lambrequines y timbrados con yelmo.

Lo más notable de Cañete es su historia; lo más pintoresco, su plaza, con soportales de típica traza castellana, y lo más abandonado su castillo.

Con respecto a su historia, podemos afirmar que se desconoce la fundación y primitivo origen. Corre la tradición, confirmada por restos de vasijas halladas, que la población estuvo fundada en el sitio que hoy llaman de "Los Tovares", aproximadamente a un kilómetro al saliente de la actual villa. No faltan curiosos etimologistas que hacen derivar su nombre

de la voz latina *Canetum*, que traducida al castellano quiere significar "cañaveral", habiéndose denominado "Cannet" por los árabes. Colocada Cañete entre riscos y circuída por dos ríos, rodeada de bosques y frondosos pinares, debió de ser un pueblo relativamente rico y fuerte. La historia nos dice que a los visigodos les costó grandes sacrificios apoderarse de esta parte de la serranía conquense y que en tiempos de Liuva II (años 603 al 610) todavía no lo habían conseguido, hasta que Witerico logró su conquista y total dominación. Para asegurar el triunfo obtenido es muy probable que entonces se echaran los cimientos del antiquísimo castillo de Cañete, fortaleza inexpugnable por estar fundado sobre ingentes peñascos y en cuyas faldas se recuesta la población.

Invasión de España por los árabes, esta plaza quedó sometida al poderío musulmán hacia el año 714 de la era cristiana. Una vez recuperada Cuenca por Alfonso VIII, en 21 de septiembre de 1177, se fueron ensanchando las reconquistas de otras plazas y, entre ellas, la de Cañete. En la erección del Obispado de Cuenca, por Bula del Romano Pontífice Lucio III (año de la era cristiana 1183), Cañete fué cabeza de arciprestazgo, título que se mudó a la villa de Moya, luego que esta villa adquirió gran preponderancia, merced al esfuerzo de D. Pedro Fernández, señor de Castil de Vela, en 1210. Hacia el año 1291, pasó la fortaleza de Cañete a ser propiedad de D. Juan Núñez de Lara, a quien le fué desposeída por el Rey Don Sancho IV de Castilla; mas su hijo el Rey Don Fernando IV la restituyó a su primitivo dueño y señor poco tiempo después. En Cañete se había jugado de veras el valor y el heroísmo de sus conquistadores, por lo que mereció el título de Villa que le fué concedido por Sancho IV. Con fecha de 24 de marzo de 1283, por privilegio otorgado en Burgos, aquel monarca accedió a la reforma del Fuero de Cuenca, añadiéndole nuevos privilegios "en gratitud a los buenos servicios que le prestaron sus caballeros" en la reducción de Cañete y Moya durante las turbulencias que agitaron su reinado. En aquellos tiempos, la plaza y fortaleza de Cañete, centinela y vigía de Aragón, asentada en las fronteras del Reino de Valencia, era muy estimada de los Reyes, tanto por el valor de los suyos cuanto por su estratégica posición. Enrique II, el de las Mercedes, cedió Cañete a D. Juan Martínez de Luna, barón de Illueca, Gotor y otros señoríos. La donación se hizo "con su castillo y fortaleza, aldeas, términos, jurisdicción civil y criminal, mero mixto imperio,

en fuero de heredad"; y en el privilegio se dice que lo hacía por los servicios que había hecho a los Reyes Don Enrique, su abuelo, y a Don Juan, su padre.

El tercero de los Lunas casó con doña Teresa de Albornoz, en quien tuvo a D. Alvaro, señor de Jubera y Cornago, padre del famoso Condestable, universalmente conocido por los extremos azares de su vida, una de las más dramáticas de nuestra historia. Mucho se ha escrito acerca de la vida y "fechos" de este hijo de Cañete y gran señor, "condestable armado, que sobre un gran bulto de oro estaba asentado y con manos sañosas vimos derribado", al decir de Juan de Mena en su *Laberynto*; pero es cosa muy notable que contados historiadores hagan precisa y detallada mención de su nacimiento y menos aún se cuidaran de especificar quién fué la madre del favorito de Don Juan II. Este silencio es más de extrañar en el autor de la *Crónica de don Alvaro de Luna*, comenzada en el año de 1453 e impresa en 1546 en la ciudad de Milán. En esta voluminosa obra no aparece citada la madre de aquel infortunado Condestable de Castilla, ni la fecha exacta y lugar de su nacimiento. Descuido imperdonable en el anónimo autor del citado libro, que, como hace observar Barreiro, debió de ser persona muy allegada a sus servicios, por cuanto describe con toda prolijidad los movimientos, palabras y propiedades del Maestre Luna. Don José Pellicer, en su célebre *Informe del origen, calidad y sucesión de la Excelentísima Casa de Sarmiento*, trata de subsanar este olvido, dando a conocer los progenitores de varón tan digno de perpetua memoria. Más extensamente trata de ello Lorenzo Galíndez de Carvajal, en sus notas al Capítulo XXXIV del *Tratado de las Generaciones y Semblanzas*, que escribió Pérez de Guzmán en 1517, y lo que se expresa en la *Crónica del Rey Don Juan II* (año 2.º, cap. I), en que dice en la primera de sus anotaciones: "Llamábase su madre *La Cañeta*, porque era de un lugar que se llama Cañete, cerca de Cuenca, que ahora es de Diego Hurtado; y el Alcayde de allí ovo un hijo de ella, que fué hermano de madre del Condestable, como abajo lo toca Fernán Pérez y este paso pone más largamente Alonso de Palencia en la *Crónica de Latín* de aquel tiempo".

El hermano a que se refiere se "llamó D. Juan de Cerezuela, que fué hermano de madre, porque entrambos eran hijos de María de Cañete". En otra nota del editor del *Centon Epistolario*, del bachiller Fernán Gómez de Ciudad Real, se dice así: "Se llamaba

(la madre de D. Alvaro de Luna) María de Urazandi, hija de Pedro Fernández de Xaraba, Alcayde de Cañete y de otra María de Urazandi. Estuvo casada con N. de Cerezuela, que fué Alcayde de Cañete". Por tan autorizados testimonios queda probado que D. Alvaro de Luna, nacido en Cañete, fué hijo natural de otro D. Alvaro de Luna, rico-home de Aragón, Copero Mayor de Enrique II y Señor de las villas de Alfaro, Jubera, Cornago y Cañete, y de María de Urazandi (?), que muchos autores llaman de Cañete o la *Cañeta*, embrazados, sin duda, por el apellido vizcaíno y por haber sido casada con N. de Cerezuela, Alcayde de dicho lugar (1).

Se la conoce en otro lugar con el apellido de *Martínez*, en la legitimación otorgada en el Monasterio de Sisla, y por hallarse escrito abreviadamente, bien pudo suceder (dicen) que se confundiera el uno por el otro, toda vez que en ninguna parte, ni autor alguno hacen mención del "Martínez". Es más: D. Antonio Luna, Señor de Carrascal y Castroximeno, en su libro *Defensa del Maestre*, su progenitor, dice claramente, que por informaciones hechas en la villa de Quintanar de la Orden, en 1490, consta que su madre se llamaba María Fernández de Xaraba, hija de Pedro Fernández de Xaraba, Alcayde de Cañete, y de doña María de Urazandi, su mujer. En cuanto al año en que naciera D. Alvaro de Luna, puede afirmarse que fué en 1390, toda vez que se hallan conformes los datos de Gil González Dávila, que asegura murió a los sesenta y tres años de edad, en 1453, con la *Crónica de Juan II*, que refiere que cuando D. Alvaro marchó a la Corte, en el año 1408, éste contaba dieciocho años. En cuanto a los demás datos y vicisitudes del Condestable, hijo ilustre de Cañete, son harto conocidos. Así lo retrata el poeta Mena:

*Este cavalgó sobre la Fortuna,
y doma su cuello con ásperas riendas,
y aunque tenga tan muchas de prendas,
Ella no le osa tocar de ninguna.
Míralo, míralo, en plática alguna
con ojos humildes, no tanto feroces;
¿Cómo, indiscreto, y tú no conoces
al Condestable Alvaro de Luna?...*

.....

(1) *Crónica del Condestable*, tomo I, cap. XIX.

Los autores más autorizados que han tratado más extensamente de la vida del hijo de ganancia de la *Cañeta* y que de él se han ocupado particularmente, han sido el gran Quintana, en sus *Vidas de Españoles célebres*, y con éxito académico, en el año 1862, D. Juan Rizo Ramírez, en su conocido *Juicio Crítico*.

El poderío de Cañete, pertenencia de la esclarecida casa de Luna, fué vendido, en 18 de junio de 1400, por D. Juan Martínez de Luna a D. Juan Hurtado de Mendoza, por el precio de doce mil florines de buen oro, de los de cuño de Aragón, según escritura otorgada en Salamanca, ante Ochoa Martínez, Escribano del Rey y su Notario Público.

Esta venta la autorizó y aprobó el Rey Don Enrique III, confirmándola en Valladolid en 25 de julio de 1401, según consta de los documentos originales que existen en el Archivo de la ciudad de Cuenca, que así lo acreditan. Más tarde, los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel daban el título de Marqués de Cañete a D. Diego Hurtado de Mendoza, hecho acaecido en el año 1490.

El cronista de los Mendozas de Cañete, Juan Pablo Mártir Rizo, escribe que por ser aquella plaza donde se ejercitaba y campeaba el valor más que en ninguna otra de Castilla, D. Juan Hurtado de Mendoza, con facultad de Don Juan II, fechada en Toro a 1 de enero de 1442, la erigió en Mayorazgo, con el título de Marqués de Cañete a nombre de su hijo D. Diego Hurtado de Mendoza y de su hija política D.^a Teresa de Guzmán.

Los Hurtado de Mendoza, Marqueses de Cañete, de antigua y nobilísima estirpe, traen su origen de sangre real de estos Reinos y con particularidad por la Infanta doña Elvira, hija del Rey Don Fernando el Magno, la cual casó con el Conde D. García Ordóñez de Cabra, y se ha mezclado con la de los Reyes de Castilla, León y Navarra; pero tomando principio desde que se estableció en esta tierra y señorío de Cañete, según dice D. Antonio Suárez Alarcón en sus *Relaciones Genealógicas*. (1).

El fundador del Mayorazgo de Cañete, D. Juan Hurtado de Mendoza, estuvo casado con D.^a María de Castilla, hija del Conde don Tello, Señor de Vizcaya, hermano del Rey Don Enrique II, siendo por todos conceptos digno y respetable. Fué Caudillo de Enrique III y después Alférez Mayor de Don Juan I,

(1) Folio 318-A.

Ayo y Mayordomo Mayor del Consejo del mismo Rey Don Enrique, tan noble y valiente que mereció el sobrenombre de "El Esforzado". Falleció a los setenta y cinco años. Mártir Rizo consagra el capítulo II de la tercera parte de su *Historia de Cuenca* a cantar las glorias de esta noble familia de los Mendozas, Marqueses de Cañete, y escribe: "conociendo D. Juan Hurtado de Mendoza en su hijo D. Diego un retrato de sus facciones y lo que se inclinaba su hijo al manejo de las armas, le fundó casa y mayorazgo en Cañete de Cuenca y su tierra, por ser plaza donde campeaba el valor y por concurrir en él esfuerzo y cualidades dignas de merecer cualquier favor". En 10 de abril de 1442, D. Diego Hurtado de Mendoza y su mujer, doña Teresa de Guzmán, hacen escritura en Cuenca, ante dos notarios, de la fundación del Marquesado de Cañete, dotándole con "castillo, fortalezas (murallas), montes, dehesas, aldeas, alquerías, prados, salinas y tierras de pan llevar", o lo que es lo mismo, con todo el término de Cañete, donado a su padre D. Juan, por Enrique III. Distinción merecida a la antigua villa que la llena de honra y honor. Don Diego Hurtado de Mendoza, pues, "fué el caballero a quien temieron las fronteras de Jaén; su fama hacía caer las armas de sus contrarios y su nombre era ruina de los muros más eminentes". Don Diego Hurtado de Mendoza defendió a Cuenca contra Aragón y Navarra; se halló en la toma de Antequera; defendió a Jaén contra el moro de Granada y sometió a la obediencia de Juan II al marquesado de Villena, por cuyo servicio el Rey le nombró Montero Mayor del Reino y Guarda Mayor de la ciudad de Cuenca. Casado con D.^a María Teresa de Guzmán, tuvieron por hijo primogénito a Juan Hurtado de Mendoza, su sucesor, y, entre otros hijos, a doña Beatriz, casada con D. Gómez Manrique; su hermano, Comendador de Santiago, que seguían la voz y parcialidad del Rey de Navarra, y lo mismo Diego Hurtado de Mendoza, su suegro, y Juan Hurtado de Mendoza, su cuñado, que fué la causa de procurar rendir y reducir a Cuenca a su devoción, cuando vinieron sobre ella, año 1449, y la combatieron el día de Carnestolendas, contra el Obispo Barrientos, y no la pudieron tomar, pues la abandonaron cuando los partidos del Obispo produjeron un incendio en el que ardieron más de cien casas. Otra hija de D. Diego Hurtado de Mendoza fué doña María, que casó con Lope Vázquez de Acuña. Afirman algunos cronistas que por aquellos belicosos tiempos se cercó a Cañete de fuertes murallas, pero ello no es así, puesto que en la escritura de erección de

marquesado (1442) ya quedó dotada de "castillos y fortalezas". Lo que hizo fué reforzar sus muros en la parte alta de la muralla y en diversos sectores, como se comprueba aún, por distinguirse dos obras de diferentes épocas.

Don Juan Hurtado de Mendoza, tercer Señor de Cañete, siguió con los mismos honores y distinciones que su padre y fué valeroso y esforzado capitán en las guerras contra los moros, como todos los de su ilustre casa. Contrajo matrimonio con su prima doña Inés de Manrique, hija de Pedro Manrique de Lara, Adelantado Mayor de León, y de D.^a Leonor de Castilla, hija de D. Fabrique Henríquez, Condes de Benavente, hijo de Enrique II, Rey de Castilla; y en segundas nupcias casó con doña Elvira Rabanal. Tuvieron hijos a D. Luis Hurtado de Mendoza, Señor de La Frontera, y a doña María de Mendoza, que casó con D. Pedro Barrientos. Dicho D. Luis Hurtado de Mendoza tuvo por esposa a su sobrina doña Inés de Barrientos, de quienes fué hija y heredera del estado de La Frontera doña María Manrique de Mendoza, que casó con Diego Ruiz de Alarcón, quinto Señor del estado de Buenache, de quien descienden los Señores de Buenache, los de Camo Texar y Layena en Granada (1).

El hijo primogénito de Juan Hurtado de Mendoza y de su primera mujer D.^a Inés Manrique fué Honorato Hurtado de Mendoza, que murió en Guadix, en vida de su padre, peleando con los moros que iban a socorrer a Granada, cuando la sitiaron los Reyes Católicos. Don Juan Hurtado de Mendoza, hijo primogénito de Honorato, murió también peleando con los moros en la vega de Granada, a presencia de los Católicos Reyes, por cuya muerte heredó la casa el hijo segundo de Honorato, D. Diego Hurtado de Mendoza, que fué, como ya se ha dicho, el primer Marqués de Cañete; casó D. Diego con D.^a Isabel de Bobadilla, hija de los primeros Marqueses de Moya, D. Juan de Cabrera y D.^a Beatriz de Bobadilla. Murió D. Diego en Barcelona el año 1542, yendo con gran número de tropas a socorrer la plaza de Perpiñán, que tenían sitiada los franceses. Su hijo primogénito fué Andrés Hurtado de Mendoza, Guarda Mayor de la ciudad de Cuenca, Montero Mayor del Rey, que sirvió al Emperador Carlos V en las jornadas de Alemania, Flandes, Túnez y Argel, siendo después Virrey y Capitán

(1) *Nobiliario de Haro*, lib. 10, cap. 16, y *Relaciones Genealógicas*, de Antonio Suárez de Alarcón, fol. 236.

General del Perú, donde falleció el año 1570. Estuvo casado con D.^a María Manrique, hija mayor del Conde de Osorno, y fué su hijo primogénito D. Diego Hurtado de Mendoza, tercer Marqués de Cañete, el cual siguió con todas las honras y preeminencias de su casa. Sirvió al Rey Don Felipe II en los viajes a Inglaterra y Flandes y en la jornada y gloriosa batalla de San Quintín, así como en las demás guerras que tuvo con Don Enrique II, Rey de Francia.

Falleció sin sucesión y heredó el Marquesado de Cañete y demás honores y Mayorazgos de la Casa su hermano D. García Hurtado de Mendoza, valeroso soldado y General afortunado en sus hazañas. En sus años mozos sirvió al Emperador Carlos V en las guerras de Italia; pasó al Perú con su padre, donde fué General de las Armas españolas, y sujetó a los auracanos, sosegando a las provincias de Chile; regresó a España sirviendo en cuantas ocasiones se le ofrecieron de guerra. Volvió de nuevo al Perú de Virrey y Capitán General, donde trabajó en tantas cosas para beneficio de la Corona de España, que es mirado como un verdadero héroe. Falleció a su regreso a España, estando enterrado en la Capilla del Espíritu Santo de la catedral de Cuenca. Estuvo casado con D.^a Teresa Castro de Castor y Portugal, Condesa de Villalba, hija mayor de D. Pedro Fernández de Castro y Portugal, Conde de Lemur y Andrade. Tuvo un hijo único, que fué D. Juan Andrés Hurtado de Mendoza, quinto Marqués de Cañete, Guarda Mayor de la ciudad de Cuenca, Montero Mayor del Rey Don Felipe III y Gentil Hombre de Cámara del Rey Felipe IV. Casó con D.^a María de Cárdenas, hija mayor de D. Bernardino de Cárdenas, Duque de Maqueda, y de D.^a Luisa Manrique, Duquesa propietaria de Nájera. Han continuado en la sucesión de la Casa y Marquesado de Cañete valerosos y esforzados caballeros, que se distinguieron en las letras y en las armas.

El panteón de los marqueses de Cañete se halla en la capilla denominada del Espíritu Santo, que existe adosada a la catedral de Cuenca, cuyos marqueses son sus patronos. La planta de la capilla es un crucero con cúpula, y aunque construída con sencillez, tiene cierta magnificiencia y desahogo.

A lo largo del friso de su cornisa se lee esta inscripción: FUNDÓ ESTA CAPILLA EL MUY ILUSTRE SEÑOR JUAN HURTADO DE MENDOZA, MONTERO MAYOR DEL REY DON JUAN EL SEGUNDO, GUARDA MAYOR DE LA CIUDAD DE CUENCA, SEÑOR DE LA VILLA

DE CAÑETE, AÑO DE 1444. REEDIFICÁRONLA LOS MUY ILUSTRES SEÑORES DON RODRIGO DE MENDOZA, CLAVERO DE LA ORDEN DE CABALLERÍA DE ALCÁNTARA, Y DON FERNANDO DE MENDOZA, ARCEDIANO DE TOLEDO, SUS BIZNIETOS: ACABÓSE DE REEDIFICAR, AÑO DE 1575, EN TIEMPO DE DON DIEGO HURTADO DE MENDOZA, MARQUÉS DE CAÑETE.

Desde el reinado de los Reyes Católicos se oscurece la historia de Cañete, pues siempre estuvo ligada a la de sus marqueses, los Mendozas.

En la guerra de Sucesión y de la Independencia, todavía hicieron gran papel las fortificaciones de Cañete, cobijando en 1809 a la LA JUNTA SUPERIOR DE ARAGÓN Y PARTE DE CASTILLA, que organizaba la resistencia contra los franceses. Durante la guerra civil del año 1874 se construyó un pozo aljibe en la plaza mayor de esta villa, pozo que fué bendecido por el coadjutor y encargado de la parroquia D. Francisco de León, el día 17 de enero de 1875. Se suele dar en Cañete al Castillo el nombre de los Lunas, como rememorando que pertenecía a D. Alvaro, el famoso Condestable, lo cual no fué así, puesto que desde la Reconquista perteneció al Rey Don Enrique III hasta su donación a D. Juan Hurtado de Mendoza. El nombre de D. Alvaro de Luna sólo se recuerda en la villa de Cañete por ostentarlo una calle donde es tradición se hallaba su casa natal.

La población tenía antiguamente tres parroquias, bajo la advocación de Santa María, San Andrés y Santiago, y una capilla hospital llamada de la Santísima Trinidad. En extramuros de la villa se alzaban las ermitas de San Bartolomé, San Roque, San Cristóbal, Santa Bárbara, Santa Quiteria y San Antonio; actualmente sólo cuenta Cañete con tres iglesias; la parroquial de Santiago, la de San Julián y la ermita de Nuestra Señora de la Zarza.

La iglesia parroquial es amplia, de tres naves, la cual ha sufrido notables transformaciones a través del tiempo. Los marqueses de Cañete cedieron para su ensanche el palacio que tantos siglos les sirviera de morada, ampliándose a principios del siglo XVI. Se construyó entonces de nueva planta y con rico artesonado de madera labrada, y aún se conservan restos de ella en las bóvedas. Por atención a los donantes se hicieron dos capillas en el lienzo del saliente, y entre restos de murallas se conservan los arcos de piedra labrada y encima de ellos un escudo de los Mendozas. En el año 1844, el altar mayor

fué pasto de las llamas, y por pública suscripción se hizo otro nuevo al año siguiente. En el nuevo retablo se leía la siguiente inscripción: "En el año del casamiento de Su Majestad la Reina Isabel II (q. D. g.), 1846, los vecinos de Cañete, excitados por su Ayuntamiento y su Vicario y con la ayuda del Juzgado de 1.^a Instancia, en medio de su penuria y escasez, levantan este altar o monumento que dirá a la posteridad el espíritu religioso que anima a los de Cañete en este año".

El antiguo Colegio de Latinidad de San Julián es el edificio mejor de la villa, teniendo su esbelta portada labrada en piedra, hallándose actualmente convertido en Cárcel de Partido, Ayuntamiento y Juzgado de Instrucción.

El licenciado D. José Julián Mayordomo, en su breve historia de la Virgen de la Zarza, Patrona de Cañete, nos da a conocer el estado de esta villa en el año 1761, y que no difiere mucho del actual. Dice así el cronista: "Cañete, si el ser antiguo es laudable, compite en ésto y aun supera a la ciudad de Cuenca y villa de Moya, según incidentalmente se acreditó en un pleito seguido con la última sobre pretender ésta que sus ganados pastasen en término de Cañete. Su término es frondoso, de bella vista, cerrado el pueblo de muros y no de ruinas. El castillo lo hizo inexpugnable la Naturaleza por los inmensos peñascos que estriba, pero su fábrica toda arruinada; mejor es no necesitarlo, que tenerlo. Se entra a la villa por tres puertas y tres portillos. Las casas son fábricas de mampostería, calles anchas, estrechas y empedradas, no hallándose ruinas deformes. En medio de la villa, centro de una hermosa plaza, hay una fuente de piedra sillería que da agua potable por cuatro caños."

Esta población, solar antiguo de los Mendozas, todavía se halla rodeada de murallas, y sus entradas principales, fuera de los portillones, el postigo y la Puerta del Rey, son tres: la Puerta de la Virgen, de arco antiquísimo y de estilo romano (en un torreón de ella está la torre de la ermita de Nuestra Señora de la Zarza); la puerta de las Eras, estilo árabe, sosteniendo encima anchuroso torreón, y la puerta de San Bartolomé, de la cual apenas quedan vestigios de su antigüedad.

Poco queda también del fuerte castillo de Cañete, vigía y defensa de tantas incursiones, guerras y depredaciones a través de los siglos y de la Historia... No importa; viajero, ven a Cañete, admira y contempla torreones, murallas, castillos más o menos en ruinas: ellos te hablarán de todos los heroísmos, de las lealtades y rebeldías que animaron las pá-

ginas admirables de la ejecutoria de estos pueblos de España, humildes y cohibidos, pero donde se conservan iglesias, ermitas y bellezas incógnitas, ganosas de encontrar un poeta a quien confiar sus leyendas amatorias y trágicas, que no se resignan a desaparecer a pesar del tiempo y de la incuria...

ANSELMO SANZ SERRANO.

(*Cronista de Teruel.*)

CAÑETE (CUENCA)



Calle de Don Alvaro de Luna.



Puerta de San Bartolomé, en la muralla.



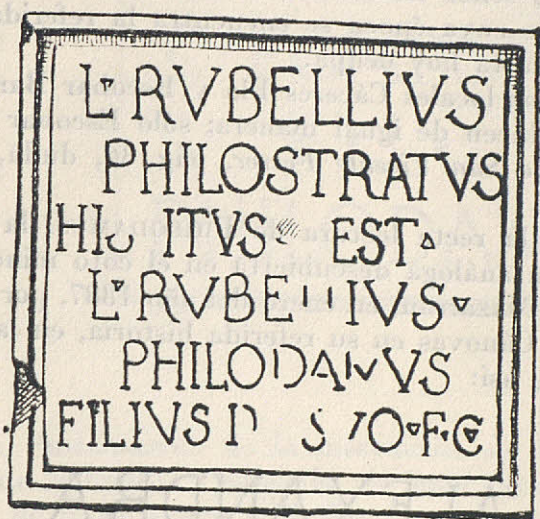
Plaza Mayor.



Iglesia de San Julián, hoy parroquia.

Lápida sepulcral de L. Rubellius

En la escalera principal del edificio del Ayuntamiento de Lorca, en la primera meseta a la derecha subiendo, embutida en el muro, se encuentra esta memoria funeraria grabada en seis líneas sobre una losa, moldurada en derredor, de jaspe oscuro, de 46 centímetros de alta por 47 de longitud, en la que una inscripción en capitales romanas, del siglo de Augusto, declara lo siguiente:



Como la superficie de la piedra está bastante lamida por el transcurso del tiempo se hace algo difícil la lectura de la quinta línea; pero, examinada a buena luz, es de todo punto seguro que sólo puede leerse en ella el nombre PHILODAMUS, y de ninguna forma PHILOSTRATUS, como han leído todos los que de ella se han ocupado, desde los comienzos del siglo XIX, quizá suponiendo que el primero y segundo renglón de la inscripción se repetían idénticamente en el cuarto y quinto, creyendo, por

tanto, que el cognomen del difunto era el mismo que el del hijo que erigía la memoria funeraria.

El sabio lorquino D. José Musso Valiente fué el primero, hacia el año 1809, que sacó esta inscripción y leyó en la quinta línea PHILOSTRATUS, por PHILODAMUS, ciertamente por lo desgastadas que aparecen las dos últimas sílabas; de la copia de Musso tomó esta inscripción, para su libro *Antigüedades romanas que hay en España*, Ceán Bermúdez; después, Hübner para su famosa obra; por lo que el error se ha venido propagando desde el primero que la tomó del original. Cánovas Cobeño, en su obra *Historia de la ciudad de Lorca*, pone esta memoria funeral en la página 55, pero la traslada de una manera lamentable; se conoce, sin lugar a duda, que la puso fiado en su memoria, pues omite en absoluto el PHILODAMUS, dejando la inscripción reducida a cinco líneas, y las dos últimas las abrevia y altera su colocación. Es más de extrañar en este historiador tales errores si se tiene en cuenta que, por su consejo, el dueño de ella, señor Levasseur, la donó al Concejo de Lorca en 1864, desde cuya época se encuentra la referida piedra en el lugar que hasta hoy ocupa.

Los eruditos locales Cáceres Plá y Escobar Barberán también la reproducen de igual manera; sólo Escobar en su libro *La columna de San Vicente Ferrer*, pág. 36, duda, mas no se decide.

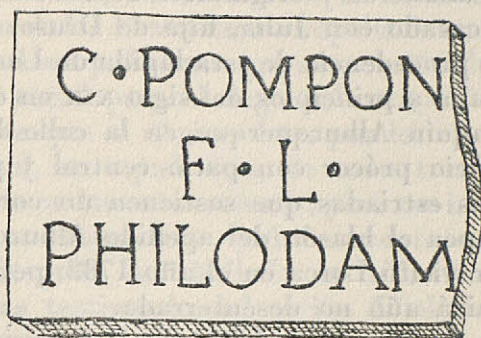
Corroboración la recta lectura de PHILODAMUS, la inscripción de otra piedra análoga descubierta en el coto minero de Márquez, junto a Mazarrón, en enero del año 1887, por Mr. Bocek, según afirma Cánovas en su referida historia, en la página 55, donde la pone así:

ALEXANDRA
HIC·SITA·EST·
L·RVBELLVS
PHILODAMVS
FILIVS·DE·SVO·FC

Por ella vemos que *Lucio Rubellius Philodamus* dedicó esta epigráfica memoria a su madre *Alexandra*; pero hay una cosa notable en ello, y es que ningún erudito se ha fijado hasta ahora y ha caído en la cuenta que las dos anteriores inscripciones son, sin duda, correspondientes a los padres de un buen hijo que se cuidó de erigirlas.

El leerse clara y distintamente *PHILODAMUS* en la inscripción de Mazarrón—cuyo paradero actual ignoro—confirma, si alguna duda podía quedar, la lectura que doy a la de Lorca.

No es este cognomen de sabor griego único en este individuo de que se trata, a deducir de la inscripción que se encontraba en Cartagena—hoy perdida—que incluye entre las numerosas que trae en su libro *Estudios gráficos de Cartagena* el Sr. Fernández-Villamarzo, con el número 60 de su serie (1), que corresponde al 3.496 de la monumental obra de Hübner:



Este *PHILODAMUS* de la inscripción de Cartagena era un liberto de la familia *Pomponia*, de igual suerte que el *PHILOSTRATUS* de la de Lorca y el *PHILODAMUS*, de las de Lorca y Mazarrón, fueron también libertos, o hijos de libertos, cuyos patronos pertenecían a la familia *Rubellia*. Son, como se ve, idénticos el *prænomen* y el *nomen* gentilicio del padre y el hijo que dedica a su costa estas memorias filiales y erigió el sepulcro. Pero difiere el *cognomen* griego: en el padre *PHILOSTRATUS*, en el hijo *PHILODAMUS*. Estos sobrenombres en lengua griega,

(1) Página 322. Serie de las de paradero desconocido.

tras nombres romanos, denotan eran libertos o hijos de libertos de la gente Rubellia; pues fué costumbre entre los romanos dar a sus esclavos sobrenombres griegos, o porque lo fuesen, o por moda en uso para darse mayor importancia, por ser los esclavos griegos de mayor mérito y categoría. Dicha familia *Rubellia* es conocida en la historia por *Caius Rubellius Blandus*, que ejerció el cargo de triunviro monetario por los años 9 a 4 antes de Cristo, según el pequeño bronce siguiente:

C RVBELLIVS BLANDVS. S.-C. R/ IIIVIR A A A F. F.

Un yunque monetario (Es moneda común)

Otro, *C. Rubellio Gémino*, fué cónsul, según los Fastos, el año 782 de Roma, 29 de la Era vulgar.

Anota Gússeme, en su *Diccionario numismático*, que esta familia romana era de las inciertas y oscuras; pero que Tácito dice que eran caballeros y originarios de Tívoli y que un nieto del cónsul fué casado con Julia, hija de Druso.

Se ignora la procedencia de esta lápida de Lorca, sólo consta que se encontraba a principios del siglo XIX en el zaguán de la casa de D. Joaquín Alburquerque, en la calle del Aguila, hoy de Selgas, edificio prócer con patio central y portada de columnas corintias estriadas que sostienen un cornisamento, sobre el que campea el blasón del apellido Alburquerque.

Pérez Bayer visitó Lorca en el año 1782; pero no menciona esta lápida, quizá aún no desenterrada.

En el libro de acuerdos del Concejo lorquino, en el celebrado el día 15 de abril de 1864, consta que por indicación del regidor síndico Sr. Cánovas Cobeño, el regidor D. Estanislao Levasseur—era yerno del señor Alburquerque—hizo donación al Municipio de esta lápida sepulcral romana; la que se ordenó colocar en la escalera de la casa Ayuntamiento.

Es probable que fuese hallada también en Mazarrón, junto al cual existió la romana *Ficaria*, población que debió de ser importante, por cuanto en su territorio se han encontrado estatuas, una de ellas dedicada al GENIO LOCI FICARIENSI; aras, molduras, ánforas y otros objetos de cerámica romana, infinitas monedas de la república y del imperio, y cuyas minas fueron explotadas por los romanos, en las que se han encontrado en sus galerías numerosas entibaciones, herramientas, utensilios y esportones de esparto reforzados con piezas de ma-

dera para la extracción de los minerales y hasta barras de plomo marcadas.

Como existentes en Mazarrón trae Ceán Bermúdez, en su citada obra, tres inscripciones de los pedestales de otras tantas estatuas allí encontradas; pedestales y estatuas en piedra caliza, mutiladas, que ahora se encuentran en el Museo Provincial de Murcia; dos de varón con túnicas, representativas, según sus rótulos, la una, del *Genio* protector del territorio de Fícaria; la otra, de su municipio (S. M. F.), y la tercera, a una diosa o figura alegórica sedente, con flores, frutos y cornucopia, y el dictado, en un neto de su pedestal, de *Mater Terrae*, que sólo se aplicaba a *Vesta*, aunque por los frutos pueda ser *Céres*, o la tierra fecunda simbolizada en esta matrona.

También pudo ser hallada la inscripción del Ayuntamiento de Lorca en la necrópolis romana de *Eliócroca*, situada a unos cuatro kilómetros al poniente de esta ciudad, a la orilla izquierda de la vía militar de *Cartagonova* a *Castulón*, en el partido rural de la Torrecilla, en terreno de la finca conocida con el nombre de *Casa de las Ventanas*; necrópolis descubierta en el año de 1926, la cual ocupaba una gran extensión de terreno y fué cruzada por el canal para el riego del campo de Bugercal, por lo que es posible que al abrirse éste, por los años de 1790, con una profundidad, en aquel sitio, de unos tres metros o más, fuese encontrada en las excavaciones; pero me inclino a suponerla descubierta en Manzarrón, próximamente en el lugar que, muchos años después, fué hallada la referida de *Alejandra*, ambas memorias testimonio del cariño filial de *Lucius Rubellius Filodamus* a sus padres (1).

La *Fícaria* romana, que tuvo, a juzgar por el epígrafe de uno de los pedestales referidos, la categoría de municipio, debió de ser destruída durante la invasión de los pueblos del Norte, lo más tarde en la de los árabes; quizá, al ser Cartagena asolada por aquéllos, corrió igual suerte su vecina *Fícaria*. En tiempo de los mahometanos ya no existía esta población; si sólo su puerto, al que llamaban *Susaña*, a veinticuatro millas de Cartagena, "no lejos de una población" (Mazarrón), según afirma el geógrafo *Xerif-Al-Edrisí*, en su *Descripción de España*.

Las antedichas inscripciones en los pedestales de las tres

(1) *Philo-stratus*: "amigo del ejército". Cánovas traduce con error: "amante de los caminos".

Philo-damos en dórico y eólico, *Philo-demos* en jónico: "amigo del pueblo".

estatuas encontradas en Mazarrón y ahora en el Museo murciano son estas:

MATR. TERRAE
SACRVM
ALBANVS. DISP.

GENIO. LOC. FICARIENSIS
SACRVM
ALBANVS. DISPENS

GENIO. S. M. F
SACRVM
ALBANVS. DISP.

La primera, dedicada a la madre tierra simbolizada en una diosa productora de los frutos de ella.

La segunda, al Genio protector del territorio que comprendía *Ficaria*.

La tercera, al Genio tutelar del Senado (concejo, digamos) del municipio de *Ficaria*. S(enatus) M(unicipi) F(icariensis).

Genio, era considerado como un dios natural de cada lugar, de cada cosa, de cada persona. Esto significa el poeta Virgilio cuando dice:

Incertus genium ne loci, famulumne parentis?

Cada Genio era el dios tutelar de cada hombre, perpetuo observador de sus acciones, desde el punto de su nacimiento al de su muerte. Les daban también los nombres de *Manes*, *Lares* y *Penates* y se les hacían sacrificios con vino, flores e incienso. Así se colige de varios escritores latinos.

El encargado o comisario (*dispensator*) para la erección de estos simulacros fué un individuo llamado *Albanus*, quizá un funcionario de categoría en la desaparecida *Ficaria* cartaginense.

Sobre el primero de estos pedestales se encuentra una figura sedente, descabezada, por rotura de matrona o diosa—la madre tierra—con frutas en el regazo y una cornucopia sobre el brazo izquierdo; sobre los otros dos pedestales sendas estatuas varoniles en pie, togadas, también muy mutiladas. Pedestales, matrona y genios protectores, así como sus bases, están labrados en piedra.

Mazarrón, la antigua *Ficaria* romana, perteneció al término municipal de Lorca desde la reconquista hasta el año 1565, en que el Rey Felipe II le concedió en venta la exención de la jurisdicción de la ciudad de Lorca y otorgó a sus vecinos el derecho de villazgo. En Mazarrón tenían propiedades los vecinos acaudalados de Lorca y participación en sus antiguas minas, por lo que es probable que esta lápida funeraria de L. Rubellius proceda de Mazarrón, en donde se halló la de, sin duda, su esposa Alejandra; hallazgo efectuado en el *Coto minero de Márquez*, propiedad de una señora de Lorca en la época del hallazgo. Monsieur Bocek, que el año 1887 encontró esta otra, debió de ser algún francés ingeniero de minas que no dejó aquí su hallazgo; sin duda se lo llevó cuando cesara en sus trabajos. No aclara este punto Cánovas Cobeño en su *Historia de Lorca*, en que da la noticia sin comentar la analogía que hay entre las dos, a la que no da importancia alguna, ni presumió que fuesen de los padres de un hijo que se las dedicó. El primero que dió a conocer la inscripción funeraria de L. Rubellio Philostratus fué Musso Valiente, que, en el año de 1809, en el zaguán de la casa de D. Joaquín Alburquerque, donde se guardaba, la copió para su amigo Ceán Bermúdez—según anota Hübner—. Musso interpretó la quinta línea de la lápida algo deteriorada y confusa, leyendo PHILOSTRATVS, y después todos le han seguido en tal interpretación; pero, examinada con detenimiento, se lee en ella PHILODAMVS.

Ni Hübner ni Ceán la conocieron por otra referencia que la de Musso. Los demás sí la conocieron, pero siguieron a los maestros sin examinarla; sólo Escobar, más escrupuloso, duda, pero no se decide y titubea confuso.

JOAQUÍN ESPÍN RUEL.

BIBLIOGRAFIA

- CEÁN BERMÚDEZ: *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*. Madrid, 1832.
- HÜBNER: *Corpus inscriptionum Hispaniæ latinæ*, núm. 3.530.
- CASTILLO (A. ISAAC DEL): *Memoria histórica de la ciudad de Lorca*. Folleto. 1861.
- SAAVEDRA PÉREZ DE MECA: "Ateneo Lorquino" del año 1873, núm. 30.
- AMADOR DE LOS RÍOS: *Murcia y Albacete*. Barcelona, 1889.
- CÁNOVAS COBEÑO: *Historia de la ciudad de Lorca*. Lorca, 1890.
- CÁCERES PLÁ: "Revista Contemporánea". Madrid, 1903.
- ESCOBAR BARBERÁN: *La columna de San Vicente Ferrer*. Lorca, 1918, pág. 36, y segunda edición 1919.

Palacio de los Iñigo Angulo

Súbitamente, con ese total radicalismo que en España caracteriza a los cambios de estilo, nos encontramos con que cesa la inspiración germánica con el enmarañado y violento goticismo que caracteriza al final del siglo xv, y es Italia la que impone a nuestro arte las gentiles formas renacentes.

Pero del mismo modo que España peleó en el siglo xvi contra Europa entera defendiendo un ideal, que era predominio exaltado por su catolicismo, así también, dentro de sus propios linderos, peleó por el mismo ideal en las Artes. Nuestros artistas renacentistas aseguraron la catolicidad española, manteniendo el espíritu medieval y purgando de sensualidades y paganismo la importación italiana.

En Castilla, y concretamente en Burgos, donde las obras de la catedral habían concentrado gran número de artistas, se ve en el siglo xvi esa inquietud que no se aquietaba ni con el culto de la belleza ni con la intimidad medieval. El gótico había fraguado en infinidad de obras y, además, era una réplica al misticismo de las inmensidades espirituales del alma de Castilla. Pero los aires renacentes soplaban y Vallejo añadía a las agujas de Colonia el crucero bellísimo de un auténtico arte renacentista. La austeridad de estos hombres no podía vibrar ante las sensualidades paganas, y por eso vemos en los pocos monumentos renacentistas que quedan en Burgos ese purismo y esa contención en las formas que dan al plateresco español la faceta teocéntrica que nunca encontramos en el arte italiano.

El plateresco burgalés tiene, además, una austeridad de formas que concentra el adorno sólo en torno de la portada, dejando el resto de la fachada casi exenta de decoración ornamental; no se ve nunca la profusión de la Universidad de Salamanca; es más sencillo, pero majestuoso, con un aspecto monumental que no se encuentra en esta modalidad fuera de la cabeza de Castilla.

Un palacio renacentista que hace evocar la grandeza de una España sin fronteras y sin derrotas, es el de los IÑIGO ANGULO, situado en el barrio de la ciudad de Burgos, llamado de Vega, allende el río Arlanzón, y, por tanto, fuera de las murallas de la ciudad, y edificado cuando Burgos era la más opulenta ciudad de Castilla.

En la calle de la Calera, y lindero a la casa de Miranda, con una fachada idéntica en su distribución, aunque distinta en sus detalles, se halla el palacio que hoy ocupan las religiosas concepcionistas. Este magnífico palacio, que por el estilo es de la segunda mitad del siglo XVI, está situado en la misma calle donde Diego Silóee, según dice en su testamento, poseyó unas casas que hoy no podemos localizar.

La portada es adintelada con arco de medio punto encuadrado en su dintel. Tiene huellas de Diego Silóee; éste, antes de ir a Granada, a la obra de su famosa catedral, trabajó en su ciudad natal, y es indudable que dejaría la huella de su genio en sus discípulos y en los monumentos que en esta época se construyeron en Burgos.

Las columnas que encuadran la puerta y el balcón son renacentes, así como los adornos. Unicamente el escudo tiene detalles deciochescos, pero fué cambiado al ser adquirido por la familia de los IÑIGO ANGULO. Por tanto, no parece exacto el dato que publica el *Boletín de la Comisión de Monumentos de Burgos* (primer trimestre de 1946), diciendo que fué construido "en el año 1750, cuando el arte barroco había llenado templos, palacios y mobiliario con sus producciones. Lo levantó, según escribe el señor Buitrago en su *Guía General de Burgos*, publicada en 1882, D. José Bernardo de Iñigo Angulo, abuelo de D. José Leonardo, que entonces vivía aún".

Y esto no parece cierto, porque, aunque no poseemos rastros acerca del año de la construcción, existen documentos en poder de los IÑIGO ANGULO, que atestiguan fué comprada esta casa a D. Jerónimo Ponce de León, conde de Garciez, siendo su apoderado D. Francisco de la Torre y Argaiz, por D. Bernardo Antonio Iñigo Angulo, firmándose la escritura el día 11 de septiembre de 1756. Por tanto, la fábrica es anterior a esta fecha, porque ellos la compraron y no la construyeron. Modificose entonces el escudo de armas colocado sobre la portada principal, poniéndose los cuarteles de nobleza de sus nuevos propietarios.

Su fachada principal, a la manera de los palacios medie-

vales, tiene dos torres que le dan elegancia, aunque carece de aspecto militar. Es de piedra en su parte inferior y de ladrillo en el resto, según práctica muy seguida en Burgos en esta clase de construcciones.

Consta de dos pisos altos y da acceso al interior una grandiosa y bella portada con arco de medio punto, acompañada de dos columnas con sus capiteles de hojas y volutas pronunciadas, sobre las cuales en el entablamento se destacan cabezas de hombre y mujer y, por último, dos leoncitos y un friso de figuras humanas terminadas en vástagos, muy abundantes en esta parte del edificio. En las enjutas del arco se repiten otras dos figuras semejantes, teniendo en sus manos yelmos de guerrero.

Sobre la clave del arco campea un elegante escudo de armas con corona de marqués, tenido por dos robustos efebos, todo él de gusto dieciochesco. El campo del escudo está dividido en siete cuarteles, ocupado por los blasones de los apellidos Iñigo Angulo, Ortiz, Taranco, Vedmar y Vallejo, representativo de antiguos solares del valle burgalés de Mera, cerca de la costa cantábrica.

Después se abre el amplio balcón principal de piedra y de mayor tamaño que los restantes huecos de la fachada. Lo flaquean lindas columnas abalaustradas que se poyan en telamones; debajo aparecen hombres barbudos; y a un lado, otros menores del mismo corte que se desarrollan con gracia y novedad.

En la parte alta ostenta al centro cabeza femenina; haciendo acróteras se destacan en alto relieve sobre grandes conchas bordones de perigrinos, acompañando a la Cruz de la Orden de Santiago y, por último, en el centro un escudo con una banda por blasón tenido por dos medias figuras humanas.

El resto de la fachada es de ladrillo, donde se abren dos series de balcones modernos sin interés arquitectónico.

En el entresuelo hay cuatro ventanas de época y dos ventanillas a ambos lados de la portada; todas son adinteladas con ménsulas, donde se figuran querubines y otros motivos decorativos.

La primera, a mano izquierda de la entrada, muestra un geniecillo, y sobre él un florero y dos garras de animal; la segunda, más rica en su decoración, va acompañada de columnitas estriadas con fajas de vástagos.

La siguiente, al lado opuesto, se forma por pilastras con

capiteles de lazo sobre una banda sostenida en una argolla, de los que tiran dos atlantes con fuerza para sostener en ella dos geniecillos que juegan. La última ostenta dos niños a caballo a ambos lados, y una orla compuesta de tallos ondulantes terminados en cabezas femeninas.

En el zaguán se abren grandes arcos: uno, que da paso a la escalera principal, y otro, como antepecho de piedra que le presta luz.

Para salir al jardín hay un extraño arco lobulado, decorado en su intradós por follajes. En las pilastras que lo encuadran se ven adornos de niños y bichos con colgantes de tela.

La parte posterior del edificio, que está muy transforada, se levanta sobre cinco arcos grandiosos apoyados en columnas cilíndricas rematadas en capiteles del mismo estilo que los de las fachadas.

Desde la mitad del siglo XVIII hasta el año 1935 este magistral palacio que da a La Calera un aspecto monumental, fué poseído por la familia de los IÑIGO ANGULO, ilustre solar cuya ascendencia, según datos recopilados por uno de ellos, D. Josef Bernardo IÑIGO ANGULO Ortiz de Taranco (Regidor Perpetuo de la Ciudad de Burgos), en el año 1798, alcanza hasta más allá del año 1246.

El 33, 7.º abuelo paterno de dicho D. Josef Bernardo, fué Periañez de Vedmar, siendo un hermano de este Periañez D. Juan, ganador de una de las tres banderas en la batalla de Retamal en tiempo de los Reyes Católicos. El 139, abuelo paterno de D. Josef, Periañez de Ulloa, fué dueño y señor de la capilla de Santiago en la Villa de Beas. El 117, 9.º abuelo materno de D. José, fué D. Juan Sánchez de Velasco, progenitor de los señores de Berberana, y su hermano D. Fernán Sánchez de Velasco, progenitor de los duques de Frías. Hacia mitad del siglo XIII, D. Sancho Sánchez de Vedmar, 413, 11 abuelo paterno de D. Josef (último a que alcanza su árbol genealógico), fué alcalde y señor del Castillo de Vedmar en tiempo del Rey San Fernando, y uno de los ganadores de la Villa de Quesada.

En los últimos años del siglo XIX, los descendientes de esta ilustre familia cedieron el palacio de la calle La Calera al Ayuntamiento de Burgos para instalar provisionalmente la Capitánía General y evitar con ello que un Centro de tal importancia saliera de la Ciudad de Burgos.

Los últimos descendientes de esta familia, D. Mariano Polo de IÑIGO ANGULO y su hermana doña Matilde, cedieron

en condiciones casi gratuitas dicha casa solariega para establecer en ella un Centro de educación católica de la juventud, por medio del Instituto de Religiosas Concepcionistas de la Enseñanza.

Con este edificio construído en la época que ya Castilla había forjado la unidad de España, se da continuidad a ese hervor monumental que ha convertido a Burgos en un museo de arte español.

MARÍA VICTORIA SÁENZ.

El retrato de Quintana pintado por Ribelles (1806)

Entre las novedades que ofreció la penúltima edición del *Catálogo del Prado*, preparada por Sánchez Cantón (1), figura, bajo el número 2904, un retrato del poeta Quintana, pintado por José Ribelles y Helip.

La incorporación a nuestro primer museo de una obra de Ribelles tiene especial importancia porque son contados los retratos que se conocen de este autor y porque su figura, aún no bien aclarada, se halla en esa zona cronológica que roza los últimos treinta años de Goya.

Desgraciadamente la pasión coleccionista y la irresponsabilidad con que durante un siglo se han hecho atribuciones, ha ido silenciando los nombres de estas figuras de segundo orden para volcar cuanto retrato coetáneo aparecía en el ancho saco del pintor aragonés.

Por ello es necesario ir precisando los cuadros fechados o firmados para reconstituir el hoy desvaído panorama de nuestra pintura en 1785-1830.

La parquedad de la nota histórica con que Sánchez Cantón acompaña la descriptiva del cuadro indica ausencia de más precisos antecedentes: "Adquirido por la Junta iconográfica hacia 1880. Estuvo en depósito en el Museo Romántico hasta 1946."

Según los datos que hemos podido recoger (2), el lienzo fué depositado por el Museo del Prado en 1923 y por ello no figura en el precioso *Catálogo* (3) de 1921. Al reinstalarse el Museo

(1) *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*. Madrid, s. i., 1949. 8.º. XVII-822 págs.—1 hoja. Firma la *Advertencia preliminar* F. J. Sánchez Cantón.

(2) Información verbal y escrita de los señores Sánchez Cantón y Rodríguez de Rivas.

(3) *Tres salas del Museo Romántico (Donación Vega Inclán). Catálogo* por Angel Vegue y Goldoni y F. J. Sánchez Cantón. Madrid, Imp. de Rico, 1921. 8.º XVI-186-(2) págs. y LXV láminas. Es éste uno de los mejores catálogos de museos españoles, menos conocido de lo que debiera y totalmente imprescindible para el estudio de la pintura española del siglo XIX.

Romántico, bajo la dirección de Rodríguez de Rivas, retiró el Prado su depósito, en junio de 1945, por entender que era cronológicamente incompatible con el resto de los fondos.

Apresiasión del cuadro sólo conocemos una, expuesta de pasada por Lafuente Ferrari en su libro *Antecedentes... del arte de Goya* (1), en donde estudia un retrato del escultor Bellver y Palop, y al ponerlo en relación con el de Quintana, señala que éste es "de menos abocetada ejecución".

Es tan poco conocida la figura de Ribelles y tan escasamente estudiada su obra, que creemos de utilidad trazar estas líneas precisando algunos pormenores no recogidos por sus biógrafos o críticos modernos.

Nació Ribelles en Valencia al 20 de mayo de 1778, hijo del pintor de su mismo nombre y de D.^a Juana Helip. A los 21 años vino a Madrid para tomar parte en uno de los concursos anuales de la Academia de San Fernando, llevando el segundo premio. Salvo ocasionales salidas, vivió desde entonces en la Corte.

En 1814 casó con la hija de los Marqueses de Tosos D.^a María del Pilar Ulzurum de Asanza y Peralta, siendo *depurado* como masón en 1815, nombrado Académico de Mérito de la de San Fernando tres años después, y Pintor de Cámara en 1819; ¡insondables misterios de las depuraciones políticas! Usoz y Río, al estampar estas noticias, casi inverosímiles en tiempos del *Tigre* can y de sus sucesores, cree necesario señalar que "su laboriosidad y su mérito granjearon a Rivelles ese encargo (el de Teniente Director de la Academia de dibujo para niñas, sita en la calle de Fuencarral) y honores, pues bien sabido es que no era intrigante ni adulator".

Y ya que hemos nombrado a Usoz y Río, bueno será advertir que él es el origen de la curiosa noticia goyesca (2) que intrigaba al docto Lafuente y que fué recogida por Caveda en 1867 sin decir de dónde la tomaba. Por su interés la transcribimos íntegra:

"Lamentábase Goya sobremanera, de que Rivelles se hubiese dedicado a pintar para el teatro, porque descubría en él

(1) *Sociedad Española de Amigos del Arte. Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932, ahora publicado con un estudio preliminar sobre *La situación y la estela del arte de Goya*, por Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Blass, S. A., 1947. Fol. 378-(2) págs. y XXXVIII láms. Cfr. las págs. 163-166.

(2) L(uis). de U(soz). y R(ío): *Bellas Artes. Galería de Ingenios Contemporáneos. Don José Rivelles y Helip*, artículo, con retrato, en *El Artista*, Madrid, Imp. de Sancha (1835), tomo III, páginas 37-39.

disposición y talento suficientes para haber sobresalido en obras de mayor importancia: y el juicio de un pintor, y de un pintor como Goya, manifiesta que algo perdieron nuestras artes con que así sucediese."

Se distinguió Ribelles, sobre todo, como ilustrador, y hay un centenar de libros españoles del primer cuarto del siglo pasado que llevan estampas hechas por dibujos suyos, aunque no siempre la realización corra parejas con el original.

Los teatros madrileños de su tiempo—Príncipe y Caños del Peral—estuvieron decorados al temple por él; se citan asimismo pinturas al fresco en Palacio y en la Real Posesión de Vista Alegre, en ésta varios techos y una estufa. Suyo fué también, ya en plan arquitectónico, el soberbio catafalco levantado en San Isidro el Real para las honras fúnebres que la Grandeza hizo a la Reina Doña Isabel de Braganza.

Muy celebrados fueron asimismo los numerosísimos dibujos que realizó para la gran colección de trajes regionales españoles, de los cuales se conservan algunos, con gran aprecio, en poder de coleccionistas españoles: El Marqués de la Torrecilla poseía al menos cinco que fueron expuestos por la Sociedad de Amigos del Arte (1) en 1922.

La litografía le sedujo y a ella se dedicó con entusiasmo, siendo uno de los primeros que en España utilizó este procedimiento de grabado y estampación. Sus obras conocidas—muy raras por cierto—salieron de la *Litografía de Madrid*, primer establecimiento de su clase que hubo en la Corte.

En cuanto a la pintura al óleo, poco es lo conocido y conservado. De retratos, sólo dos: el de Bellver (Academia de San Fernando) y el de Quintana (Museo del Prado), aunque indudablemente debió de pintar más y sería extraño que no hubiera uno de su íntimo amigo Isidoro Máiquez.

Falleció Ribelles en Madrid el 16 de marzo de 1835, a los cincuenta y siete años de edad, y según su primer biógrafo, "modesto, sencillez, amable siempre, no tuvo esa envidia miserable, ese aborrecido y vigilante jesuitismo, que parece debía estar muy lejos de los que profesan las bellas artes".

Vamos ahora a ocuparnos ligeramente del retrato de Quintana, hoy en el Museo del Prado, al cual hemos aludido al

(1) Sociedad española de Amigos del Arte. Exposición de dibujos, 1750 a 1860. Catálogo General Ilustrado, por Félix Boix, mayo-junio 1922. Madrid, Blass, S. A., 1922. Fol., 146-(4) páginas y LXI láminas. Cfr. las págs. 65-66 y 130-131.

principio de este artículo. Frente a la tradicional iconografía (1) del famoso escritor, que siempre le representa ya de edad avanzada, puesto que, si no nos equivocamos, su más antiguo retrato conocido es el publicado en *El Artista* (1835), cuando pasaba de los 63 años, se nos aparece aquí un hombre joven todavía.

La identificación, sin embargo, no es dudosa: los rasgos fisonómicos coinciden, a pesar de la distancia cronológica, con el retrato de Madrazo (1835), con el de Rosario Weiss (c. 1841) y aun con el, ya ancianísimo, de D. Luis López, en el cuadro de la *Coronación*.

Cuestión importante es la de precisar la fecha en que fué pintado, tanto por lo que respecta a Quintana como por situar la obra en el marco de las actividades de Ribelles, y esa nos la ofrecen, sin duda alguna, los papeles de familia que exhumamos hoy: 1806.

En 1806 tenía Quintana 34 años y Ribelles 28. Si, como suponemos, el retrato de Bellver (que convendría fechar) le es posterior en un cuarto de siglo, esto puede aclarar las diferencias de técnica entre uno y otro, más abocetado y suelto el segundo.

Quintana estaba entonces "en la cumbre de toda buena fortuna" literaria: después de la *Oda a los marinos españoles* (1805), estrenado con enorme éxito el *Pelayo* (1805), precisamente con decoraciones de Ribelles, recién nombrado Censor de Teatros (1806), y anunciada la publicación del primer tomo de las *Vidas de españoles ilustres*, es posible que entrara en relación personal y artística con Ribelles por su común familiaridad con Isidoro Máiquez (justamente en 1806 de vuelta en Madrid (2) de su destierro). El artista hizo los dibujos que habían de servir para grabar los retratos de las *Vidas*: con gran aprecio guardaba el poeta el original del de Fray Bartolomé de las Casas.

El sobrino, homónimo, heredero y biógrafo de Quintana, escribe en 1872 estas líneas (3) que atestiguan la existencia del

(1) *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la sección de estampas y de bellas artes de la Biblioteca Nacional*, por el Encargado de la Sección, Angel M. de Barcia. Madrid, Tello, 1901 (1905). 4.º 897-(3) págs. Se describen en la pág. 603 diez retratos de Quintana.

(2) *Vida artística de Don Isidoro Máiquez, primer actor de los teatros de Madrid*, escrita por D. José de la Revilla. Madrid, Miguel de Burgos, 1845. 8.º 102 págs. y 1 retrato. Cfr. la página 44.

(3) *Obras inéditas del Excmo. Sr. D. Manuel José Quintana*, precedidas de una *Biografía del autor*, por su sobrino D. M. J. Quintana, y de un *Juicio crítico*, por el Ilmo. Sr. D. Manuel Cañete. Madrid, Medina y Navarro, 1872. 4.º. LXXIII-(3)-288-(8) págs. Cfr. la pág. X.

cuadro a que nos referimos: "Durante su juventud fué su salud tan delicada, que los médicos le pronosticaron no llegaría a cumplir treinta años. A juzgar por un retrato suyo que posee el autor de estas líneas, pintado por Ribelles en 1806, no se le hubiera asegurado una longevidad como la que ha tenido, igual con muy corta diferencia a la de Voltaire".

Ahora bien, ese cuadro, en posesión familiar en 1872, ¿puede identificarse con el del Museo del Prado y aplicarle, por tanto, autor y fecha? Los datos que siguen no permiten dudar: al darlos a la publicidad surgirá también la curiosa historia de cómo fué el lienzo a enriquecer el tesoro artístico nacional.

Cuando murió Quintana, pasaron sus escasísimos efectos a ser propiedad de sus sobrinos D. Eduardo y D. Manuel José, quienes los conservaron con extraordinario cariño, casi con veneración. Obligado D. Manuel José a residir fuera de España por su carrera diplomática y fallecido D. Eduardo, quedó encargada la viuda de éste, D.^a Teresa Gómez y Rivas, de la custodia de los papeles y enseres de su cuñado, entre los cuales se hallaba el consabido retrato.

Creada poco antes la Junta Iconográfica Nacional, tuvieron sus vocales gran empeño en recoger cuantos testimonios plásticos existieran de hombres célebres españoles. Uno de los que con más entusiasmo se entregó a la tarea fué el insigne académico D. Francisco Asenjo Barbieri, hombre dinámico que aparte de su especialidad musical era competentísimo en otras muchas estéticas, literarias e históricas.

Barbieri tenía la ilusión de que en el planeado Museo de la Junta figurase un buen retrato de Quintana. Amigo del difunto D. Eduardo (a quien debió el obsequio de unos versos inéditos de su tío), conocía también mucho a su esposa, y una noche, en casual encuentro callejero, supo la existencia del retrato de Ribelles y no tardó cuarenta y ocho horas en ir a verlo.

El cuadro estaba en bastante malas condiciones; pero, así y todo, era un hallazgo: resquebrajada la pintura, oscurecida casi por completo a causa de tener encima gruesa costra de humo y suciedad, con un agujero en la tela y un marco impresentable. Sin embargo, Barbieri entrevió las posibilidades que ofrecía de una buena restauración y se dedicó a convencer a D.^a Teresa para que lo cediese al Museo.

La señora excusóse con la ausencia del codueño, pero, al fin, vencida por las razones de Barbieri, accedió a entregarlo y

a ser ella misma quien participase lo hecho a su cuñado D. Manuel José. En efecto, el 18 de julio de 1880 recibió del autor de *El Barberillo del Avapiés* el siguiente recibo autógrafo (1), inédito hasta ahora:

"He recibido de la Sra. D.^a Teresa Gomez Rivas de Quintana un retrato al óleo del célebre Don Manuel José Quintana, pintado por Ribelles en el año 1806, cuyo retrato se destina al Museo Nacional, como regalo de dicha Señora y de su señor hermano político. Y para resguardo provisional firmo el presente en Madrid a 18 de Julio de 1880.

Fran.^{co} Asenjo Barbieri."

No debió de ver muy clara la donación Barbieri por cuanto procuró "amartillar" el hecho con una aceptación rapidísima por parte de la Superioridad, reflejada en el documento que copiamos:

"Ministerio de Fomento. Instrucción Pública, Agricultura e Industria. Junta Iconográfica.

"Al Ilmo. Sr. Director General de Instrucción Pública, Agricultura e Industria, digo con esta fecha lo siguiente:

"Ilmo. Sr.: S. M. el Rey (q. D. g.) ha aceptado con el mayor agrado el donativo que ha hecho a la Junta Iconográfica Dn. Manuel José Quintana, Cónsul de S. M. en Liorna y D.^a Teresa Gómez y Ribas, consistente en un retrato original de su señor tío el coronado poeta Quintana, ejecutado en el año de 1806 por el pintor de Cámara Dn. José Rivelles; acordando al propio tiempo S. M. forme parte tan valiosa joya de la Galería de Españoles Ilustres que se está formando en el Museo del Prado y que se den las gracias á los donantes en nombre de la nación por su desprendimiento y patriotismo.

"De Real orden lo traslado a V. V. para su conocimiento y satisfaccion. Dios guarde a V. V. muchos años. Madrid 19 de julio de 1880.—Lasala.

"Sr. Dn. Manuel José Quintana, Cónsul de S. M. en Liorna y D.^a Teresa Gómez y Rivas."

Sin pérdida de tiempo se llevó el cuadro al taller de restauración del Prado, y allí limpiado, forrado y puesto en condiciones de que luciera en toda su hermosura. Doña Teresa escribió

(1) Original en nuestro archivo: éste y los restantes documentos, extractados o copiados, proceden de los papeles de Quintana que conservaba en Cabeza de Bucy D. Nicolás Pérez y Jiménez, biógrafo del poeta, y que nos fueron cedidos por su hijo político D. Antonio Rodríguez Valdés; de esta misma procedencia son las cartas que publicamos en nuestro libro *Curiosidades bibliográficas*, Madrid, Langa, 1946 (4.^o, 220 págs.) Cfr. las págs. 37-56.

a su cuñado doce días después de la entrega de las líneas que copiamos, respetando su peculiar ortografía:

"Ahora te voy a dar una sorpresa que creo te será agradable y que no me reñirás al benido a pedir el Retrato del Tío Manuel para el Museo de pinturas donde han abrido dos salas con los retratos de hombres celebres yo me negue y dije que el retrato que ellos quieren es el antiguo era tuyo y yo no podía disponer del a lo que me contestaron que tu nunca te podrías negar a que se perpetuara si podía ser mas aun la memoria de quintana en fin hijo mio de tal manera me he comprometido que lo he dejado llevar (pero a tu nombre) en siendo como seras por el adjunto oficio que tengo el gusto de remitirte y el recibo que me dejó Barbieri que fué el encargado de recogerle yo creo que esto a ti te es útil hasta para tu Carrera y quiere decir que en la familia siempre nos queda el otro lee la Gaceta desde el 21 de Julio en adelante donde bienen dandote tambien las gracias al tenido la atencion de unir mi nombre tambien pero lo hice en el tuyo esta bien hecho Manuel deseo tu aprobacion para estar tranquila contestame enseguida."

Recibir el Señor Cónsul de S. M. la precedente epístola, leerla, ver después en la *Gaceta* la comprobación oficial de la noticia y montar en cólera, todo fué, si bien no simultáneo, uno. Tan pronto como pudo se trasladó a Madrid y pidió explicaciones a la cuñada, intentó ver a Barbieri, sin conseguirlo, y vuelto a Liorna, agarró la péñola y "con harta cólera y rabia" trazó la siguiente durísima carta:

"Liorna 23 de Setiembre de 1880.

"Excmo. Sor. D. Francisco A. Barbieri.

"Muy Sor. mio de mi consideracion:

"D^a Teresa Gomez y Rivas viuda de mi hermano D. Eduardo Quintana, sin autorizacion ni consentimiento mio y sin haberme dado siquiera previo aviso ni haber consultado mi voluntad como debia, ha entregado a V. un retrato de mi Señor Tío el Excmo. Sor. D. Manuel José Quintana, pintado por Ribelles el año 1806 joya de familia que yo estimaba en su muchísimo valor, como V. comprenderá bien, por cuyo retrato me han ofrecido en mas de una ocasion, sumas no despreciables que no he aceptado por un sentimiento que V. comprenderá igualmente.

"V. podrá juzgar de mi desagradable sorpresa cuando, hace dos meses, leí en la Gaceta oficial que se recibe en este Consulado de mi cargo, una R. orden de fecha 19 de julio últ^o dada por el Sor. Ministro de Fomento en la cual se me daban las gracias por la donacion del referido retrato. Juzgue V. repito de mi sorpresa y de mi inmenso disgusto.

He ido a Madrid, he pedido explicaciones a la mencionada Señora viuda de mi hermano y me ha contestado en términos vagos, diciendome que se lo había V. pedido y que ella se lo entregó a V. *pero como depósito* (como ella misma lo tenía mío). He deseado tener el gusto de ver a V. pero no se hallaba V. en Madrid y no pudiendo esperar mas he regresado a mi puesto de Cónsul de S. M., en cuya carrera sirvo hace 22 años.

"Que la citada Señora haya cometido tal *ligereza* en daño mio, me es sumamente sensible, pero debo decir que no me sorprende pero V., y permítame sin ofenderle decirlo, con su clarísimo ingenio y talento, debía haber exigido a la misma Señora una carta mia, un documento cualquiera en el cual yo aprobase o consintiese de un obgeto de tal valor que es de *mi esclusiva propiedad* y de mis hijos a los cuales no puedo ni debo, ni deseo privar de tal joya.

"V. comprenderá Sor. Barbieri la justa y sobradísima razon que me asiste para que yo reclame oficialmente la nulidad de la donacion; es muy sensible para mi, créalo V., obrar así, pero tengo en ello un deber sagrado. Ese retrato es, por decirlo así, parte de la fortuna de mis hijos, y repito que no puedo privarles de ello.

"El obgeto, pues, de escribir a V. la presente, es rogarle vea de deshacer lo hecho, y V. debe dar la culpa a la mencionada Señora que sin autorización alguna mia, ha cometido tal abuso.

"Esperando tener pronto el gusto de recibir contestacion de V. para en su vista disponer, aprovecho esta ocasion para ofrecerme a V. su muy atento y seguro servidor Q. B. S. M. — M. J. Quintana."

No era Barbieri hombre capaz de aguantar puyazos más o menos envueltos en el ropaje de la cortesía, y tan pronto como recibió la carta, contestó con la que vamos a copiar y que es muestra de su gallarda pluma, justificación de lo hecho y censura de la incomprensiva actitud de don Manuel José:

"Ilmo. Sr. Dn. Manuel José Quintana.

"Muy Señor mio de mi consideracion: La carta de V., fecha 23 de set.^o, me ha causado la mayor sorpresa, y no se como contestar, de modo que V., a quien yo respeto y no quiero ofender, no tome en mal sentido mis palabras. Debo, no obstante, decir a V. claramente lo que pienso, porque mi carácter no se presta a nebulosidades, y voy siempre por el camino de la vida, como vulgarmente se dice, con la verdad por delante, y con entereza del célebre Quevedo, cuando decía:

*Pues amarga la verdad,
quiero echarla por la boca,
y si al alma su hiel toca,
esconderla es necedad.*

Esto asentado, empezaré por recordar a V. que yo, aunque simple músico, he sido siempre y soy admirador entusiasta del gran poeta y repúblico cuyo apellido V. lleva. Con este entusiasmo organicé y dirigí los coros y orquesta en el acto solemne de la coronación de Quintana; en cuyo acto cantó D.^a Teresa Gomez y Rivas de Quintana, esposa de Don Eduardo, el hermano de V. al cual he debido no solo las muestras de una constante y fina amistad, sino el regalo de unos versos autógrafos e inéditos del insigne cantor de *La Imprenta*, cuyos versos guardo cual preciada joya.

En mi amistoso trato de muchos años con el dicho Eduardo (Q.E.P.D.) he tenido ocasiones mil de observar cuánto amaba a su tío y cuanto celo demostraba por contribuir a su mayor gloria; sentimientos nobles y generosos a los cuales se asociaba siempre su esposa D.^a Teresa, la cual no entablaba una conversacion cualquiera, sin que a las pocas palabras no saliera de sus labios algun incidente que recordase con encomio la vida o las obras de su amado tío.

Por lo que a mi particularmente concierne, ya creo que V. sabrá que cuando, hace años, se fundó la Junta Iconográfica, para reunir una colección de retratos de españoles célebres en el Museo del Prado de Madrid, yo fui honrado por S. M. con el cargo de vocal de la expresada Junta, sin duda porque el Gobierno sabía mi entusiasmo por las glorias patrias, y el activo celo con que acostumbro cumplir los encargos que se me dan.

Dados estos precedentes, y conociendo yo el gran cuadro de la coronacion, pintado por López, no estaba satisfecho con que la Nacion poseyera solo aquel retrato de Quintana en su edad caduca, y deseaba encontrar otro que lo representase en aquella florida edad, cuando cantaba *Al armamento de las provincias españolas*. Con estas ideas, que eran también las de la Junta a que pertenezco, me encontré en la calle una noche a la cuñada de V. y mi amiga D.^a Teresa, la cual me dijo que tenía en su casa un retrato tal y como yo lo deseaba. De allí a dos días fui a verlo, y aunque me alegré mucho del hallazgo, vi que la pintura estaba resquebrajada, oscurecida casi totalmente por una antigua costra de humo y de basura, con un agujero en el lienzo y con un viejo marco indecente.

Al observar todo esto, no pude menos de pensar que, dados los azares de la vida humana, el tal retrato se hallaba en vías de perecer ignorado en un incendio, en un naufragio, en una conmocion popular, o cuando menos en el rincon de una prendería, como trasto viejo e inútil.

Con esta idea, empecé a exponer a su cuñada de V. cuánto ganaría la gloria del célebre Quintana, y cuan honrosísimo sería para los de su nombre el que estos depositaran su retrato en el Museo, entre los de otros ilustres patricios; porque yo opino que los grandes hombres pertenecen a su patria, mas que a su particular familia, y que una familia

cualquiera es tanto mas ilustre cuanto mayor número de parientes tenga cuyos retratos sean dignos de figurar en el Museo Nacional.

Grán trabajo me costó persuadir a D.^a Teresa, quien aunque se halagaba mucho con mi idea, no quería resolverse sin dar a V. conocimiento del caso. Por fin quedamos en que ella misma escribiría a V. sobre el particular, y que yo entretanto procedería a dar los pasos conducentes con el Gobierno, a nombre de V. y de su señora cuñada, porque esta creyó que V. no podría menos de ver con satisfaccion lo mucho que ganaría el retrato con hallarse depositado en el Museo, y la gloria que a ustedes cabría en tal hecho, que ha de ser notorio a todo el mundo, no solo por el voto de gracias del Gobierno, sino por los catálogos del mismo Museo, donde constarán perpetuamente los nombres de ustedes unidos al retrato de su célebre tío.

En esta inteligencia, y con la autorizacion de D.^a Teresa para proceder a nombre de ustedes dos, incoé el expediente, previa aquiescencia de mi Presidente el Sr. Marques de Barzanallana; y despues de terminado el asunto, marché de Madrid, dejando antes a D.^a Teresa una tarjeta del Director del Museo, para que ella y toda su familia puedan ver el retrato en los dias que no son de entrada pública.

Esta es la sencilla y verdadera historia de lo ocurrido. Vamos ahora a la carta de V.

Dejando a un lado el tono dominante en ella, voy a ocuparme del injusto cargo que V. me hace al calificar de *ligereza* mi proceder en el asunto. En primer lugar, ni yo sabía ni nadie me había dicho que el retrato fuera de la propiedad de V. ni exclusiva ni mancomunada; antes al contrario, al verlo yo en poder de la viuda de Eduardo, pensé que pudiera pertenecer a ella o a sus hijas, y que si D.^a Teresa quería dar a V. conocimiento de su resolucíon, podria ser quizá o por consideraciones íntimas de familia (en las que yo no tenía para que mezclarme) o porque quisiera generosamente hacer a V. partícipe de la honra que le había de reportar el hecho. Por consecuencia: si la persona en cuyo poder hallé el retrato me autorizaba a presentarlo al Museo y me lo entregaba personalmente, yo no tenía para que exigirle documento que acreditase el derecho con que lo hacía, ni para que escribir a V. directamente cuando no me constaba que fuera V. propietario del cuadro ni en todo ni en parte.

A esto podrá V. objetar únicamente que si D.^a Teresa me encargó hacer la presentacion a nombre de ustedes dos, por este solo encargo yo debí comprender los derechos de V., al menos como participante, y que por lo tanto debí escribir a V. Esto es cierto; pero como yo nunca he tenido el honor de estar en relaciones con V., y como, por otra parte, su propia cuñada y poseedora del retrato se encargó de escribirle y creyó que V. asentiría, me pareció excusado dar tal paso.

Ahora bien: si D.^a Teresa no escribió a V., o si lo hizo y la carta no llegó a su destino, ni yo debo ser responsable, ni V. puede con razon tacharme de ligero, cuando he procedido en todo con pies de plomo y

de la manera que V. mismo y cualquiera persona de sentido común lo hubiera hecho en igualdad de circunstancias.

Pero aún hay más: V. me dice ahora que el retrato es de su exclusiva propiedad, y yo lo creo, porque no puedo dudar de la palabra de un caballero: pero ¿qué diría V. si yo dudase y le exigiera los títulos de propiedad, que V. pretende que yo debí exigir a su hermana política, cuando esta era quien tenía el retrato en su poder?

Esto solo probará a V. la sinrazon del cargo que me hace.

Dice V. que quiere deshacer lo hecho, y que para esto yo debo dar la culpa a su cuñada D.^a Teresa. Vamos por partes.

En cuanto a deshacer lo hecho, es necesario que V. tenga presente que el retrato, es decir, aquel agujereado y cuarteado lienzo, aquel oscuro pegote de humo y de basura ha sido forrado y primorosamente restaurado por el primer restaurador de España, ha sido puesto en un marco nuevo digno del sujeto, y ha sido colgado en su lugar correspondiente del Museo; todo esto a costa del Erario público, quedando el cuadro de tal manera que no parece el mismo. Piense V. también que se le han dado a V. pública y solemnemente las gracias de Real Orden; y si, despues de meditar las consecuencias de tal campanada, V. tiene valor de reclamar oficialmente la nulidad de lo hecho, yo dejo a V. responsable único de lo que ocurra.

Respecto a que yo culpe a D.^a Teresa, no espere V. de mi tan bajo proceder, porque ella es una señora, es amiga mia, *fué esposa de su hermano de V.* y mi malogrado amigo Eduardo; y aunque nada de esto fuera, bastaría para mi la consideracion de que ha hecho una obra patriótica, que redunda en mayor gloria del gran Quintana y en honra de los herederos de su nombre.

Por lo tanto, V. haga lo que guste, pero en la inteligencia de que yo no he dar un paso atrás, porque tengo el profundo convencimiento de que si V., como dice, reclama oficialmente, no conseguirá mas que provocar un escándalo del que serán víctimas V. mismo y su propia familia: y aún suponiendo que el Gobierno luego devolviera a V. el retrato (lo cual es mucho suponer) le costaría a V. el dinero, y quedaría V. en ridículo ante la opinion pública, porque esta diría con razón que el heredero de Quintana, el Cónsul de S. M. C. en Liorna, prefiere tener el retrato de su tio el gran poeta embadurnado y roto presidiendo el estrado de una casa de huéspedes, a verlo limpio, entero y colocado en el Museo Nacional entre los de los grandes hombres.

Ahora dispense V. la ruda franqueza de esta carta, la cual, sin embargo, no aminora la gran consideracion con que se ofrece de V. atento y seguro servidor q. b. s. m. — Francisco Asenjo Barbieri.

Madrid. Oct.^o. 2/80."

¿Quedó firme la donación? ¿Hubo otras consecuencias derivadas de este cruce epistolar? Creemos que la cosa terminó

aquí, sin más. La existencia del cuadro en el Prado, parece que no deja lugar a dudas. Por otra parte, entre los papeles de Quintana, que poseemos, no hay ninguno más alusivo al caso. Tampoco la carpetilla de Barbieri, relativa a este asunto (1) contiene más que la carta autógrafa de Quintana y copia de la respuesta mencionada: lo más seguro es que el sobrino se conformase con el destino dado al retrato de su tío; la epístola del *Maestro Seguidilla* no tenía vuelta de hoja.

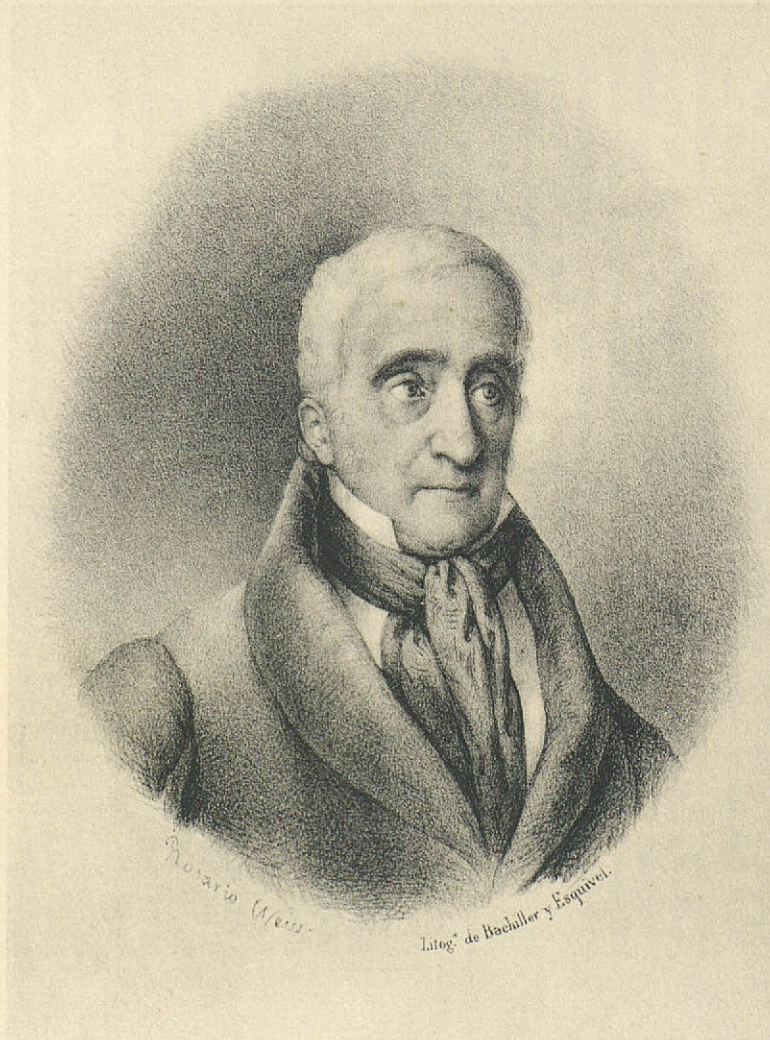
Y aquí termina nuestro cometido. Creemos que con los testimonios que se aducen queda clara la fecha (2) de este importante cuadro y demostrada la identidad entre el que poseía el propio Quintana hasta su muerte (1857), luego en posesión de sus herederos, citado en texto impreso (1872), más tarde en el Museo del Prado (1880-1923), después en el Museo Romántico (1923-1946) y de nuevo en el Prado, desde esa última fecha.

A. RODRÍGUEZ-MOÑINO.

Madrid, 26-4-52.

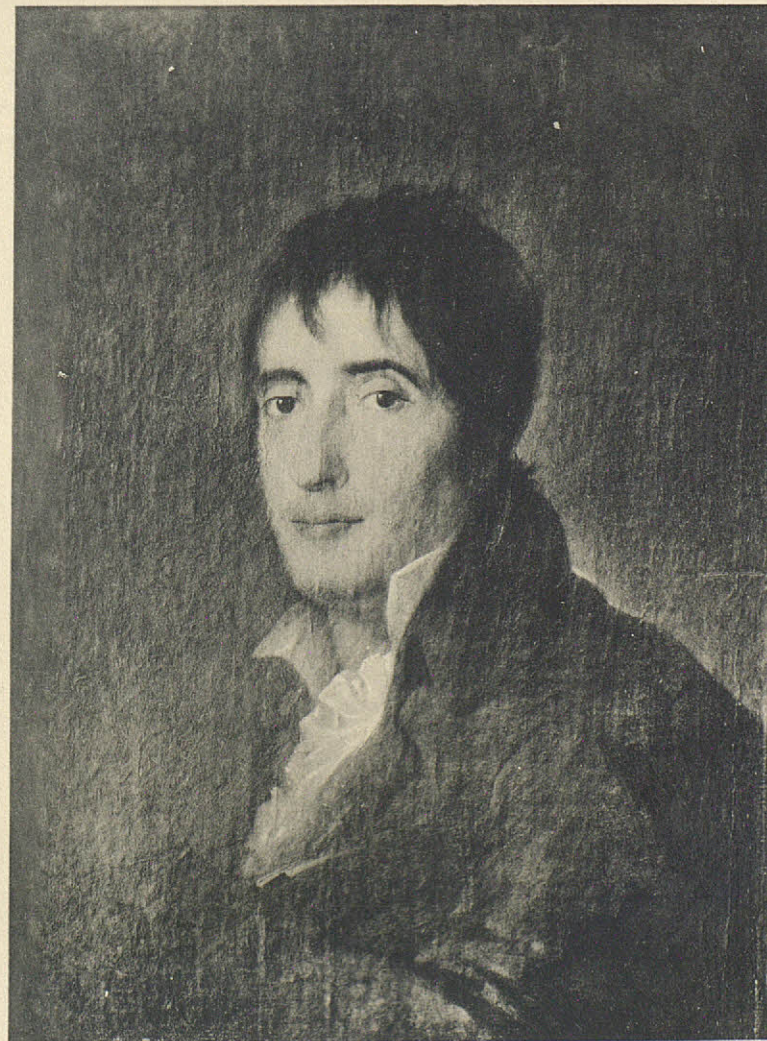
(1) Biblioteca Nacional de Madrid, Sección de Manuscritos, *Papeles de Barbieri*, Legajo número 14.012.

(2) La fecha de 1806 consta, como hemos visto, en el testimonio del sobrino de Quintana (1872) y en todos los restantes documentos; como se aviene perfectamente con la edad que correspondía al retratado, no creemos que pueda haber duda sobre ella. Posiblemente figuraría en el lienzo, y al restaurarlo o forrarlo se tapó.



Col. Rodríguez-Moñino

Litografía de Rosario Weiss



Museo del Prado

Oleo de Ribelles Helip

BIBLIOGRAFIA

PEMÁN Y PEMARTÍN (César): *Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz. Catálogo de las pinturas*.—Cádiz, 1952. Un vol. de XXVIII + 250 páginas + 2 hojas + (16) láminas + un plano plegado. Encuadernado en tela.

Como lo normal y monstruosamente normal es lo contrario, al llegar a las manos este libro, el lector piensa instintivamente que D. César Pemán ha perdido el juicio y que en el percance le acompaña la Excm.a Diputación Provincial de Cádiz, editora del volumen. Es tan desdichadamente anormal e inesperada la ocurrencia de redactar el catálogo de un museo español, de tener sus fichas superiormente formuladas y añadirles facsímiles de firmas, agregar buena selección de reproducciones y plano de las salas y editar el todo formando un bello volumen, que el acontecimiento sume en la perplejidad. Acaso sirva para aclarar el hecho la circunstancia de que el hermoso Museo de Bellas Artes de Cádiz está cuidado desde el primero hasta el último detalle: luminoso, preciosamente instalado, todo cuadro provisto de numeración y cartela, los lienzos bien tratados, los subalternos plegados a su estricto papel. No faltaba sino un detalle, que parecía peregrino soñar, y está en nuestras manos: el Catálogo.

Ya tenemos dos catálogos de museos españoles de pintura; ya es algo: el del Museo del Prado y el del Museo de Cádiz. Por qué conspirativa razón no se elaboran los de otros museos, es cuestión misteriosa que no nos compete. Pero sí es razón la de agradecer a nuestro consocio y colaborador el enorme servicio que acaba de prestar al Arte español. Sí; ya sabemos las considerables dosis de responsabilidad, erudición y buen juicio que son necesarias para elaborar el catálogo de un museo, aunque, como el de Cádiz, no cuente sino con medio millar escaso de cuadros. Pero ello no dispensa de su factura.

El ejemplarísimo catálogo de César Pemán puede ser considerado—y ojalá lo fuera—como modélico para los de otros museos. Su texto comienza refiriéndose a la historia, instalación y catalogación de la pinacoteca gaditana, para seguir con la ficha de cada obra, a cuya documentación acostumbrada se añaden, en alarde de perfección, notas sobre la procedencia, bibliografía y registro fotográfico del cuadro en cuestión. En algunos casos, facsímiles de las firmas. Con grandísima frecuencia, revisión total e hipercrítica de antiguas atribuciones, lo cual devuelve los fondos de Cádiz a sus veraces dimensiones, que no son pequeñas. Particularmente magistrales, y ello es natural, las fichas referentes a los extraordinarios cuadros de Zurbarán.

En cada papeleta, la referencia a la sala que contiene el cuadro favorece extraordinariamente la visita, como los cuidadísimos índices. Las ilustraciones sólo aspiran a ser recuerdo y constatación documental del cuadro, lo que no deja de ser lástima. Se preferiría menor número de ellas en el tamaño de la plana. Y, en fin, para proveer a toda utilidad, el plano de las salas. Reco-

rrer el Museo de Cádiz con este inapreciable amigo, traerlo a casa y ponerlo con regocijo y casi solemnidad en el estante, no son sino fases del reconocimiento que merecen D. César Pemán y la Diputación de Cádiz por el inaudito hecho de haber publicado el catálogo de un museo.—J. A. GAYA NUÑO.

FONT (Lamberto): *Gerona. La Catedral y el Museo Diocesano*.—Gerona, Editorial "Carlomagno", 1952. Un volumen de 84 páginas + (140) láminas conteniendo 195 ilustraciones + XLVIII páginas, una de ellas plano plegable + 1 hoja. Encuadernado en tela.

Una de las catedrales españolas que mantiene con mayor decoro y dignidad su tesoro artístico, da fe de ello en las páginas de este libro. En la peregrinación por tierra catalana, donde tanto abundan los museos diocesanos, uno de los más importantes era el de Gerona; pero ahora, luego de la publicación del libro del canónigo Sr. Font, es el más acreedor a la atención y a la gratitud. Es bastante inútil dejar funcionar museos sin su correspondiente guía o catálogo, y éste es lamento que repetiremos en tanto sea preciso, como lo será. De aquí que se reciba con alegría un libro en que no sólo consta la mención de las piezas constitutivas del Museo Diocesano, sino que todas las partes de la Catedral son mostradas con semejante amor, dejando en el lector la convicción de que ella misma es joya de museo, tanto como depósito de otras joyas.

Font hace primeramente una breve historia de la construcción de la seorundense y describe su exterior e interior. Se ocupa de las soberbias piezas contenidas en las tres salas capitulares, deteniéndose especialmente en las piezas antológicas que son el "Beato" y el Tapiz románico de la Creación. Siguen los capítulos dedicados a la Biblioteca Capitular y al maravilloso claustro, tras los que se añade la guía del Museo Diocesano, bellamente instalado en edificio aparte. El texto queda preciosamente completado con cerca de doscientas excelentes reproducciones, y este *corpus* gráfico es objeto de comentario en las páginas finales, numeradas en romano. Un plano plegable completa la eficacia del hermoso volumen.

En el bienintencionado texto se podrían destacar ciertas ingenuidades y vaguedades (en la página XXVI se duda en fechar el Tapiz de la Creación en el siglo XI o en el XII), y en la edición, fallos inadmisibles en la composición de láminas (el feo encaje de las figuras 17 y 18); pero todo ello son no más que cominerías, en ningún caso negadoras del buen servicio que va a prestar el libro de D. Lamberto Font a todo amante del arte español.—J. A. GAYA NUÑO.

GÓMEZ-MORENO (María Elena): *Breve historia de la Escultura Española*.—Segunda edición, refundida y ampliada. Madrid, Editorial Dossat, 1951. Un volumen de X + 245 páginas + 1 hoja + CLXIV láminas conteniendo 305 ilustraciones. Encuadernado en tela.

El año 1935, la autora publicó, con este mismo título, una especie de cartilla, lanzada a las posibles manos de todo español por ese gran obrero de nuestra cultura artística que es D. Pablo Gutiérrez Moreno. Este y sus *Misio-*

nes de Arte acababan de publicar la *Breve historia de la Pintura Española*, de Lafuente Ferrari, y cuatro cartillas sobre arquitectura española antigua, debidas a Carriazo, García Bellido y Camps Cazorla. De aquí la necesidad, ya entonces sentida, del libro de María Elena Gómez-Moreno.

Durante muchos años ha estado agotada esta única—increíblemente única—historia de la escultura española. Ningún otro libro había que informase de la generalidad del tema. Ni D. Manuel Gómez-Moreno, que tan soberbios estudios ha consagrado a nuestros grandes escultores renacentistas y a Alonso Cano, ni D. Ricardo de Orueta, insigne apasionado por piedras y leños vivos de España, habían acometido la historia de nuestra escultura. El librito de *Misiones de Arte* era el único y estaba agotado. Era precisa como ninguna otra esta segunda edición.

Decir de ella que significa la mejor historia de nuestra escultura no tendría valor ponderativo, pues ya se ha repetido ser la única. Mas importa consignar en qué medida se ha enriquecido y ganado enjundia el librito de 1935, desmintiendo la brevedad que consta en el título, imponiendo la consideración que merece como obra nueva y no como segunda edición. Son muchas las noticias injeridas en el viejo texto, con más largas monografías de artistas y puesta al día de problemas. Pero aún de mayor importancia es el haber obviado la única laguna de la primera edición, añadiendo un largo capítulo sobre la escultura española del siglo XIX y sus entronques novecentistas. Es cierto que, después del neoclasicismo, el torpe gusto decimonónico banalizó y trivializó a los que debieran haberse alzado de la insulsa con el aplomo de ser nietos de Berruguete y de Montañés. Pero ello no tiene remedio, ni hay que silenciar este siglo como si de vergüenza nacional se tratase. Esta es la vez primera que se establece una vertebración seguida entre las damas del Cerro de los Santos y de Elche, y los esfuerzos de Querol, Bellver y Benlliure. Hubiera llegado el libro hasta dentro del siglo XX, y nuestros magníficos escultores novecentistas hicieran la tarea menos penosa.

María Elena Gómez-Moreno, enamorada de la escultura española, no es una seca y erudita cronista. Comunica emoción a sus páginas, y bastan las dedicadas a Cano y a Montañés para advertir con cuánta dosis de hermoso entusiasmo está trabajado el libro. Los cuadros sinópticos, la bibliografía y la copiosa y bien seleccionada ilustración aumentan los muchos méritos del volumen.—J. A. GAYA NUÑO.

TORRES BALBÁS (Leopoldo): *Arquitectura gótica* (volumen séptimo de "Ars Hispaniae").—Madrid, Editorial "Plus Ultra", 1952. Un volumen de 402 páginas + 1 hoja, con 316 ilustraciones. Encuadernado en media piel, con planchas.

El eminente historiador de la arquitectura española D. Leopoldo Torres Balbás, uno de los pocos hombres que merecen a justo título el dictado de medievalista, maestro y norte de muchos insignes arquitectos, acaba de publicar este libro, uno de los volúmenes más logrados de "Ars Hispaniae", publicación que en su volumen cuarto ("Arte almohade, nazari y mudéjar") había brindado otra soberbia síntesis del mismo autor. Una y otra son de pareja bondad. Pero la que nos ocupa, libro hacía tiempo esperado, precisamente de manos de Torres Balbás. Conocedor tan profundo y tan en perpetuo



contacto con el monumento, era el indicado para darnos la visión española de la arquitectura gótica también española.

Tardamos en nacionalizar nuestra cultura, pero lo vamos logrando lentamente. En el estudio de nuestra arquitectura cristiana de los siglos XIII a XV, la primera ordenación y exposición de materiales había sido realizada por D. Vicente Lampérez, cuya obra continúa teniendo enorme vigencia, así como sigue asombrando por sus datos copiosísimos, siempre decisivos, siempre útiles. Pero, luego de Lampérez, el estudio de nuestro gótico había recaído en manos extranjeras, naturalmente no menos merecedoras de gratitud ni menos dignas. Pero sí convenía que los conocidos libros de Lambert y de Filangieri di Candida fueran superados por otro español. Y creemos, efectivamente, que este estudio de conjunto de Torres Balbás los supera.

El estudio no comienza con lo plenamente gótico ni con su prólogo cisterciense, sino de un modo más amplio, con los últimos treinta años del siglo XII. Torres Balbás principia por negar la arquitectura transitiva entre románico y gótico, considerando pertenecientes a este último estilo todas las construcciones previstas de bóvedas nervadas. La afirmación puede reputarse de revolucionaria, por lo menos, a nuestro juicio, respecto de edificios de aspecto y sabor tan románicos como la Catedral de Zamora. Pero las razones aducidas son de peso. Con el hilo de este proceso previo de las bóvedas nervadas llega Torres Balbás a la plenitud del siglo XIII. Por desgracia, el libro sabe a poco; son tantos los insignes monumentos aquí descritos, estudiados y valorados, que las referencias a cada uno son de forzosa brevedad. Pero precisamente en contra de esta presión, el autor es doblemente claro y preciso, selectivo de datos y de doctrina. Y no sólo ello sucede con los edificios universalmente conocidos, sino que Torres Balbás introduce y reproduce otros casi del todo inéditos, bien se ve que necesarios para el total panorama de nuestra arquitectura gótica. Se concede un merecido espacio a las estructuras civiles y militares. Y luego de pasar revista a todo cuanto de gótico notable nos legaran los siglos XIV y XV, la obra concluye con la injerencia del estilo en el renacimiento y la mención de sus últimas insistencias, ya aldeanas y rutinarias.

Un achaque advertimos en este hermoso libro, con indecisión sobre si de él hay que culpar al editor, al director de la obra o al autor: la omisión de la arquitectura gótica lusitana. Lo portugués ha sido objeto de estudio en los volúmenes I a V de "Ars Hispaniae", como convenía al subtítulo de la obra, y su repentino desglose no deja de sorprender. Si las citanias de Sabroso y Briteiros, la iglesia de San Fructuoso de Montelios y la Catedral de Coimbra, marchaban en tomos anteriores en lógica amistad con lo español, este bello volumen de Torres Balbás debiera, con igual lógica, haber admitido monumentos tan capitales como Alcobaça y Batalha. Pero acaso ello responde a un criterio de nueva orientación en la obra general. Y en ningún caso es lunar que afecte a la inmensa gratitud debida a Torres Balbás por tan ejemplar síntesis, y a la Editorial "Plus Ultra" por este nuevo y suntuoso esfuerzo de verdadera consagración a la causa de la cultura española.—J. A. GAYA NUÑO.

INDICES

INDICE DE ARTISTAS

- ACUÑA, Cosme. Pintor.—133.
 AGÜERO, Benito Manuel de. Pintor.—103.
 AGUILERA, Cristóbal de. Arquitecto.—232.
 AGUIRRE, Domingo de. Dibujante.—85, 116, 143.
 AGUIRRE, Ginés de. Pintor.—93, 108, 123, 124, 136.
 ALARCÓN, José. Pintor.—93.
 ALBUERNE, Manuel. Grabador.—129, 146, 147.
 ALVAREZ, José. Cerrajero.—228.
 ANTOLÍNEZ, José. Pintor.—112.
 AMETTLER, Blas. Grabador.—129.
 APARICIO, José. Pintor.—132.
 APELES. Pintor.—37.
 ARCE, Celedonio de. Escultor.—53, 63, 81, 82.
 ASENSIO, Francisco. Grabador.—53.
 AZZOLINO, Juan Bernardino. Pintor.—158.
- BALLESTER, Joaquín. Grabador.—53, 116.
 BARCELÓN, Juan. Grabador.—50, 51, 58, 116.
 BAYEU, Francisco. Pintor.—95, 96, 108, 121.
 BAYEU, Ramón. Pintor.—62, 79, 87, 92, 94, 95, 121, 123, 124, 136, 138, 141.
 BECERRA, Gaspar. Pintor y Escultor.—37.
 BERAMENDI, Manuel de. Dibujante.—70.
 BERATÓN, José. Pintor.—94, 172.
 BERRUGUETE, Alonso. Escultor.—281.
 BERRUGUETE, Pedro. Pintor.—87.
 BIADERO, Clemente. Maestro cantero.—226.
 BONAVIA, Santiago. Arquitecto y Pintor.—45.
 BOUCHER, François. Pintor.—91, 92, 112.
 BRAMBILA, Fernando. Dibujante.—119, 144.
 BRICIANO, Andrés. Maestro albañil.—229.
 BRIEVA, Gil de. Dorador.—205.
 BRIEVA, Simón. Grabador.—129.
- CALLEJA, Andrés de la. Pintor.—44, 50, 108, 138.
 CAMARÓN, José. Pintor.—133.
 CAMPECHE, José. Pintor.—104, 105, 136.
 CAMPOS, Pedro de. Maestro carpintero y albañil.—212.
 CANALETTO, Antonio. Pintor.—97, 109, 124.
 CANALS, Juan Pablo. Pintor.—50, 58.
 CANO, Alonso. Escultor y Pintor.—37, 281.
 CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da. Pintor.—160.
 CARDUCHO, Vicente. Pintor.—22.
 CARÊME. Pintor.—91.
 CARLIER, Francisco. Arquitecto.—44.
 CARMONA, Pedro. Maestro albañil.—228.
- CARNICERO, Antonio. Pintor.—84, 88, 121, 122, 123, 153.
 CARNICERO, Isidro. Pintor.—26, 86.
 CASTILLO, Fernando del. Pintor.—93.
 CASTILLO, José del. Pintor.—88, 108, 121, 123, 124, 136, 138.
 CASTILLO, Rodrigo del. Rejero.—204, 206.
 CASTRO, Felipe de. Escultor.—28, 43, 50, 58.
 CAXÉS, Eugenio. Pintor.—201.
 CAZAS, Francisco. Pintor.—94.
 CEREZO, Andrés. Pintor.—201.
 CEREZO, Mateo. Pintor.—62, 65.
 CLAPERA, Francisco. Pintor.—95.
 COELLO, Claudio. Pintor.—168.
 COLONIA, Juan de. Arquitecto.—261.
 CORREGGIO, Antonio. Pintor.—163.
 CRESCENCI, Juan Bautista. Arquitecto.—232.
 CRUZ, Juan de la. Grabador.—50, 53.
 CRUZ, Manuel de la. Pintor.—96.
 CRUZADO, Alfonso. Grabador.—50.
 CUBAS, Gabriel de. Dorador.—221, 226.
- CHOFFARD, Dibujante.—130.
 CHURRICUERA, Joaquín Benito de. Arquitecto.—220, 221, 222, 226.
- DALVIZ, Jerónimo. Pintor.—201.
 DÁVILA, Lázaro. Cerrajero.—203, 204, 206.
 DÁVILA, Lucas. Rejero.—204, 205, 206.
 DÍAZ, Francisco. Pintor.—26.
 DÍAZ DEL VALLE, Dorador.—113.
 DOYEN, Pintor.—91.
 DOMENIQUINO. Pintor.—163.
 DUFELLOS, Grabador.—90, 146.
 DUMANDRÉ, Antonio. Escultor.—44.
 DURERO, Alberto. Pintor.—164.
 DUSSANT, José. Pintor.—26.
- EISEN, Dibujante.—130.
 ENGUÍDANOS, Vid: LÓPEZ ENGUÍDANOS.
 ESPADA, Vicente. Tallista.—131.
 ESTADA, Orfebre.—130.
 ESTEVE, Rafael. Grabador.—129, 147.
- FABREGAT, Joaquín. Grabador.—53.
 FERNÁNDEZ, Gaspar. Maestro albañil.—198.
 FERNÁNDEZ, Manuel. Maestro de obras.—226, 227.
 FERNÁNDEZ, Miguel. Arquitecto.—27.
 FERNÁNDEZ, Santiago. Pintor.—93, 94.
 FERRO, Gregorio. Pintor.—94, 108, 136, 138.

- FIDIAS. Escultor.—37.
 FLIPART, José. Pintor.—97.
 FOLGUEIRA, Antonio. Cerrajero.—225.
 FORTUNY, Mariano. Pintor.—100, 121.
 FRAGONARD, Honoré. Pintor.—123, 124.
- GALBÁN, José. Pintor y dorador.—229.
 GALLEGO, Fernando. Pintor.—87.
 GARCÍA HIDALGO, José. Pintor.—49.
 GARCÍA DE LA PEÑA, Juan. Vidriero.—228.
 GIL, Jerónimo Antonio. Grabador.—53.
 GIORDANO, Lucas. Vid. JORDÁN.
 GÓMEZ, Jacinto. Pintor.—51, 67, 94, 95.
 GÓMEZ DE MORA, Juan. Arquitecto.—216, 232.
 GONZÁLEZ, Diego. Ensamblador.—203.
 GONZÁLEZ, Juan. Carpintero.—222.
 GONZÁLEZ, Justo. Pintor.—205.
 GONZÁLEZ, Pedro. Pintor y Dorador.—201, 205.
 GONZÁLEZ RUIZ, Antonio. Pintor.—43.
 GONZÁLEZ SEPÚLVEDA, Pedro. Grabador.—97, 119, 131, 132.
 GONZÁLEZ TUESTA, José. Carpintero.—225, 228.
 GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Alejandro. Pintor.—45, 113, 128, 130.
 GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Antonio. Pintor.—78, 90, 99, 102, 112, 113, 128, 130, 141.
 GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Zacarías. Pintor.—108, 113, 120, 128, 130.
 GOYA, Francisco de. Pintor.—87, 88, 90, 92, 94, 96, 107, 108, 109, 110, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 130, 133, 136, 137, 267, 268, 269.
 GRECO, Domenico. Pintor.—97, 164.
 GUARDI, Francesco. Pintor.—97, 124.
 GUTIÉRREZ, Blas. Pintor.—201.
- HERMOSILLA, José. Arquitecto.—45.
 HERRERA, Francisco de. Pintor.—37.
 HERRERA, Juan de. Arquitecto.—212, 216, 232.
 HOUSSE, Michel-Ange. Pintor.—89, 103.
 HUEVA, Bárbara. Pintora.—26, 46.
- INZA, Joaquín. Pintor.—81, 88.
- JIMÉNEZ ARANDA, José. Pintor.—121.
 JORDÁN, Lucas. Pintor.—54, 63, 65, 66, 167.
- LABORDE, Juan Bautista. Pintor.—94.
 LANCRET, Nicolás. Pintor.—88, 109.
 LAVIA, José de. Vidriero.—206.
 LEZCANO SALVADOR, Pedro. Dibujante.—69.
 LOIS, Domingo Antonio. Arquitecto.—26.
 LONGHI, Pietre. Pintor.—96, 97.
 LOPE, Andrés. Escultor.—199, 200, 205.
 LÓPEZ, Gil. Ensamblador.—203.
 LÓPEZ, José. Escultor.—26.
 LÓPEZ, Juan. Carpintero.—198.
 LÓPEZ, Luis. Pintor.—270, 275.
 LÓPEZ ENGUÍDANOS, José. Pintor.—65.
- LÓPEZ ENGUÍDANOS, Tomás. Grabador.—50, 55.
 LOZANO, Pedro. Pintor y grabador.—50, 58, 93.
- LLÁCER VALDEMONT, Francisco. Pintor.—136.
 LLAMAS, Francisco de. Pintor.—223, 224, 225, 226, 227.
- MADRAZO, José. Pintor.—132, 270.
 MAEA, José. Pintor.—84, 133.
 MAELLA, Mariano Salvador. Pintor.—80, 81, 95, 108, 136, 138, 153.
 MARIANI TEODORI, Vicente. Grabador.—125, 145.
 MARTÍ, Francisco de Paula. Grabador.—172.
 MARTÍN, Francisco. Maestro cantero.—192, 193, 194, 195, 197, 198, 199.
 MARTÍN, Nicolás. Dorador.—229.
 MARTÍNEZ DEL BARRANCO, Bernardo. Pintor.—93.
 MARTÍNEZ DEL MAZO, Juan Bautista. Pintor.—87, 101, 103.
 MEISSONIER, Jean Louis Ernest. Pintor.—92.
 MELÉNDEZ, Luis. Pintor.—127.
 MENA, Juan Pascual de. Escultor.—44.
 MENGES, Antonio Rafael. Pintor.—50, 52, 53, 58, 83, 94, 143.
 MICHEL, Roberto. Escultor.—44.
 MONFORT, Manuel. Grabador.—53.
 MONTAÑÉS, Juan Martínez. Escultor.—281.
 MORA, Francisco de. Arquitecto.—190, 191, 192, 195, 197, 199, 202, 207, 208, 209, 212, 214, 216, 218, 227.
 MORALES, Luis de. Pintor.—37.
 MOREAU, Louis. Pintor.—109.
 MORENO DE TEJADA, Juan. Grabador.—50, 129, 131.
 MUGURUZA, José. Arquitecto.—238.
 MUGURUZA, Pedro. Arquitecto.—233, 235, 238.
 MUNIATEGUI, Juan de. Escultor.—199, 221.
 MUNTANER, Francisco. Grabador.—53.
 MUÑOZ Y MATARRANZ, Manuel. Pintor.—81.
 MUÑOZ UGENA, Manuel. Dibujante.—63.
 MURILLO, Bartolomé Esteban. Pintor.—37, 51, 55, 57, 62, 63, 66, 112, 121.
- NARDI, Angelo. Pintor.—87.
 NAVA, Luis Alvarez. Pintor.—50, 58.
- OLANDA, Francisco D'. Pintor.—133.
 OLEIZA, Francisco. Arquitecto.—113.
 OLIVIERI, Juan Domingo. Escultor.—43.
- PACHECO, Francisco. Pintor.—163.
 PAJÓU, Escultor.—91.
 PALMAROLI, Vicente. Pintor.—121.
 PALOMINO, Juan Bernabé. Grabador.—45, 50, 51, 58.
 PANNINI, Giovanni Paolo. Pintor.—97, 109, 117, 124.

- PARET Y ALCÁZAR, Luis. Pintor.—52, 62, 83, 87 a 153.
- PARRASIO, Pintor.—37.
- PASCUAL, Juan. Ensamblador.—203.
- PATER, Jean Baptiste. Pintor.—109.
- PEÑA, Juan Bautista de la. Pintor.—44.
- PÉREZ VILLAAMIL, Jenaro. Pintor.—109.
- PERNÍCHARO, Pablo. Pintor.—44.
- PLANES, Luis Antonio. Pintor.—93, 94.
- POZO, Francisco del. Ensamblador.—203.
- PRAXITELES. Escultor.—37.
- PRECIADO, Francisco. Pintor.—94.
- PRIETO, Tomás Francisco. Grabador.—45.
- QUIRÓS, Lorenzo. Pintor.—96.
- RAMOS, Francisco Javier. Pintor.—108.
- REGOLÍ, José. Maestro organero.—229.
- REMENTERÍA, Juan de. Dibujante.—53, 69.
- RIBALTA, Francisco. Pintor.—157.
- RIBELLES Y HELIP, José. Pintor.—267, 268, 269, 270, 271, 272, 273.
- RIBERA, José de. Pintor.—37, 49, 87, 155 a 180.
- RIBERA, Juan Antonio. Pintor.—132.
- RÍOS, Demetrio de los. Arquitecto.—231.
- ROBERTS, David. Pintor.—109.
- RODRÍGUEZ, Fray Bartolomé. Pintor.—90.
- RODRÍGUEZ, Esteban. Arquitecto.—26.
- RODRÍGUEZ, Félix. Pintor.—94.
- RODRÍGUEZ, J. R. Dibujante.—83.
- RODRÍGUEZ, Ventura. Arquitecto.—45, 99, 111.
- RODRÍGUEZ ALCÁNTARA, Dibujante.—129, 146.
- ROSSI, Domenico. Dibujante.—103.
- RUFO, José. Pintor.—136.
- RUIZ AMADOR, Juan. Escultor.—222.
- SACHETTI, Juan Bautista. Arquitecto.—44.
- SALCEDO, Escultor.—200.
- SALVADOR CARMONA, José. Escultor.—48, 61.
- SALVADOR CARMONA, Juan Antonio. Grabador.—47 a 86, 96, 116, 131.
- SALVADOR CARMONA, Luis. Escultor.—44, 48, 50, 61, 67, 68.
- SALVADOR CARMONA, Manuel. Grabador.—48, 49, 50, 52, 53, 55, 61, 62, 70, 129, 131, 147, 151.
- SÁNCHEZ, Juan. Escultor.—199.
- SÁNCHEZ, Mariano. Pintor.—108, 153.
- SÁNCHEZ, Pascual. Maestro albañil.—199.
- SÁNCHEZ, Pedro. Tallista.—202.
- SÁNCHEZ XIMÉNEZ, Francisco. Tallista.—229.
- SANTIAGO, Alonso de. Rejero.—204, 205.
- SANTIAGO, Alonso de. Cantero, albañil y carpintero.—198, 212.
- SELMA, Fernando. Grabador.—53, 131.
- SERLIO, Arquitecto.—216.
- SILÓEE, Diego. Arquitecto y escultor.—262.
- SOUFLOT, Arquitecto.—231.
- STANZIONE, Massimo. Pintor.—167.
- STELLA, Antonio. Pintor.—202.
- SUÁREZ, José. Pintor.—95.
- SUÁREZ, Manuel. Escultor.—26.
- TAPIA, Isidoro de. Pintor.—50, 58.
- TARAZONA, José. Pintor.—95.
- TEJADA, Marcos de. Maestro constructor.—229.
- TIÉPOLO, Juan Bautista. Pintor.—89, 100, 103.
- TIZIANO. Pintor.—55, 56, 63, 66, 67, 163.
- TOLOSA, Alonso de. Arquitecto.—212.
- TORÍO DE LA RIVA. Calígrafo.—145.
- TORRADO, Antonio. Pintor.—93.
- TORRES Y BAEZA, Luis de. Platero.—223.
- TRAVERSE, François Charles de la. Pintor.—91, 92, 99, 102, 103, 112, 123, 124, 130.
- VALLE, Platero.—223.
- VALLEJO, Juan de. Arquitecto.—261.
- VAN LOO, Louis Michel. Pintor.—43, 91.
- VÁZQUEZ, Bartolomé. Grabador.—131.
- VELA, Juan. Cantero.—198, 199.
- VELÁZQUEZ, Diego. Pintor.—37, 55, 63, 67, 87, 120, 162.
- VELÁZQUEZ, Juan. Carpintero.—199.
- VENTILLA, José de la. Maestro albañil.—227.
- VERNET, José. Pintor.—109.
- VERONÉS, Paolo. Pintor.—163.
- VILELLA, Cristóbal. Pintor.—95.
- VILLANUEVA, Diego de. Arquitecto.—45.
- VILLANUEVA, Juan de. Arquitecto.—44, 99, 117, 238.
- VIÑOLA. Arquitecto.—200, 216, 218.
- VIOLLET-LE-DUC. Arquitecto.—231.
- VITORIA, Francisco. Carpintero. 228.
- VITRUBIO. Arquitecto.—37.
- WATTEAU, Antoine. Pintor.—88, 100, 117.
- WEISS, Rosario. Pintora.—270.
- XIMÉNEZ, Cristóbal. Maestro cantero.—192, 193, 195, 197, 198, 199, 202, 206.
- XIMÉNEZ, Manuel. Cerrajero.—228.
- XIMÉNEZ, Manuel. Maestro cantero.—227.
- XIMENO, Rafael. Pintor.—84.
- ZURBARÁN, Francisco. Pintor.—87, 121, 279.

ÍNDICE DE AUTORES

	Páginas
ABBAD RÍOS, Francisco (y AMEZÚA, Enrique G. de):	
<i>La ampliación del Palacio de Santa Cruz</i>	231
"ABERTURA SOLEMNE DE LA REAL ACADEMIA DE LAS TRES BELLAS ARTES... DE SAN FERNANDO..." (Edición facsimil).....	
	7
AMEZÚA, Enrique G. de (en colaboración con ABBAD RÍOS, Francisco):	
<i>La ampliación del Palacio de Santa Cruz</i>	231
CERVERA VERA, Luis:	
<i>La Capilla de San Segundo en la Catedral de Avila</i>	181
ESPÍN RUEL, Joaquín:	
<i>Lápida sepulcral de L. Rubellius</i>	253
GAYA NUÑO, Juan Antonio:	
<i>Luis Paret y Alcázar</i>	87
<i>Bibliografía</i>	279
LORD, Eileen A. (en colaboración con RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio):	
<i>Juan Antonio Salvador Carmona, grabador del siglo XVIII (1740-1805)</i>	47
"NUESTRO HOMENAJE AL BICENTENARIO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO".....	
	5
RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (y LORD, Eileen A.):	
<i>Juan Antonio Salvador Carmona, grabador del siglo XVIII (1740-1805)</i>	47
RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio:	
<i>El retrato de Quintana pintado por Ribelles (1806)</i>	267
SÁENZ, María Victoria:	
<i>Palacio de los Iñigo Angulo</i>	261
SANZ SERRANO, Anselmo:	
<i>Rutas sentimentales e históricas. La villa de Cañete, solar de los Mendoza</i>	241
SANTHOU CARRERES, Carlos:	
<i>Juan José Ribera, el Españoleto</i>	155

ÍNDICE DE LÁMINAS

	Páginas
AVILA, Catedral. Capilla de San Segundo. Perspectiva general desde la antigua calle de la Albardería.....	230
— Perspectiva. Sección del interior de la fábrica de la Capilla.....	230
— Planta general.....	230
— Fachada principal con la portada y escalera del siglo XVIII.....	230
— Corte longitudinal A-A por la Capilla.....	230
— Corte transversal B-B por la Sacristía y Capilla, mirando al altar mayor.....	230
— Corte transversal C-C por la entrada, Capilla y Sacristía mirando al coro.....	230
— Corte transversal D-D por la entrada, coro y "hospicio".....	230
— Vista lateral E-E.....	230
— Detalles del interior de la capilla.....	230
— Detalles. (Dibujo de los cajones de la Sacristía. Año 1604.—Dibujo del cerrajero Lucas Dávila para la reja de paso a la Catedral. Año 1604.).....	230
— Detalles. (Dibujo para el interior de la "tribuna" a coro. Año 1604.—Dibujo para los asientos del coro. Año 1604.).....	230
— Interior de la Capilla con el Tabernáculo de Joaquín Benito de Churriguera.....	230
— Portada del siglo XVIII.....	230
CANETE (Cuenca). Calle de Don Alvaro de Luna. Puerta de San Bartolomé en la muralla. Plaza Mayor. Iglesia de San Julián, hoy parroquia.....	252
MADRID. Ministerio de Asuntos Exteriores. Conjunto del nuevo edificio desde la cúpula de la Catedral de San Isidro.....	240
— Ministerio de Asuntos Exteriores. Patio central del nuevo edificio.....	240
PARET Y ALCÁZAR, Luis: "Baile de máscaras". Dibujo. (Londres, British Museum.)	
— "Baile en máscara". (Madrid, Museo del Prado.).....	154
— "Tienda de antigüedades". (Madrid, Museo Lázaro.) "Las parejas reales". (Madrid, Museo del Prado.).....	154
— "La circunspección de Diógenes". (Madrid, Academia de San Fernando.) "Busto de muchacha". (Madrid, Museo Lázaro.) "Inmaculada" (Madrid, Museo Lázaro.)	154
— Fuente de Achuri, en Bilbao, y proyecto de alzado para la misma. Proyecto de antepecho para la fuente de la plaza de Santiago, en Bilbao.....	154
— "La Sabiduría Evangélica" y "La Santidad". (Madrid, Museo del Prado.) "La Constancia" y "La Castidad". (Madrid, Museo del Prado.).....	154
— "Sapientia", "Sanctitas", "Constantia", "Castitas". Viana (Navarra), capilla de San Juan.....	154
— "La Visitación" y "El profeta Zacarías". Viana (Navarra), capilla de San Juan....	154
— Pormenores de "La Visitación". Pormenores de "El profeta Zacarías". Viana (Navarra), capilla de San Juan.....	154
— Fuentes en las plazas de Zugarrondo y del Consejo, de Pamplona, y proyectos de alzados para las mismas.....	154
— "Vistas de Aranjuez". (Madrid, Museo Lázaro.).....	154
— "Fiesta en el Jardín Botánico". (Madrid, Museo Lázaro.) "La comida de Carlos III". (Madrid, Museo del Prado.).....	154
— "Floreros". (Madrid, Museo del Prado.).....	154
— "Jura de Fernando (VII) como Príncipe de Asturias". (Madrid, Museo del Prado.)	154
— "Señora en un jardín". "Figurín de teatro".....	154
— Conjunto y dos paneles de la silla de manos del Conde de Altamira. (Madrid, Museo Arqueológico Nacional.).....	154
— "Majos bailando" y "Escena en un jardín". (Madrid, Col. Bauzá.).....	154
QUINTANA, D. Manuel José: Litografía de Rosario Weiss. Oleo de Ribelles Helip.....	278
RIBERA "EL ESPAÑOLETO", J. José: "Inmaculada Concepción de la Virgen María". Agustinas de Monterrey, Salamanca (1635).....	180

	Páginas
RIBERA "EL ESPAÑOLETE", J. José: "Desafío y combate entre Isabel Carazi y Diambra Petinella". Museo Nacional del Prado, Madrid. (Año 1636.).....	180
— "Glorificación de Santa María Magdalena". Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. (Lo pintó en 1636.).....	180
— "San Pedro en la prisión, liberado por un ángel". Museo Nacional del Prado, Madrid. (Lo pintó en 1639.).....	180
— "Nacimiento de Jesús". Sala Capitular de la Catedral de Valencia. Quemado en julio de 1936. (Lo pintó en 1643.).....	180
— "Cristo Crucificado" (1643) y "Los Apóstoles San Pedro y San Matías". En el Palacio de la Diputación de Vitoria.....	180
— "Entierro de Cristo". Museo Municipal de Játiva (su patria nativa), con réplica en la sacristía de San Lorenzo de El Escorial.....	180
— "San Sebastián", Museo de Valencia. "San Onofre Anacoreta". (Detalle.) Museo Municipal de Játiva.....	180
SALVADOR CARMONA, Juan Antonio: "Mater Dolorosa". Número 11 del catálogo. (Colección Rodríguez-Moñino.).....	86
— "San Felipe Apóstol". Número 48 del catálogo. (Col. Rodríguez-Moñino.).....	86
— "San Tadeo Apóstol". Número 53 del catálogo. (Col. Rodríguez-Moñino.).....	86
— "El Buen Pastor". Número 133 del catálogo. (Col. Rodríguez-Moñino.).....	86
— "Alabado sea el Santísimo Sacramento". Número 135 del catálogo. (Col. Rodríguez-Moñino.).....	86
— "El Ilmo. y Rydmo. señor D. Fr. José Antonio de San Alberto". Número 148 del catálogo. (Col. Rodríguez-Moñino.).....	86
— "Luisa de Borbón, Reina de España". Número 157 del catálogo. (Col. Rodríguez-Moñino.).....	86
— ("Ascensión de la Virgen"). Número 166 del catálogo. (Col. Rodríguez-Moñino.)...	86
SALVADOR CARMONA, Manuel: "Los padres de Juan Antonio Salvador Carmona". (Colección Rodríguez-Moñino.).....	86

ÍNDICE DE MATERIAS

	Páginas
<i>Nuestro homenaje al bicentenario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.</i>	5
<i>Abertura solemne de la Real Academia de las tres Bellas Artes... de San Fernando...</i> (Edición facsímil.)	7
<i>Juan Antonio Salvador Carmona, grabador del siglo XVIII (1740-1805), por Antonio Rodríguez Moñino y Eileen A. Lord</i>	47
<i>Luis Paret y Alcázar, por Juan Antonio Gaya Nuño</i>	87
<i>Juan José Ribera, "el Españoleto". Su vida, su obra y su familia en Italia y su siglo XVII,</i> <i>por Carlos Sarthou Carreres</i>	155
<i>La capilla de San Segundo en la Catedral de Avila, por Luis Cervera Vera</i>	181
<i>La ampliación del Palacio de Santa Cruz, por Francisco Abbad Ríos y Enrique G. de Amezúa</i>	231
<i>Rutas sentimentales e históricas. La villa de los Cañete, solar de los Mendozas, por Anselmo Sanz Serrano</i>	241
<i>Lápida sepulcral de L. Rubellius, por Joaquín Espín Rael</i>	253
<i>Palacio de los Iñigo Angulo, por María Victoria Sáenz</i>	261
<i>El retrato de Quintana pintado por Ribelles (1806), por Antonio Rodríguez-Moñino</i>	267
<i>Bibliografía, por J. A. Gaya Nuño</i>	279
<i>Índice de artistas</i>	285
<i>Índice de autores</i>	288
<i>Índice de láminas</i>	289

BOLETIN

DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA

DE EXCURSIONES

COMISION EJECUTIVA

PRESIDENTE:

Sr. D. Juan Contreras
MARQUÉS DE LOZOYA
GENERAL ORAA, 9

SECRETARIO:

Sr. D. Elías Tormo
PLAZA DE ESPAÑA, 7

VOCAL:

Sr. D. Francisco Layna
HORTALEZA, 106

DIRECTOR DE EXCURSIONES:

Sr. D. Carlos Fort y Morales
de los Ríos.

CONDE DE MORALES DE LOS RIOS
DOÑA BARBARA DE BRAGANZA, 7

DIRECTOR DEL BOLETIN:

Sr. D. Francisco Abbad Ríos
MORETO. 7

ADMINISTRADORES:

Sres. Hauser y Menet
BALLESTA 28

Esta revista, órgano de la Sociedad de su nombre, se publica una vez al trimestre. Toda la correspondencia relacionada con la redacción del BOLETÍN debe dirigirse a nombre del Director.

Los adheridos a la SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES no pagan cuota alguna de entrada, ni mensual, pero es para ellos obligatoria la suscripción al BOLETÍN, por el que abonarán **sesenta pesetas** anuales. Las adhesiones de nuevos socios se entienden a partir de Enero del año respectivo.

Para las adhesiones dirigirse a los Señores de la Comisión Ejecutiva o a la Administración del BOLETÍN.

Precios de suscripción:

Madrid 60 Ptas.

Provincias. 75 "

Extranjero 100 Ptas.

Número atrasado . . 25 "

La Administración sirve años atrasados. Toda correspondencia administrativa a Hauser y Menet, Ballesta, 28 - Madrid.