

# ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE

Director: SR. BARÓN DE LA VEGA DE HOZ. — Calle de Recoletos, 12, pral.

## La gran tapicería de la guerra de Troya

UNA de las series de tapices del siglo XV más favorecidas entonces parece ser ésta, ya que figuró con predilección en las dos principales Cortes europeas, la de Francia y la de Borgoña, con lo que se acredita el valor e importancia que mereciera; pero sólo a España cabe la gloria de poseer un resto suyo digno, a saber: cuatro paños casi íntegros y en buena conservación, mientras fuera no quedan sino trozos despedazados. Además, quizá sea única en cuanto a podersele atribuir localidad, autor y fecha, y subsistir la mayoría de sus bocetos.

No es novedad tratar de ella: dos estudios hay especiales, con amplias referencias gráficas, pero siempre incompletas (1), por serlo en extremo lo que a la parte española respecta, y porque además, cediendo uno de ellos, el más vulgarizado, a normas de absorción nacionalista, es decir, al deseo de vindicar para Francia la absoluta paternidad de estos tapices, llegó a desdeñar el documento que sobre su origen puede alegarse. Ambas razones aconsejan recoger el tema, sin agotarlo, puesto que las condiciones de esta revista e insuficiencia de datos reservan todavía para otra ocasión el trabajo definitivo sobre esta obra magna de las artes textiles.

En cuanto a calidad, si los cuatro tapices que aun atesoramos en la

(1) Doctor Paul Schumann, *Der Trojanische Krieg*; Dresde, 1898. — Jean Guiffrey, *La guerre de Troie, à propos de dessins récemment acquis par le Louvre*. (*La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1899.)



Catedral de Zamora no tuviesen a su lado un rival insuperable, cabría llevarlos a primera línea entre sus similares de la segunda mitad del siglo XV; pero el tapiz de Tarquino, asombroso, realza deficiencias en los de Troya, no cabiendo hacer de ellos sino un moderado elogio.

En 1472 ardió el castillo de Male, cerca de Brujas, residencia de Carlos el Temerario, perdiéndose las tapicerías y muebles que le alhajaban. El Duque invitó entonces a sus ciudades para que acudiesen a remediar el daño, y, en efecto, el Magistrado de Brujas y el de la castellanía de la misma ciudad contribuyeron a medias en el pago de una «grande y bella tapicería de la destrucción de Troya», que se compró a Pasquier Grenier o Garnier, y cuyo costo fué de 9.600 libras parisíes, cerrándose el pago en 1474 (1). Este Garnier figura como mercader de Brujas; pero otros documentos designan con igual nombre a un tapicero de alto lizo, famoso en Tournai desde 1459 a 1466, siguiendo con el taller otros individuos del mismo apellido (2); de suerte que el mercader quizá fuese hijo del tapicero, y la obra en cuestión saldría verosimilmente de la casa familiar. Ya en poder de los Duques de Borgoña, se menciona dicha tapicería como expuesta en dos ocasiones solemnes: cuando el Capítulo de la Orden del Toisón, presidido por Felipe el Hermoso en Bruselas, año 1501, y allí mismo, cuando el bautismo de su hija María, en 1505 (3). Además, consta inventariada en 1536 la «Histoire de Troyes la Grande», heredada por el Emperador Carlos, que se componía de once paños, con seis y media anas de alto, medida que corresponde exactamente al tamaño de las piezas conservadas (4).

Otro ejemplar de la misma tapicería hubo de poseer el Rey de Francia, que figuró en su castillo de Blois en 1501, cuando la recepción del Archiduque de Austria, decorando toda la gran sala y una capilla inmediata; el mismo, probablemente, que estaba en el de Amboise en 1518 (5), y también quizá el inventariado en 1532, como tapicería del «sitio de Troya la Grande», en el castillo de Bury, pues debía de ser idéntica, dado el título (6). Ciertamente correspondieron a otro ejemplar de la misma los

(1) Alexandre Pinchart, *Histoire générale de la tapisserie: Pays-Bas*, 1883, pág. 60.

(2) Ídem id. id.

(3) Henne et Wauters, *Histoire de Bruxelles*, tomo I, pág. 320. — Wauters, *Les tapisseries bruxelloises*, 1878, pág. 74.

(4) *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire: Académie Royale de Belgique*, 1871, página 245.

(5) Pinchart: *Histoire générale de la tapisserie: Les tapisseries françaises*, págs. 67 y 69.

(6) Ídem id. id., pág. 86.





Boceto para el tapiz primero de la guerra de Troya. (Louvre.)



paños que tapizaban la sala del castillo de Bayardo, cerca de Grenoble, de que subsisten restos (1), así como se conservan otros en el de Sully (2).

Respecto de los tapices de Zamora, su procedencia puede inferirse con cierta seguridad, pues llevan tejidas las armas del gran Conde de Tendilla, o sea el blasón de los Mendozas, tan conocido, sobre una estrella con la divisa «Buena guía», según le fueron concedidas por el Papa en 1486, como privativas para él y sus descendientes. Ahora bien: el Conde no era personaje para costearse una tal tapicería; mas un episodio de su vida justifica, probablemente, el caso: fué al fin de su embajada en Roma, año 1487, cuando, aclamándole como pacificador de Italia, los grandes señores hacían fundir medallas de oro, de plata y de bronce en honor suyo, y cuando el Rey Fernando de Nápoles envió al Conde «doce acémilas cargadas de tapices, brocados, sedas y otras cosas, con algunas joyas de gran precio y estima» (3). Este origen pudieron tener los aludidos tapices de Troya, juntamente con el de Tarquino, que ostenta las mismas armas; pero en aquéllos y en éste fueron ocultadas, cosiendo encima otras armas, de los Guzmanes, Enríquez y Toledos, que acreditan un cambio de dominio; y, efectivamente, en 1608 dichos cinco tapices se nos revelan en el palacio que los Condes de Alba de Aliste poseían en Zamora. No es posible razonar por herencia esta transmisión, sino que más fácilmente puede creerse que el de Tendilla los vendiese, pues ni él tuvo palacios donde cupieran paños semejantes, ni su pobreza incurable le permitiría lucirlos. Él desempeñó en Italia papel grande y ostentoso; él brilló en la guerra de Granada, y sus méritos le tuvieron en primera línea siempre; mas dentro de casa vivió amargado con la prepotencia vejatoria de sus deudos ricos, teniendo que apelar a la merced del Rey para contrarrestarlos, y hasta empeñar sus joyas para mantener el indispensable decoro de su alcurnia. Él fué un triste ejemplo de cuán poco hacen medrar los hechos grandes; y así, no es raro que en la triste casa del anciano y agriado caudillo, el menesteroso Capitán General de Granada, se formasen un yerno predilecto y una hija, para llegar a ser Juan de Padilla y D.<sup>a</sup> María de Pacheco, héroes de la revolución castellana. Si sus cartas íntimas no enseñasen esto, nadie podría figurarse al pacificador de Italia, al que abrió allí honrosamente camino a la preponderancia española, consumirse en la Alhambra, acosado por ene-

(1) A. Jubinal, *Les anciennes tapisseries historiées*; París, 1838.

(2) J. Guiffrey, artículo citado.

(3) Ibáñez de Segovia, *Historia de la Casa de Mondéjar*; inédita.





Boceto para el tapiz cuarto de la guerra de Troya. (Louvre.)



migos ruines y comido de deudas: así, las tapicerías, las joyas ganadas en el día feliz hubieron de naufragar fatalmente.

En dicho año 1608, a 30 de enero, el Cabildo de la Catedral de Zamora recibía carta de D. Antonio Enríquez de Guzmán, Conde de Alba, ofre-



Fragmento de boceto para el tapiz quinto de Troya. (Louvre.)



Fragmento del tapiz quinto de Troya. (Colección Dollfus.)

ciendo para ella un terno de difuntos y la tapicería rica de la historia de Troya; lo que aceptado con gratitud y oferta de un aniversario perpetuo, móvil probable del regalo, el alcaide de su casa en Zamora hizo entrega de los tapices pocos días después; y aunque luego, en 1629, su sucesor, D. Luis Enríquez, trató de recuperarlos por compra, ello no se realizó, y los tapices quedaron en la Catedral, empezando a figurar en sus inventarios desde 1620, en número de cinco y como los mejores que ella po-



seía (1). Segregado el de Tarquino, uno de ellos, quedan, por consiguiente, cuatro de Troya, que son los conservados: uno figuró en la Exposición de 1892, que fué reproducido entonces; los otros siguen inéditos, y aun sin publicar su descripción y leyendas (2).

Piezas comprobadas como de la misma tapicería, fuera de las dichas, conócense hasta siete fragmentos en el Tribunal de Issoire, procedentes del castillo de Aulhac, dibujados por Jubinal, y que corresponden a tres paños distintos (3). Otros tres fragmentos de uno solo hay en el Museo de Kensington, que fueron del castillo de Bayardo (4); tres más, resto de otros tantos tapices, se conservan en el castillo de Sully (5); otros tres había en la antigua colección Schouwaloff (6), aunque sólo uno aparece reproducido, y éste se ajusta entre dos de los fragmentos de Issoire; finalmente, otro, que pasó por las colecciones Roybet y Dollfus (7), junto con tres de Issoire, completan un paño. La repetición de tres iguales en Zamora, Issoire y Sully prueba que poseemos, por lo menos, tres series hermanas, aunque todas incompletísimas.

Por otra parte, en 1898 apareció en Dresde una serie de dibujos reconocidos como bocetos para la tapicería en cuestión, puesto que repiten exactamente, en sus rasgos generales, la mayoría de las composiciones aludidas, y con los mismos versos explicativos franceses que ostentan las piezas de Zamora y de Dollfus. Son seis enteros, de 57 por 31 centímetros, más uno con su parte central destruída y dos tiras sueltas, que corresponden a piezas distintas: tenemos, por consiguiente, nueve dibujos, enteros o parciales, dándonos un indicio del número mínimo de tapices que componían la serie. Fueron adquiridos por el Louvre, donde ocupan preferente lugar en la sala de primitivos franceses.

Estos dibujos están hechos a pluma, con tinta parda y aguadas ligeras de color; su estilo es francés, pareciéndose, por ejemplo, a las pinturas

(1) Archivo de la Catedral de Zamora, actas capitulares y libro de inventarios.

(2) Exposición Histórico-Europea, *Catálogo general*, sala VI, número 100. La copia de sus letreros está plagada de yerros. — *Las joyas de la Exposición Histórico-Europea de Madrid*, 1892; dos láminas en fototipia. — *El Correo de Zamora*, número extraordinario de Corpus Christi de 1905; fotograbados pequeños parciales. — Gómez-Moreno, *Catálogo monumental de la provincia de Zamora*, 1904; inédito.

(3) Obra citada, y reproducciones pequeñas sobre ella dadas por Schumann.

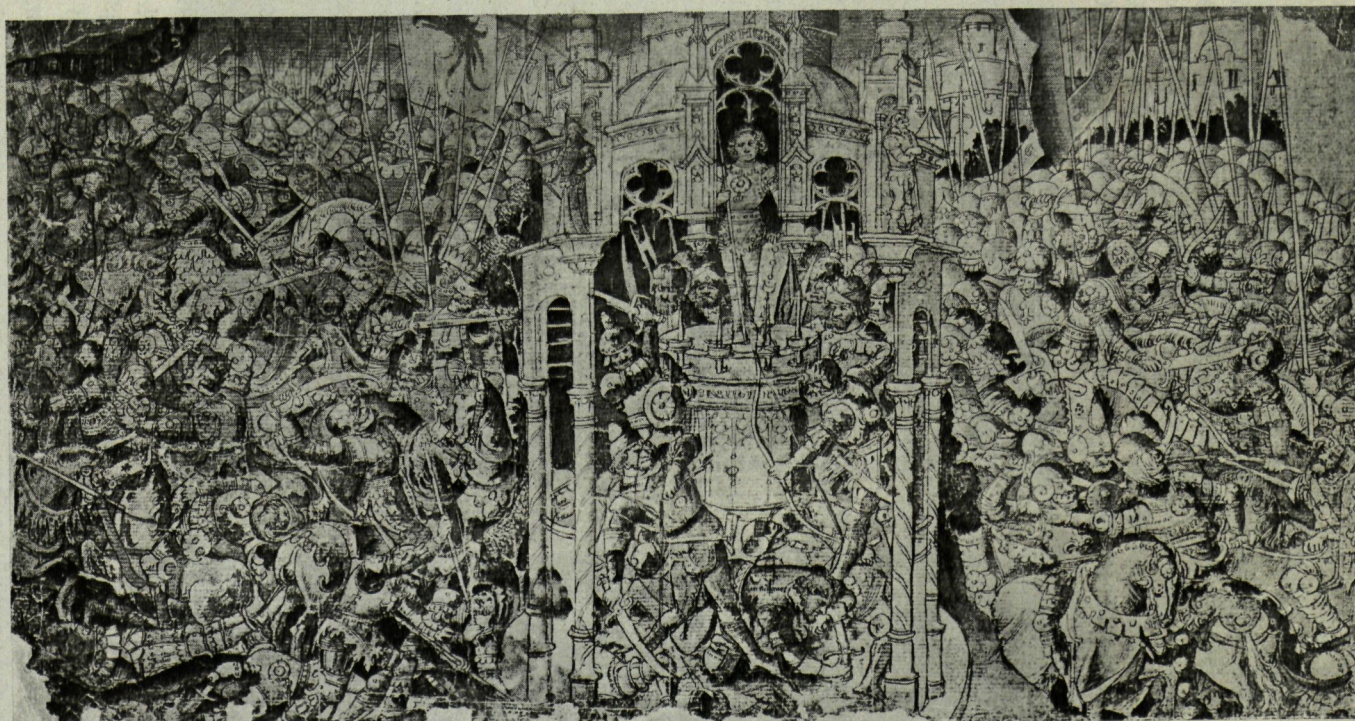
(4) J. Guiffrey, artículo citado.

(5) Ídem íd. íd.

(6) Pinchart, obra y tomo citados: fotografía. Reproducida por Guiffrey en su artículo.

(7) *Collections Jean Dollfus*, tomo III, núm. 189.





Boceto para el tapiz octavo de la guerra de Troya. (Louvre.)



murales hechas en León por maestre Nicolás, y el papel, de fabricación asimismo francesa, juzgando por sus filigranas, acusa datar de hacia 1463 a 1481. Conócese que son obra de un pintor expeditivo y práctico, de ideales meramente narrativos, como ilustrador de textos, que sobre *Le roman de Troie*, célebre poema francés del siglo XIII (1), y sin preocuparse para nada de Homero ni Virgilio, ni de que hubo antigüedad clásica en el mundo, fué escogiendo pasajes y amontonando figuras, con acierto a veces para destacar escenas bellas entre la monotonía inevitable de batallas y más batallas, sin perder de vista el carácter decorativo de su obra, según los cánones en uso para tapicerías. Las figuras principales llevan sobre sí escrito su nombre, como luego en los tapices, y por detrás iban pegados unos papelitos con octavas francesas, ajustadas en absoluto a las representaciones, y que parecen compuestas *ad hoc*, siendo desconocidas para los colectores de literatura troyana medieval (2).

Bizarrias en armamento, edificios, banderas, etc.; vulgaridad de tipos y pesadez de proporciones, sin delicadeza ni gusto, y la ausencia de perspectiva, alejan estos dibujos del arte de Van Eyck, quedando en armonía con la barbarie del poema en que se inspiraron, y corresponden a una modalidad interesante del arte francés. Luego, puestos estos bocetos en manos de otro artista, quien allá en el taller de Tournai confeccionase los cartones, sufrieron amplia transformación, mejorando no poco generalmente, y, sobre todo, estilizándose con arreglo al canon de Dierick Bouts, cuya escuela parece haber influido mucho entre los tapiceros flamencos; pero quedó la obra definitiva sin ambiente ni perspectiva, desentonada y bárbara.

Mide cada paño 9,40 metros de largo por 4,70 de alto. Arriba campean cuatro — cinco en el tapiz postrero — carteles rojos, donde con amarillo se trazan las susodichas estrofas en letra minúscula francesa, y asimismo abajo, en otros carteles menores, léense versos latinos, de cuatro en cuatro, desdichadísimos, repitiendo la explicación de los asuntos entremedias representados. Por casualidad, los elementos para restituir la serie entera resultan casi completos, ajustándose perfectamente al dato arriba consignado, sobre el inventario de Bruselas, de ser once los paños que la componían, con longitud total de más de 103 metros, en esta forma:

Primero. La Corte de Príamo decidiendo que Antenor fuese a Grecia

(1) L. Constans, *Le roman de Troie*, par Benoit de Sainte-Maure; 1904-1912.

(2) Schumann, obra citada.





Boceto para el tapiz noveno de la guerra de Troya. (Louvre.)



para reclamar la devolución de Esione. Sigue el acto de responder negativamente a la embajada los jefes griegos. Al final, Paris, dormido, soñando que Mercurio le da una manzana de oro para la más bella de las tres diosas que se le aparecen. — Dibujo primero del Louvre, y con él la estrofa última francesa que le correspondía (1). Mitad izquierda del tapiz, conservada en Issoire.

Segundo. Otra vez la Corte de Príamo, cuando Antenor da cuenta del mal éxito de su embajada, y Paris refiere su ensueño. Es enviado éste a Grecia con un ejército, a pesar de las proféticas lamentaciones de Casandra. Llega Paris al templo de Citerea, donde encuentra a Helena; la roba, y saquea el templo. Desembarcan de retorno ante Troya, y son recibidos por Príamo regocijadamente. — Tapiz primero de Zamora, completo (2), y además, sus estrofas segunda, tercera y cuarta, adjuntas a los dibujos.

Tercero. Desembarco de los griegos ante la misma ciudad; los troyanos los acometen a sus puertas. Primera batalla, con Protésilas al frente de los griegos. — Dibujo segundo del Louvre, con su parte media destruida, y sin leyendas.

Cuarto. Cuarta batalla, ganada por los troyanos. Combaten Menelao y Paris a vista de las princesas troyanas, que luego reciben a sus guerreros victoriosos. El rey Toas es llevado prisionero por Deifebo. — Dibujo tercero del Louvre (3); nada de leyendas.

Quinto. Quinta batalla, con el Sagitario, que es muerto por Diómedes; Héctor mata a un rey, y Aquiles a Hupón el Grande. Tregua, durante la cual Héctor va a la tienda de Aquiles, proponiéndole dirimir la contienda en singular combate; pero Agamenón y Menelao no lo consienten. Octava batalla, en que es muerto el rey Menón por Héctor, a vista de las princesas. Andrómaca refiere a Héctor, mientras éste se arma para salir a nueva batalla, un terrible ensueño y le presenta a su hijo; Príamo, en vano, le ruega también que se quede. — Tapiz segundo de Zamora, cuya extremidad izquierda, en una cuarta parte, se quemó algo y fué cortada, vendiéndose indignamente en 1906 (4). Tres trozos de Issoire (5) y el de Dollfus, que juntos completan el tapiz. Otro ejemplar de la mitad izquierda, en Sully.

(1) Reproducción adjunta.

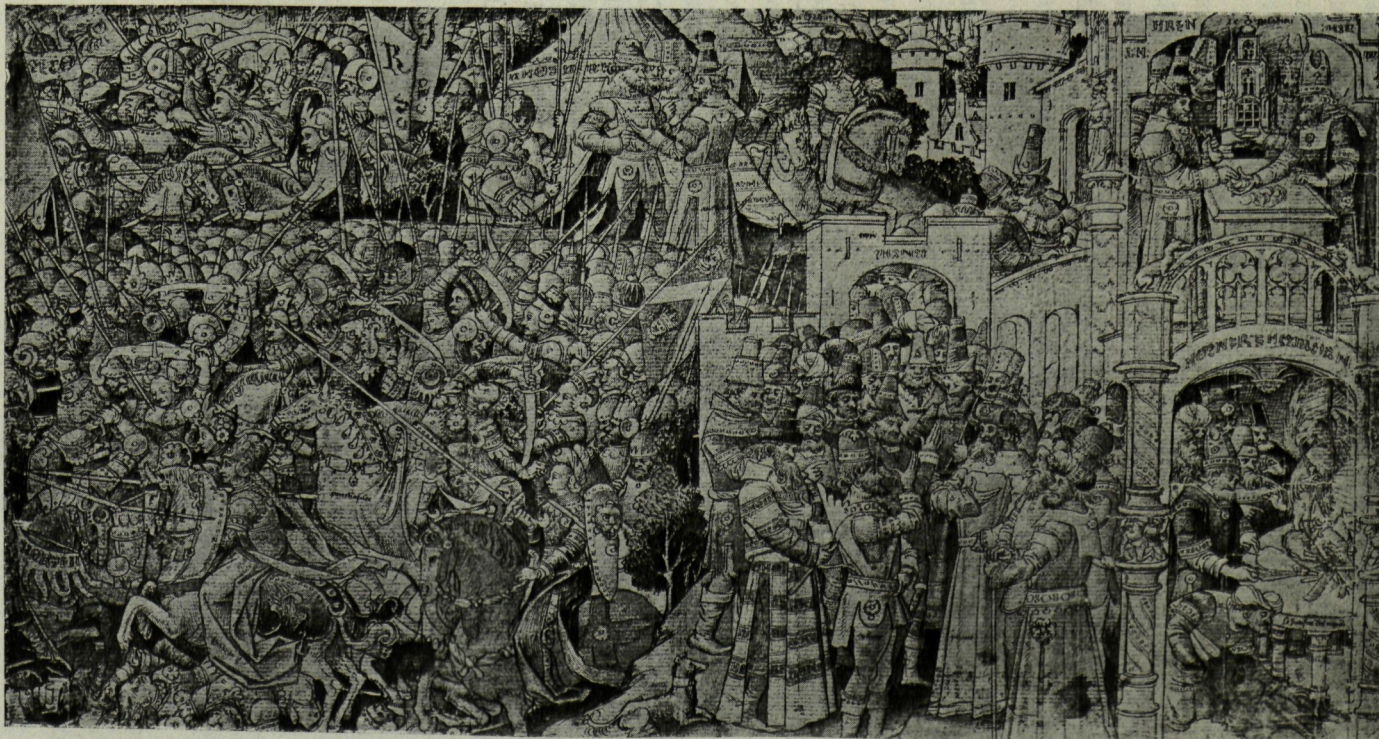
(2) Reproducido en la fototipia adjunta.

(3) Reproducción adjunta.

(4) Reproducción parcial, en el referido número de *El Correo de Zamora*. Se dará completa en lámina aparte.

(5) Reproducidos en dibujo por Jubinal.





Boceto para el tapiz décimo de la guerra de Troya. (Louvre.)





Fot. G. M.

Fototipia Casa Lacoste, Madrid.

Tapicería de la guerra de Troya, primer paño. — Catedral de Zamora.



Dibujo de su extremidad derecha, que constituye el segundo fragmento del número 4 del Louvre (1). Leyendas casi completas en el ejemplar de Zamora; las correspondientes al trozo final, en lo de Dollfus; y la misma última estrofa francesa, adjunta a los dibujos.

Sexto. Décima batalla, en que Héctor es muerto por Aquiles; sus funerales; quizá también la undécima batalla, y, por fin, el mensaje de Aquiles a Hécuba pidiéndole a Polixena por esposa. — Fragmento en Sully, con los funerales, de que hay publicado un dibujo parcial (2); primera octava francesa incompleta, con los dibujos.

Séptimo. Aquiles, por lograr a Polixena, pretende que los griegos levanten el sitio de Troya. Rechazado su consejo, se da la batalla duodécima, en que mata Paris a Palamedes. Los griegos solicitan de Aquiles, retirado en su tienda, que vuelva al combate; por fin, quizá otra batalla representando las hazañas de Troilo. — Fragmento, en Sully, que constituiría la extremidad izquierda, y coincide con el primer fragmento del dibujo cuarto del Louvre. Estrofa con este mismo, que sería la primera correspondiente, y además un resto de la segunda.

Octavo. Décimanovena batalla, en que entra Aquiles y mata a Troilo, cuyo cuerpo arrastra, sujeto a la cola del caballo. Aquiles acude al templo de Apolo, donde es muerto a traición por Paris, juntamente con Antílogo. Vigésima batalla, con la muerte de Paris por Ajax. — Tercer tapiz de Zamora, completo (3). Dibujo quinto del Louvre (4).

Noveno. Pantasilea con sus amazonas acude en socorro de los troyanos, presentándose de rodillas a Príamo. Entra en batalla, y derriba a Diómedes. Agamenón en la tienda de Pirro, mandándole ponerse las armas de su padre Aquiles. Batalla vigésima segunda, en que Pirro es derribado también por Pantasilea. — Dibujo sexto del Louvre (5), y adjuntas las cuatro estrofas francesas que le corresponden. Tapiz incompleto en Kensington, formado por tres fragmentos (6), faltando la zona superior de letreros y la extremidad derecha.

Décimo. Batalla vigésima tercera, en que muere Pantasilea a manos de Pirro. Tratos de Antenor con los griegos. El mismo exhorta a los jefes tro-

(1) Reproducciones adjuntas del dibujo y del fragmento de Dollfus.

(2) Guiffrey, viñeta al final de su referido artículo.

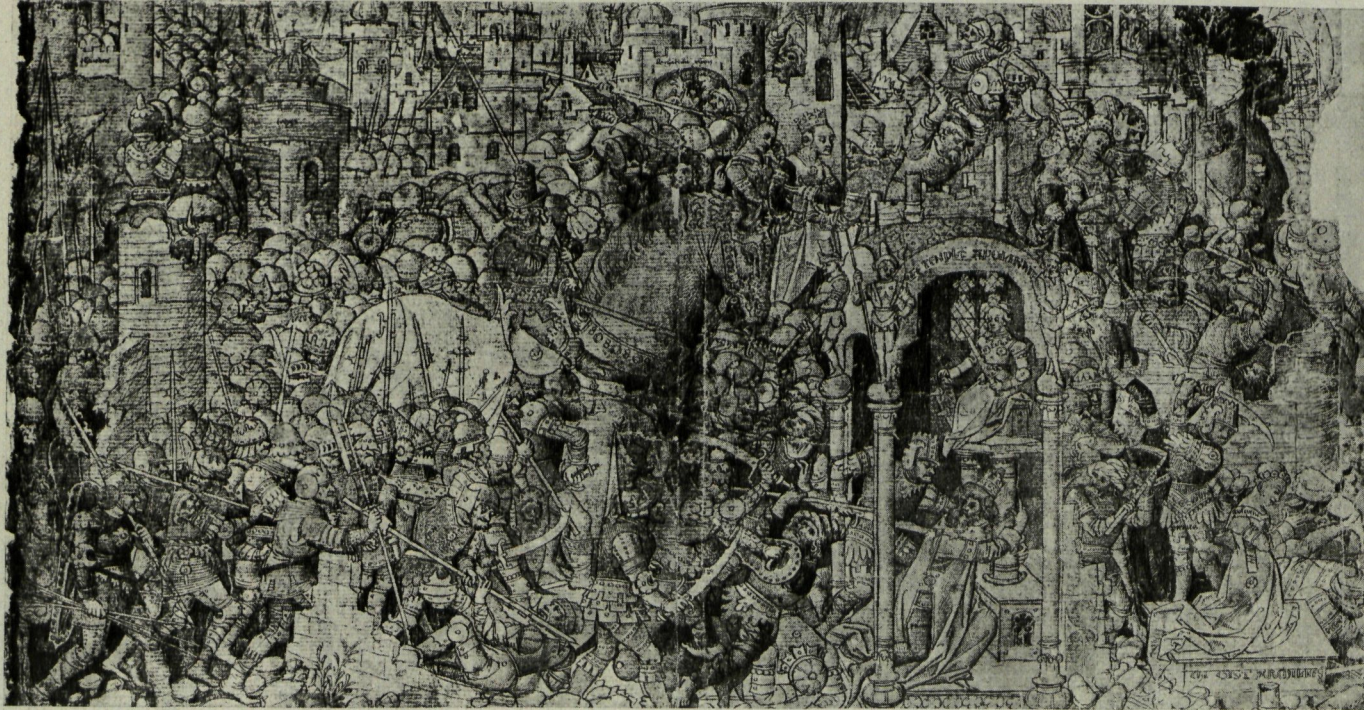
(3) Su reproducción irá en lámina aparte.

(4) Reproducción adjunta.

(5) Ídem id.

(6) Reproducción, por Guiffrey.





Boceto para el tapiz undécimo de la guerra de Troya. (Louvre.)





Tapiz undécimo de la guerra de Troya. (Catedral de Zamora.)



yanos para que hagan paces. Su traición, comprando el Paladion a los sacerdotes, y prodigio que anuncia la ruina de Troya. — Dibujo séptimo del Louvre (1), con sus cuatro octavas francesas. Cuatro fragmentos seguidos, tres de ellos en Issoire y otro en la colección Schouwloff, que encaja entre el segundo y tercero de aquéllos, y aun faltan para completar el tapiz su extremidad derecha y las leyendas.

Undécimo. Los griegos, fingiendo retirarse, dejan el gran caballo de bronce, que los troyanos introducen en su ciudad, cabalgado por Sinón. Entran detrás los griegos, y empieza la matanza, incendio y destrucción de Troya. Pirro da muerte a Priamo en el templo de Apolo, y a Polixena sobre la tumba de Aquiles. Hécuba enloquece, y los griegos, por fin, se marchan. El autor moraliza sobre los destinos de Troya la Grande. — Tapiz cuarto de Zamora, con cinco estrofas, últimas de la serie (2). Dibujo octavo del Louvre, en que se echa de menos la escena final (3), y le acompaña la estrofa penúltima.

Resumiendo: Zamora nos depara ejemplares de los paños segundo, quinto, séptimo y undécimo de la serie, haciendo presumir una selección entre todos, sin gran menoscabo en el desarrollo de la historia. El castillo de Sully ofrece tres medios tapices, correspondientes a los paños quinto, sexto y séptimo. Del castillo de Aulhac proceden fragmentos de los paños primero, quinto y décimo, conservados en Issoire y en colecciones privadas (antiguas de Dollfus y de Schouwloff); y, por fin, del castillo de Bayardo proviene una gran parte del paño noveno, debiendo quizá adjuntársele una de las dos series precedentes. De los paños tercero y cuarto no quedan sino dibujos, advirtiéndose que eran los menos vistosos de la serie; en cambio, la triple reproducción del paño quinto destruye la posibilidad de que todo lo conservado formase colección única.

Respecto de la tapicería completa que poseyó Carlos el Temerario, desaparecería en el incendio del palacio de Bruselas en 1731, sin que Carlos V, desde luego, la hubiese traído a España, como ninguno de los otros tapices antiguos que heredara. Según da a entender el inventario de 1536, carecía de oro, como asimismo todos los ejemplares conservados, quedando incierto si le llevaría el ejemplar príncipe, es decir, el primero que se tejiera, según fué costumbre después en las tapicerías de Bruselas. Pudiera

(1) Reproducción adjunta.

(2) Reproducción total fototípica partida en dos láminas de *Las joyas de la Exposición Histórico-Europea*, que copió Guiffrey y se repite adjunta.

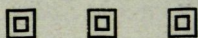
(3) Reproducción adjunta.



sospechase que el tal prototipo se quemase cuando el incendio del castillo de Male en 1472; pero el ir redactadas en francés las leyendas principales y, sobre todo, ser franceses indudablemente los bocetos, hacen creíble con preferencia que el encargo primordial vino de Francia, pudiendo referirse a éste las citas de Blois y Amboise, y acaso la de Bury, y suponer que la iniciativa partiese del Rey Luis XI (1461-1483). Si a esta tapicería real corresponden algunos de los fragmentos salvados en Francia, no es dable para mí el comprobarlo; pero desde luego parece demostrado que los tapiceros conservaban derecho de explotación sobre los cartones de las obras que se les encargaban, sirviéndose de ellos para repetir ejemplares menos ricos que el primordial y destinados a venderse libremente (1). De lo dicho puede inferirse que la tapicería de la historia de Troya la Grande, quizá sin rival entre sus coetáneas por el número de piezas que la componían, hubo de ser tejida en Tournai hacia 1465 por Pasquier Grenier, acaso por encargo del Rey de Francia y sobre dibujos que él diese, así como las leyendas, elementos a que cumple reducir la intervención francesa en esta gran obra.

M. GÓMEZ-MORENO

(1) Algunos datos sobre esta materia se deben a D. Javier Sánchez Cantón, ahora especializado en ella.





## APUNTES DE ICONOGRAFÍA REAL

# Retratos de Carlos I de España y V de Alemania

### II

#### ESTAMPAS.



ALGO más difícil que la junta de retratos contemporáneos y posteriores al Emperador se presenta la reunión de las estampas que han aparecido de él en libros y sueltas.

Ya dije que la serie más rica y documentada la publicó William Stirling en su obra *The Chief Victories of the Emperor Charles V.*, en la que, como se verá, reprodujo lo más selecto de lo antiguo y una parte de lo mejor que se hizo pasado el siglo XVI.

Figuran también en otras obras suyas: *The Procession of Pope Clement VII. and the Emperor Charles V. After the Coronation at Bologna on the 24 February MDXXX* y en *The Entry of the Emperor Charles V. into the city of Bologna on the fifth of November MDXXXI*, una colección de los más raros, curiosos e interesantes de dicho Monarca.

La estampa no se extendió tanto en el siglo carolino como en el inmediato; pero no faltaron en él colecciones magníficas, ya reunidas en libros, ora esparcidas por las portadas y láminas de las obras que se escribieron sobre el César.

El más antiguo retrato suyo que conocemos en estampa es un fragmento del *Arco triunfal* de Alberto Dürero, que nos da a conocer el autor de su vida, Moriz Thausing, en la página 378 de la obra. (Fig. 20.)



En la publicación de la grandiosa producción de Durero estaba muy interesado Maximiliano I, y en el carro triunfal habían de figurar, después de Maximiliano, su primera mujer, María de Borgoña; la segunda, Blanca Ma-



Fig. 20.

ría Sforza de Milán; Felipe *el Hermoso* y su esposa D.<sup>a</sup> Juana; la Archiduquesa Margarita; sus sobrinos, Carlos I y V y Fernando I de Austria, y las hermanas de éstos; y, en efecto, así fué, como se contempla en la magnífica viñeta existente en nuestra Biblioteca Nacional, de la cual ya se hablará oportunamente.

Tan espléndido trabajo parece que se hizo entre 1514 y 1515, y es





Fig. 21.

parte integrante del mismo el fragmento en que Carlos está, y que he señalado con una cruz donde coincide su retrato.

Barcia nos ha dado a conocer la estampa flamenca en la que Carlos contaba sólo veinte años. (Fig. 21.)

De las hechas en el siglo XVI, una de las más bellas es la que aparece en la portada de la *VITA DI CARLO QUINTO IMP.*, escrita por Lodovico Dolce, y editada en Venecia en 1567, nueve años después de la muerte de Carlos, la cual acaeció el 21 de septiembre de 1558. Esta lámina mide 23 por 16 centímetros y no figuró en la edición de 1561, lo que denota que, por haber sido bien acogida esta obra, se preparó para 1567 una más adornada y lujosa, siguiéndole otra edición en el mismo año, trazada con más brevedad y menos ornato.

La portada de la que nos ocupa, y que reproducimos (fig. 22), es elegante y cabal en sus proporciones, notándose en el retrato cierta influencia del gran colorista veneciano.

Jerónimo Ruscelli, en *Le imprese illustri*, etc., aparecidas en Venecia el año 1580, puso entre las páginas 198 y 199 la bella estampa que representa en su nicho central el instante de la abdicación de la corona en su hijo Felipe el 25 de octubre de 1551. A cada lado de esta escena están en sus respectivos nichos la Historia a su derecha y la Guerra a la izquierda. El parecido del César y su hijo es notable. Stirling reconoció su importancia, incluyéndola en la página 59 de *The Chief Victories*, etc. (Fig. 23.)

Júntanse en antigüedad los gra-



Fig. 22.



bados referentes a Carlos publicados por Jerónimo Coccio, los cuales son doce, en espléndidas láminas apaisadas de tamaño de a folio. Titúlase el trabajo:

DIVI CAROLI .V. IMP.  
OPT. MAX. VICTORIÆ  
EX MVLTI PRÆCIPVE

MAGNO PHILIPPO. DIVI CA-

*roli .V. F. Regi Hispan. Angl. Franc. & Patri patriæ, Principi nostro indulgentissimo, has, ex plurimis quidem præcipuas, paternarum imagines, ad immortalem Sacrosanctæ illius Maiestatis gloriam immortalibus chatis commissas, Hieronymus Coccius, typographis, pictor, quanto potest humilitatis ac reuerentiæ adfectu, ultro adfert, de catque. Imprime en Anveres. 1563.*

Antes que esta edición hubo otra, editada en 1556, que Stirling cita (1), y de la que toma las láminas a que se refiere.

Cada una de ellas tiene una explicación latina, más otras dos en verso castellano y francés.

De las doce estampas, no todas traen retrato del César, y de aquellas en que figura, sólo he elegido cuatro, a mi entender las más decoradas y hermosas.

La primera (fig. 24), que también lo es en la serie de la obra, lleva este verso en castellano:

«L'Aguila muy triumphante y no vencida  
de Carlos Quinto, Emperador romano,  
nos muestra que esta gente fue vencida (2),  
y como huyó sus vñas Solimano.»

En la segunda, novena de la publicación de Coccio (fig. 25), el romance es (3):

1546

«Sintieron de las alas el sonido  
que l'Aguila triumphante venia haziendo,  
Langraue y el de Saxa, y al ruido,  
los vees atras boluer ambos huyendo.»

(1) *The Chief Victories*, pág. XXXVI.

(2) Francisco I, Clemente VII, Duques de Sajonia y Cleves, el Landgrave y Solimán, Sultán de los turcos. Stirling (obra citada) la reproduce en la página 5.

(3) Stirling la dió en la página 41 de su obra.



Nuestra tercera, décima del libro (fig. 26), reza su verso (1):

1547

«Vencido en la batalla vees presente  
el Duque de Saxonia, y subiectado,  
despues de auer perdido mucha gente,  
sus armas, y sus fuerzas, y su Estado.»

La duodécima de la obra (2) es a la vez la última de las que aquí se reproducen. (Fig. 27.) A su pie pone:

1547

«Aquí te vees como d'esta victoria,  
con el vuelo de l'Aguila tomado  
por Carlos, cuyo nombre al mundo es gloria,  
se ofrece el que era fiero muy domado.»

Martín Heemskerck las dibujó en 1555, y en la soberbia edición de *The Chief Victories* (Londres, 1870) las reimprimió Stirling como se ha anotado.



Fig. 28.

En la portada dió el excelente retrato del Emperador, rodeado de magnífica orla, que publicamos aquí (fig. 28), del que hay lámina separada, aunque bastante deteriorada, en nuestra Biblioteca Nacional, Sección de Bellas Artes, 5-1.

También incluye en la página 14 el retrato de Carlos I a los treinta años (fig. 29), y en la 27, otro, ecuestre, contando el Monarca cuarenta y un años.

De Nicolás Hogenberg es la comitiva de la coronación del Emperador en Bolonia, celebrada el día del aniversario de su nacimiento, o sea el 24 de febrero de 1530, que en *The Procession of Pope Clement VII., etc.*, estampó Stirling en Edimburgo, 1875.

(1) Stirling la incluyó en la página 43.

(2) Página 51 de la obra de Stirling.



De tan rica publicación son la inicial con que se ha comenzado este artículo y el retrato en que está Carlos con la capa pluvial y ciñendo la corona imperial, a la edad de la coronación, efectuada por mano del funesto Pontífice Clemente VII. (Fig. 30.)

De la suntuosa procesión he elegido el paso del Pontífice y del Rey, que se encuentra en la página 28 del libro citado. Dos láminas más sobre el mismo momento da a conocer: una en la página 20 y otra en la 21; pero ninguna es tan hermosa como la que reproduzco. (Fig. 31.)



Fig. 24.

Ocupando un privilegiado lugar se halla el retrato que en nuestra colección es la figura 32.



Fig. 25.

En la portada de la obra de Guillermo Zenocaro *Vita Caroli Quinti Imperatoris Cæsaris, vere augusti*, dada a luz en 1594, se presenta al Emperador con toda la vestidura imperial, y al fondo las naves que dominaban los mares ignotos de

América y a los corsarios y turcos en el Mediterráneo. (Fig. 33.)

Bartolomé Behán hizo en 1531 el de Carlos a esta edad. (Fig. 34.)

Aunque los ejemplares descriptos son obra del siglo XVI, sin embargo, la estampa no se difundió en este tiempo, como he dicho, tanto como en la centuria siguiente.

A fines de ésta — sintetizando lo que ha escrito sobre las series icónicas el Sr. Tormo — se extendió por las Cortes europeas y por las grandes



casas señoriales la afición a ellas, y en París y en Roma adquirió carácter popular. Reprodujéronse entonces, en colecciones mejor o peor trazadas, las de retratos de soberanos por el grabado, ya en grandes láminas, destinadas para ornamentar como un cuadro, o en reunión de ellas, para dar



Fig. 26.

margen a un libro, casi siempre apaisado, que enriqueciese y adornase los salones y las ricas bibliotecas de los príncipes, eclesiásticos de alta dignidad o jerarquía, o bien de la nobleza y aristocracia de todo orden.

Detenerse en hacer relación de todas las series icónicas que se ocu-

pan de los Reyes de España, debidas al lápiz de nacionales o extranjeros, vendría a ser tanto como reproducir lo que con gran competencia, cultura e ilustración sobre la materia ha dicho en la obra citada el Decano de la Facultad de Letras; mas en parte recurriré a ello, para determinar los retratos del Emperador que existen en algunas.

La *moda* vino a España, y aquí, como se hacía fuera, compusieron libros con grabados de series icónicas.

Tropezó esta nueva fase artística con que en España no había por entonces famosos grabadores, y por ello, las primeras producciones del orden que relatamos no fueron obra de españoles, sino de italianos y flamencos, en planchas abiertas en Roma o en Amberes. Por haber sido ejecutados en tan distantes países, se ha observado en la mayoría de los grabados que se hicieron, así de Reyes nuestros que están re-



Fig. 27.



presentados como de personajes imaginados, falta de fidelidad, pareciendo en tipo y modo más extranjeros que otra cosa.

La primera serie de este género fué dibujada por el pintor romano Ciro Ferri (1634-1689), artista barroco, y grabada por Jacques Blondeau, de Amberes (1655-1698), grabador decadente.

En uno de los ochenta y un rondos que tiene la obra figura el busto de Carlos I, que es un verdadero retrato. Noventa y una son las cabezas de esta serie, que comprende desde Ataúlfo hasta el último Austria. Cada lámina



Fig. 28.



Fig. 29.

tiene tres medallones, midiendo, en general, 17  $\frac{1}{2}$  por 13  $\frac{1}{2}$  centímetros.

Por el año 1684 se puso a la venta en Roma otra serie que estaba mejor documentada y más estudiada que la anterior, con todos los Reyes de España hasta Felipe V. Fueron autores de esta colección los bruseleses Arnolfo van Westerhout y el literato D. Agustín Nipho, padre del estudioso archivero de nuestra Embajada en Roma, D. José, que tanto contribuyó, con la redacción de muchos manuscritos y ordenación de dicho fondo, al lustre del mismo en la primera mitad del siglo XVIII (1).

Son ochenta y cuatro medallones de escuela flamenca barroca, a manera de grandes monedas, con un busto Real y letra como de exergo. No se hace distinción entre las Monarquías españolas,

sino que, sumándolas todas, se llega inclusive hasta el primer Borbón.

(1) Pacheco y de Leyva, *Breves noticias sobre los Archivos de Italia*. Madrid, 1916. Un volumen en 4.º de 90 páginas.





Fig. 30.



Fig. 31.



Fig. 32.



Fig. 33.





Fig. 34.



Fig. 35.



Fig. 36.



Fig. 37.





Fig. 38.

Dos ediciones vieron la luz, una en 1684 y otra en 1705, siendo en ambas lo mejor desde el retrato de Carlos I a Felipe V (1).

Pero antes de continuar tratando de estas colecciones, que son en su mayoría obra del siglo XVIII, detengámonos ante algunos retratos que aparecieron en notables obras impresas en el XVII.

En la del Obispo de Pamplona Fr. Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, edición hecha en Amberes por Jerónimo Verdussen en el año 1681, y enriquecida «con lindas figuras», aparece en el primer volumen, como portada, una alegoría apoteosis del Emperador, el cual está sentado sobre un trono cuyo dosel sostienen las columnas de

Hércules, y del fondo del mismo se destacan las águilas imperiales. Viste el César capa recamada, ciñe sus sienes la corona del Imperio, y tiene en la mano derecha el cetro y en la izquierda el mundo. Rodéanle los príncipes y soberanos vencidos por la virtud de sus armas, y de ellos se da razón al pie del dibujo, diciendo:

CVM SELIMO GALLVS, SAXO, HESSVS,  
GLIVIVS, AFER CONCEDVNT CAROLO:  
DOMITVS FIT MITIOR MIDVS.

Esta portada, así como las siguientes láminas, que son de los principales mo-

(1) Tormo (Eliás), *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*. Junta de Iconografía Nacional. Madrid, 1917. Un tomo en 4.º de 297 páginas. Véase cap. XIX, pág. 177.

En todo lo que se refiere a las series que se citan en este nuestro trabajo, en este punto del mismo, seguimos generalmente al competentísimo Sr. Tormo en la mencionada obra.



Fig. 39.



# ARTE ESPAÑOL

narcas, conquistadores, políticos y generales de la época, están dibujadas por Lamorlet.

Después de la genealogía de Carlos, expuesta en dicho tomo, y antes del libro primero, está su retrato, encerrado en óvalo, rodeado de la inscripción: CAROLVS V. D. G. ROM. IMPERATOR POTENTISSIVS. Las columnas de Hércules se ven al fondo cimeradas por las águilas, y éstas por la corona. Viste Su Majestad armadura, no le cubre el casco, y sobre el pecho, pendiendo de una cinta, ostenta el Toisón.

En el segundo tomo de la obra que nos ocupa, en su portada, que es una alegoría de España rodeada de Ceres y Mercurio, en medallón pequeño está el retrato del Rey, y éste, como el anterior, están inspirados en Tiziano. Son ricos en la composición, pero exuberantes en el detalle.



Fig. 41.



Fig. 40.

Tan notables como las estampas ya descritas de Heemskerck son las que Gaspar Bouttats grabó para esta obra; pero en ellas se observa gran semejanza con las dibujadas por el primero, no sólo en el conjunto, sino hasta en la misma postura de los personajes y trazado de la composición.

En la que representa la defensa de Viena en 1532 (fols. 112 y 113) aparece Su Majestad a caballo en primer término, con lanza en la diestra. Rica es la armadura, así como la gualdrapa del corcel. Siguen al Rey los generales que organizaron con él la operación que puso en huida al soberbio Solimán, Sultán de Turquía. Al folio 206 está la del asalto y toma de Túnez en 1535. En ésta, en vez





Fig. 42.

Se dió a la luz pública en Colonia, año de 1684. (Fig. 35.)

Semejante, pero más elegante y sobrio, es el ejemplar que en hoja suelta de doble folio guarda la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, signatura 5-6, el cual publicó Stirling en la página 33 de sus *Victorias*. Le hizo Daniel Hopfer.

En *Atrium Heroicum Cæsarum* se publicó el que aparece en la figura 36, obra espléndida, como el libro en que figura (1). Está grabado por Dominico Curtos.

A la misma junta 5-2 pertenecen las representadas en las figuras 37 y 38. Al frente del trabajo de Sepúlveda *Rebus Gestis Caroli Quinti*, etc., incluido en *Opera*, volumen primero, está una bella reproducción del del Tiziano llamado del lebre, dibujada y grabada por Fernando Selma en 1778.

El autor de *Les Actions Heroïques*

(1) Biblioteca Nacional, Sección de Bellas Artes, signatura 3.312.

de lanza, sujeta el César el bastón-cetro.

En los folios 450 y 451 está la lámina en que aparece derrotado el Duque de Sajonia, en 1547. Llega a la presencia de Carlos, y éste le contempla desde su caballo.

Es la última de aquellas en que se dibujan escenas en que tomó parte directa Carlos V, la de su renuncia a los Estados de Flandes en favor de Felipe II en 1555.

El jesuita P. Jacobo Masenio, en la obra cuyo título se lee al pie de la estampa que la sirve de portada, nos dió los retratos de Carlos I y de Fernando I, su hermano.



Fig. 45.



*et plaisantes de l'Empereur Charles V*, las adornó con láminas muy mal dibujadas, pero de cierto parecido. Presentamos la primera (fig. 39) y la que se encuentra en la página 80 (fig. 40). Las demás, tan caprichosas como éstas, se hallarán en las páginas 66, 71, 127 y 215 de la obra.

En la 45 de la *Histoire politique des grandes querelles entre L'Empereur Charles V et François I*, publicada en París en 1777, aparece la reproducida en la figura 41.

Suelta se encuentra en la Biblioteca Nacional (B. A.), 5-1, la representada en la figura 42; y en el grupo de retratos de Fernando VI, de la misma Sección, incluido uno de Carlos I entre los veintiún medallones ovales de los Emperadores del Perú que adornan la lámina, obra algo barroca, pero espléndida. Fué hecha en 1748. Sus dimensiones son: ancho, 592 milímetros; alto, 421.

Stirling pone en la *Procesión* la que se reproduce y forma parte de una hermosa colección de fines del siglo XVII. (Fig. 43.)

Jacobo Schrenckhio, en *Augustissimorum Imperatorum*, etc. (Oeniponte, 1601), nos da a conocer la obra de Dominico Custos que se halla en el folio 2. Nuestra Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, número 1.312, posee un ejemplar de tan precioso libro, en el que el autor pone un elogio digno de Carlos I. (Fig. 44.)

En otra colección está el que grabó P. Van Sompel, y se encuentra en el mismo fondo que la anterior, signada con el número 3.406. Es la lámina VII. (Fig. 45.)

En la edición holandesa de la *Historia* del P. Mariana, publicada en 1729, apareció otra serie de retratos de todos los Reyes de España,



Fig. 44.



acerca de la cual poco hay que decir, porque son, punto por punto, copias de los grabados por Blondeau, dibujados por Ciro Ferri (1). Por no haberse encontrado ejemplar alguno del mapa general de España que hizo, con una orla que tenía ochenta y dos retratos de nuestros Monarcas, D. Nicolás Dujer, geógrafo de Felipe V, no presentamos el correspondiente al César. La noticia de ese mapa y de su contenido y forma ornamental la dió el P. Sarmiento (2).

Cree el Sr. Tormo (3) que es la primera de las grabadas en España la que trazó Juan Bernabé Palomino, grabador notable: era una serie icono-



Fig. 45.

lógica de Reyes de España hasta Carlos III, que a la sazón reinaba. En ella colaboraron otros, perteneciendo el ejemplar que describe, y que hemos visto, a la Biblioteca Nacional, Sección de Bellas Artes (4).

Los retratos de esta colección son en busto y están dentro de un óvalo rodeado de laureles que se enlazan sobre el pedestal en que descansa. Se diferencia de las series de Blondeau-Ferri y Westerhout-Nipho en que no son, como en éstas, las cabezas alemanas ni flamencas, sino «muy del siglo XVIII en la manera de interpretarlas» (5).

En general, no llevan el nombre del artista.

Se distinguen, entre las que «son o quieren ser de verdad fisonomías

(1) Tormo, obra citada, cap. XX, pág. 185.

(2) Ídem, ibidem, cap. XXI, pág. 187.

(3) Obra citada, cap. XXIII, pág. 204.

(4) *Cronología | de los Reyes de España | desde el año de 417, que entró a | Reynar con ella Ataulpho, su primer Rey | hasta el de 1759, que fue exaltado al Trono | Carlos III, nuestro Catholico Monarca (que | Dios guarde). Sacada de los Historiadores de | estos Reynos | de la que para Palacio | el Reverendisimo Padre Maestro Frai Martin | Sarmiento, del Orden de S.<sup>n</sup> Benito. | A costa de D.<sup>n</sup> Bartholome Villoa. Se hallará | en sus Librerías. Calle de la Concepcion | Geronima y de Cadiz, | junto al Populo | Año de | 1774. Ejemplar de 14 1/2 por 10 centímetros. Signatura B. A., 3.120 (e. 28-2).*

(5) Tormo, obra citada, cap. XXIII, pág. 206.



verídicas» (1), el retrato de Carlos I y los de sus sucesores hasta Carlos III, salvo el tipo de Felipe III, que es igual al de su padre.

Fué Palomino grabador de cámara y uno de los fundadores de la Academia de San Fernando. Su mayor mérito está, según el Sr. Tormo, en que fué «en gran parte el verdadero padre del grabado español a buril» (2). La obra que nos ocupa no la vió terminada de editar, pues murió en 1773, un año antes de su presentación al público.

Hay que añadir a las cuatro series indicadas la que grabó D. Manuel Rodríguez (3), en la que por primera vez se funde la Monarquía o rama «cabezalera» con la Monarquía aragonesa. En cinco tomos, que aparecieron desde el año 1782 al 1797, desarrolló su trabajo (4). En el cuarto, que salió en 1790, figura el retrato del hijo de D.<sup>a</sup> Juana. La obra está influida, si no calcada, de las dos series flamencas, y sólo marca una independencia, pero desafortunada, al tratar los Austrias, incurriendo Rodríguez respecto a Felipe III en el mismo lamentable error que cometiera su predecesor Palomino.



Fig. 46.

También existe en el Archivo de la Seo de Zaragoza, y acaso fué



Fig. 47.

(1) Tormo, obra citada, cap. XXIII, página 206.

(2) Obra citada, cap. XXIII, pág. 206.

(3) Ídem id., cap. XXIV, pág. 209.

(4) *Retratos de los Reyes de España desde Atalarico hasta nuestro católico monarca Don Carlos III (que Dios guarde), según noticias y los originales mas antiguos que se han hallado, con sus Inscripciones y el sumario de la vida de cada Rey. Publicalos para instruccion de la juventud española Don Manuel Rodriguez, Académico supernumerario de la Real Academia de S. Fernando, Grabador de Láminas y Sellos. Tomo I. Madrid, 1782.*



parte de la «famosa galería Real del gremio de cordeleros» (1) de dicha ciudad, una serie de Reyes modernos, copias tal vez de la de Reyes de Aragón de la Diputación del Reino. No hemos podido lograr aún noticia



Fig. 48.

más particular de esta colección, en la que debe aparecer el retrato del César, pues así lo hace creer el Sr. Tormo, al decir que comprende desde D.<sup>a</sup> Juana a Felipe IV (2).

Si los siglos XVII y XVIII produjeron las *series* de que se ha hecho men-

(1) Tormo, obra citada, cap. XXVI, pág. 215.

(2) Obra citada, cap. XXVI, pág. 215.



ción, también en el XIX hubo sus grandes intentos para formarlas nuevas de los Reyes de España, siendo considerable el número de las mismas.

Es la mejor reproducción de los retratos de Carlos que se estamparon en él, la que hizo del cuadro ecuestre que pintó Tiziano, Bartolomé Maura en 1873. De esta lámina, de 120 por 152 centímetros, hay, con autógrafo del autor, un bello ejemplar en la Biblioteca Nacional, 5-3, y además apareció, aunque reducida, en *Las campañas de Carlos V*, que escribió Cereceda.

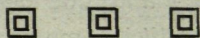
Stirling, en *The Cloister life of Emperor Charles* (Londres, 1853), publicó en la portada la que representa la figura 46.

Y antes de cerrar este capítulo, como demostración de lo último hecho en España el siglo XIX, vayan dos de los ejemplares que posee la Biblioteca Nacional en sus carpetas 5-1 y 5-3, respectivamente. (Figs. 47 y 48.)

ENRIQUE PACHECO Y DE LEYVA,

Colaborador del Centro de Estudios Históricos  
y Correspondiente de la Real Academia de la Historia.

(Continuará.)



## UN GRECO NECESARIO

A la Real Congregación del Santísimo Cristo de  
San Ginés dedico estas líneas, en la seguridad de  
ser atendido.

UN buen día del mes de enero de 1915, y cuando menos lo esperaba-  
mos, en la revista *España* publicó un hermoso artículo, como todos  
los suyos, el maestro D. Manuel B. Cossío; el artículo trataba de un greco  
inédito, *Cristo echando del templo a los mercaderes*, y empezaba en esta  
forma: «Y del último tiempo, del más intenso dinamismo theotocopulesco.  
No es milagro que a esta *España* dinámica se le haya antojado abrir con  
él las puertas de su Sección de Arte.»

Un greco de primer orden que a cien metros de la Puerta del Sol, en



sitio donde se congregan gentes, haya permanecido ignorado del público, es un amargo fenómeno de nuestra vida nacional, tan digno de ser recogido como la noticia y la reproducción del cuadro.

Libros, catálogos, artículos, conferencias acerca del Greco; exposición de sus obras; citas literarias *pro* y *versus* Greco; centenario y monumento de Theotocópuli...; tres o cuatro lustros, en suma, de cálido ambiente grequista no han conseguido mover a un alma piadosa para decir al público, a ese que anda a la rebusca de grecos desde Escocia a Nápoles, desde Petrogrado a California: «Aquí, en esta sala, donde nos reunimos a diario y bajo cuyas ventanas pasas tú a todas horas, en el centro mismo de la ciudad, tienes desde tiempo inmemorial uno estupendo.» Y, en efecto, es de lamentar que una obra de tanta importancia haya permanecido tanto tiempo sin la documentación crítica, y que no se haya proporcionado al público aficionado a las artes el placer de admirar tan hermoso cuadro. Ignoro los motivos o las razones que hayan tenido para ello los beneméritos hermanos de la Real Congregación del Santísimo Cristo de San Ginés, y, además, no es ésta la ocasión de exponerlos; sólo me propongo demostrar a los respetabilísimos hermanos que, siendo el cuadro de un interés tan grande para la pintura española y para la documentación del arte antiguo español, no debe seguir oculto al público y a los que estudian técnica y teorías de la pintura. La solución no es tan difícil como parece al pronto, y voy a exponerla; pero antes, y en breves conceptos, conviene demostrar la importancia pictórica que el cuadro tiene para la historia del arte del Greco, para los pintores actuales y para el público aficionado a cultivar su espíritu con las bellezas del Arte.

Sabido es que hacia el año 1575 llegó de Italia y se acercó en la histórica ciudad de Toledo un rebeldísimo joven que apenas contaría treinta años, nacido en la isla de Creta, de padres griegos. Este joven pintor contaba ya con cierta reputación por algunas obras ejecutadas en Venecia, en Roma y quizás en alguna otra ciudad italiana. Este joven, que poco después orientó el Arte en España, se llamaba Dominico Theotocópuli, *el Greco*. No puede asegurarse si vino por impulso propio, guiado por su característica inquietud y por su deseo de conocer lugares extraños para él, hombre de gran imaginación y de carácter anárquico, o seducido por las referencias que de España tenía el célebre miniaturista Julio Clovio, y que éste contara, animando al Greco a realizar su viaje. Lo cual no es de extrañar en Clovio, hombre culto, y, por tanto, bien enterado de que el Rey Felipe II y otros señores hacían encargos, no sólo a artistas españoles, sino



también a extranjeros, los cuales eran llamados para ejecutar obras en iglesias y palacios que por entonces se edificaban. Yo me inclino a creer que realizó el viaje por los antecedentes que Julio Clovio le contase de España, unido al gran deseo de emanciparse del Tiziano, y quizás comprendiendo que la lucha contra su maestro le sería dificultosísima, toda vez que el maravilloso veneciano tenía ya un gran público que le admiraba y un talento muy grande para vencerle; así como al Tintoretto y al mismo Veronés, sobre todo al Tintoretto, al cual no sólo no hubiera vencido en nada, pictóricamente, por lo mismo que le admiraba más que al Tiziano, por coincidir en temperamento más con él, sino que la lucha habría sido demasiado fuerte, y sólo estando a distancia podían resolver sus grandes proyectos de arte sin estorbarse mutuamente, que es precisamente lo que habría ocurrido, por ser dos temperamentos demasiado fuertes para encontrarse con frecuencia en una competencia terrible. Es muy posible que estas razones fueran las que decidieran al Greco a venir a España, pues, por su singular carácter, debía de gustarle ser solo, y, por consiguiente, que no hubiera ninguno que le hiciese sombra; y el Tintoretto *fué demasiado sombra para todos los pintores de su época*.

La primera obra que pintó en Toledo, en la cual demostraba ya un conocimiento grande de la pintura y la fama que traía de Italia, fué para el convento de Santo Domingo el Antiguo: *La Asunción de la Virgen*, hoy propiedad del Instituto de Arte, de Chicago. Después de ésa y otras obras vino el célebre cuadro *El Expolio*, obra con la que ganó su entrada en la Catedral de Toledo, y por la cual tuvo un pleito que defendió con su acostumbrada altivez de gran artista. Luego produjo la enorme obra — a pesar de lo que dijo el P. Sigüenza y de que a Felipe II no le gustara — *El martirio de San Mauricio*. Después hizo una porción de obras de diferentes tamaños, y entre ellas, la más colosal y una de las más completas y hermosas del mundo: *El entierro del Conde de Orgaz*. Pintó también gran número de magníficos retratos, que hoy sirven como un tratado de psicología y de pintura *total*.

Entre toda su obra, y es muy extensa, se destaca un asunto que seguramente fué en el que puso mayor gusto y más atención: *Cristo echando del templo a los mercaderes*.

Es muy curioso que el Greco tuviese predilección por este asunto; y es curioso, porque demuestra francamente el concepto que tenía de la vida, concepto que defendió hasta su muerte. Todos los hombres geniales que por circunstancias especiales se ven solos desde muy jóvenes, se hacen

\*



una educación fuerte, y llegan a tener una conciencia de las cosas más viril y más convincente que los demás mortales. Y como en el fondo de todo verdadero artista hay un alma buena, porque es completamente incompatible la belleza sin el bien, esas almas fuertes, templadas como el acero, conservan siempre una sensibilidad de niño para sentir el bien y una férrea armadura para juzgar el mal. Y así debió de comprender la vida el Greco, sin admitir la injusticia y sin perdonar el vicio, por aquello que decía Barthélemy: «Mostrar indulgencia con el vicio, es maltratar a la virtud.» Y como el Greco fué un filósofo por su azarosa juventud y por su intensa cultura, se comprende su predilección por dicho asunto, tan repetido en él, y tan admirablemente interpretado. Interpretado con un bello gesto de desprecio para el mercader: así está colocada la figura de Cristo con una gallardía de hombre convencido, de hombre que no perdona el vicio, supuesto que sería cobardía y falta de criterio. El Cristo del Greco es siempre de una elegante altivez; tiene toda la sabia dignidad de un hombre que por defender su criterio pierde hasta la vida: ejemplo maravilloso de la *única* dignidad.

De composición, el cuadro a que nos referimos es de lo más armónico y dinámico que se ha pintado. Es una composición en la cual pueden aprenderse fácil y agradablemente las distancias de altura y de profundidad, la armonía de líneas de izquierda a derecha, sin pesadez, sin amaneramiento y sin pobreza de estilo, así como también el fino arabesco del bizantinismo hasta los límites del barroco, pero de un gusto depurado de elegancia que por naturaleza fué criterio en el supremo espíritu del Greco.

Como obra de expresión, también puede aprenderse mucho: cada figura expresa su estado de ánimo, que psicológicamente dice lo que representa; pero lo que representa interiormente, con toda la franqueza que también tienen las bajas pasiones para manifestarse. Las figuras de la derecha del espectador, que representan a los discípulos de Cristo, están interpretadas con un sentido prestigioso de movimiento y de color verdaderamente elevado y amorosamente hecho. Por el contrario, las de la izquierda expresan todo el terror de los que se ven despojados de la libertad para seguir negociando, disfrutando con el egoísmo de acaparar, con ese falso y perverso romanticismo del usurero, del mercader.

De color, es uno de los cuadros más armónicos que se han pintado. Todas sus armonías están ejecutadas con ritmos exactos: desde la primera figura (primer término de la derecha del espectador) hasta las últimas, siguiendo la dirección de las cabezas hasta las columnas, hay tal cantidad de





*Jesús arrojando a los mercaderes del templo. — Cuadro del Greco, propiedad de la Real Congregación del Santísimo Cristo de San Ginés.*

*(Fot. Casa Lacoste.)*

tonalidades de diferentes amarillos, que está resuelta una sinfonía tan delicada y rica de matices, que no se ha llegado a su calidad, y dudo que pueda superarla ningún artista. Lo mismo acontece con la dignísima figura de Cristo, que no sólo es de un prestigioso sentir en la línea, sino [que también lo es por su gentil apostura de poeta o artista caballero, de noble y romántico revolucionario: figura sabiamente interpretada, figura verosímil



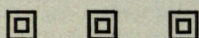
del renovador del mundo civilizado. De color es magnífico, armonioso y cálido; resuelto con mucha sencillez y pincelada segura, dejando los batientes de luz a merced de la pincelada espontánea; condición de temperamento genial y del que tiene conquistada la técnica. Y al llegar al fondo del cuadro, ese fondo de elegante y elevado arco central y bello pórtico de columnas, así como la estatua desnuda, la cual está inspirada en el Apolo del Belvedere, y, como dice muy bien el maestro Cossío, «con las mismas vibrantes exaltaciones de aquel otro desnudo Apolo que, imitando carne en vez de mármol, se trazaba también, hacia los mismos días, en el incomparable Laoconte», está todo ello pintado con una sabiduría verdaderamente *única*. Todo el fondo está sobre tonos grises amarillentos y claroscuro violeta, hasta llegar a un tono carminoso, para que el *negro completo* no se viese nunca, y dar así mayor profundidad a las distancias oscuras. De la misma forma que vemos en los blancos el máximo de luz, por la sencilla razón de que no se valió ni una sola vez del negro, porque tuvo el talento de buscar la entonación con el ritmo del amarillo y grises azulados, hasta el violeta carminoso, y de éste a los batientes de carmín y negro; técnica prodigiosa de un genio con una retina clara y precisa, a pesar de toda esa fantástica leyenda del astigmatismo que el Sr. Dr. Beriténs quiso asegurar debió existir en la vista del Greco; técnica sublime, repito, de la cual el maravilloso Velázquez aprendió lo mejor de su colorido. Yo he copiado algunas obras de Velázquez y muchas del Greco, entre ellas el cuadro a que me refiero en este artículo, y he podido hacer las debidas comparaciones, y ver francamente las muchas enseñanzas que los cuadros del Greco tuvieron para la *clara* y *precisa* técnica del pintor sevillano D. Diego Velázquez.

Y para terminar, pues temo cansar al lector, no porque no tenga mucho más que decir del estupendo greco de San Ginés, diré a los señores que componen la ilustre Cofradía que bien podían tener el noble y patriótico rasgo de donar dicha obra al Museo del Prado, pues el Estado seguramente no se negaría a hacer alguna mejora en la iglesia de San Ginés y a entregarles una copia del cuadro, como recuerdo de su espléndida donación, en honor del bien y de la belleza. Yo, por mi parte, si en algo se estima mi saber como copista del Greco, me ofrezco desinteresadamente para hacer la copia, muy gustoso y con toda mi alma. El Sr. Presidente de la Muy Ilustre y Real Congregación del Santísimo Cristo de San Ginés tiene la palabra. ¡Quiera Dios que se lleve a efecto! ¿Qué le parece mi idea a mi querido amigo y admirado maestro D. Mariano Benlliure, actualmente Director Ge-



neral de Bellas Artes? ¿Y a mis queridos amigos y compañeros en crítica de arte Francisco Alcántara, Rafael Doménech, Angel Vegue, Antonio de Hoyos, Blanco Coris, Ramón Pulido, R. Palencia, J. M. Perdigón y cuantos os dedicáis a comentar la vida artística? Seguramente que están de acuerdo conmigo y deseando ver el prodigioso cuadro en la hermosa pinacoteca del Prado.

FRANCISCO POMPEY.



## MISCELÁNEA

El martes 17 de junio verificóse en el palacio de S. A. R. la Infanta D.<sup>a</sup> Isabel la Junta general anual de nuestra Sociedad.

El Secretario dió lectura a una Memoria reseñando los acuerdos adoptados en el año transcurrido, y presentó la cuenta general de ingresos y gastos rendida por el Tesorero, señor Marqués de Comillas, que demuestra el estado próspero de la Sociedad.

Fueron propuestos para Vocales de la Junta directiva los Sres. D. Luis Silvela, D. Pedro M. de Artiñano y D. Luis de Errazu, en atención a sus especiales condiciones, y la Augusta Presidenta se congratuló del estado próspero de la Sociedad, felicitando a la Junta directiva, que preside D. Eduardo Dato, y a los organizadores de la Exposición de Hierros.

Todos los asuntos sometidos a deliberación fueron unánimemente aprobados, asistiendo a la Junta gran número de asociados.

\* \* \*

El martes 10 de junio se verificó la apertura de la Exposición de Hierros antiguos españoles que este año ha organizado la Sociedad.

Asistieron SS. MM. D. Alfonso, D.<sup>a</sup> Victoria y D.<sup>a</sup> María Cristina y S. A. R. la Infanta doña Isabel, Presidenta del Patronato.

Recibieron a las augustas personas: por la Junta directiva, el Presidente, D. Eduardo Dato; Vicepresidente, Sr. Marqués de la To-

rrecilla; Secretario, Sr. Barón de la Vega de Hoz, y el Vocal Sr. Duque de Alba; y por la Comisión organizadora de la Exposición, los Sres. Marqués de Comillas, Conde de Casal, Moreno Carbonero y Artiñano.

También asistieron el Ministro de Instrucción Pública, Sr. Silió, el Alcalde de Madrid y otras autoridades y representaciones de la prensa.

Sus Majestades, apreciando la importancia que tuvo la fabricación de hierros artísticos en España, de los que hay tan notables e interesantes muestras en la Exposición, se congratularon de que cada año tengan mayor atractivo las Exposiciones que organiza la Sociedad, y felicitaron a la Junta directiva y a la Comisión por su benéfica labor en pro del arte nacional.

La Junta directiva ha acordado publicar, además del catálogo de la Exposición, otro libro con la historia de la rejería española.

\* \* \*

En los patios del Ministerio de Estado se ha inaugurado una Exposición de los trabajos realizados por los alumnos de la Escuela de Cerámica.

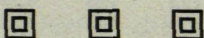
Esta Escuela está dirigida por el antiguo y competente crítico de arte D. Francisco Alcántara, quien ha puesto en esta obra todo el entusiasmo y cariño de su espíritu, enamorado de las bellezas y tradición del arte español.



Pero para llevar a cabo la realización de que en España pueda haber un núcleo de ceramistas concienzudos y artistas, ha estimado el Director que antes debe formarse otro núcleo de decoradores, y a este fin los alumnos dedican principalmente sus tareas al estudio del dibujo, la acuarela y los modelos en barro que pueden verse en la Exposición, y que son producto de las excursiones veraniegas que el señor Alcántara ha hecho con sus discípulos a Arenas de San Pedro y a Córdoba.

También pueden verse en la Exposición variados ejemplares de cerámica ya terminados por los alumnos, algunos de los cuales son notables de colorido y dibujo.

La idea que persigue el Sr. Alcántara de que los jóvenes salgan de la Escuela habiendo aprendido todo el proceso y manipulaciones de la fabricación en sus aspectos artístico y técnico, es muy loable, y mucho más si se tiene en cuenta los escasísimos recursos de que hasta ahora dispone.



## LIBROS NUEVOS

*Estudios de Historia montañesa. — Vida monástica de la provincia de Santander. — Tomo I, Liébana y Santillana*, por D. Mateo Escagedo Salmón, Párroco, Correspondiente de la Real Academia de la Historia. — Imprenta, librería y encuadernación de Antonio Fernández. — Torrelavega, 1918.

Este volumen es el tercero de la colección que, con el título de *Estudios de Historia montañesa*, viene publicado el ilustrado e incesante investigador D. Mateo Escagedo, Párroco de Caviedes, que consagra a tan provechosa tarea el breve espacio que le dejan libre las múltiples atenciones de su cargo.

Precede al libro un bien escrito prólogo, firmado por D. Evaristo Rodríguez de Bedía, y a continuación comienza el minucioso trabajo del Sr. Escagedo, consagrado a la parte de la antigua provincia de Liébana y Santillana, incluyendo varios índices curiosísimos de documentos de gran valor histórico, y anunciando que de las Asturias de Santillana y la antigua Abadía de Santander, hoy Catedral montañesa, tratará el segundo volumen de este estudio, y se dedicará el tercero a la colección diplomática de las Abadías de Santander y de Santillana.

Bastan estas brevísimas indicaciones para hacer comprender la importancia del trabajo del Sr. Escagedo, pues si algún día ha de tener la Montaña el libro que merece por las ha-

zañas de sus hijos y por el lugar preeminente que en los anales de la Patria ocupa la provincia de Santander, ha de ser sobre la base cierta, firme y duradera de esta clase de estudios, indispensables para la reconstitución de la historia de aquella región.

Mucho hay que hacer, como dice el Sr. Escagedo, si queremos «que propios y extraños aprecien a la tierruca, con todas las bellezas que encierra, con las patriarcales costumbres que tenía, con la hermosa historia que puede presentar».

Complacido debe de estar el erudito Párroco de Caviedes al ver el éxito que su obra obtiene; y si ha sido acogida con general complacencia, todavía para nuestra Sociedad tiene mayores atractivos, por los múltiples datos que atesora, en extremo útiles para el conocimiento exacto de los monumentos montañeses, tan notables, sobre todo en el período del estilo romanobizantino, que tanto arraigo adquirió en España, aunque presentando características diferencias en las distintas regiones de la Península.

\* \* \*

*Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades. — Excavaciones de Numancia. — Memoria que de los trabajos realizados en 1916 y 1917 presenta el Presidente de la Comisión ejecutiva de dichas excavaciones, don*



José Ramón Mélida, de las Reales Academias de la Historia y de Belas Artes. — Madrid, 1918.

*Museo Arqueológico Nacional. — Adquisiciones en 1917.* — Notas descriptivas, por el ilustrísimo Sr. D. José Ramón Mélida, Director del Museo. — Madrid, 1918.

Ambos folletos acreditan el provechoso resultado de la labor inteligente y constante del Director del Museo Arqueológico, D. José Ramón Mélida.

Demuestra en el primero que lo sacado a luz en las ruinas de la inmortal Numancia «forma un todo homogéneo, comprensivo de algo más de la mitad occidental de la ciudad, en la meseta del cerro por ella ocupado». Todo lo cual se aprecia perfectamente en el plano levantado por el Vocal Secretario de la Comisión ejecutiva, D. Manuel Aníbal Álvarez, adicionado por los arquitectos D. Félix Hernández y D. José María Rodríguez.

Aumentan el interés de este folleto las vistas fotográficas tomadas desde unos seiscientos metros de altura por aviaadores militares, con ocasión de unas prácticas de la Escuela de Tiro.

Dase también minuciosa cuenta de los descubrimientos efectuados, merced a los cuales han podido apreciarse restos de construcciones notables, surgiendo a cada paso rastro indeleble del tremendo incendio que puso fin a la heroica ciudad.

Los objetos hallados han merecido igualmente una descripción exacta, hallándose entre ellos alguno que ofrece marcada analogía con los grabados y pinturas neolíticos, que tanto interés despiertan en el estudio de las antigüedades prehistóricas de Europa entera.

La mayor parte de estos objetos se ven representados en las láminas que acompañan al folleto de que en estas breves líneas damos cuenta, sobresaliendo entre todos, por lo raro del objeto y por la perfección de la reproducción, las fibulas de bronce con esmaltes, primorosamente dibujadas por D. Manuel Aníbal Álvarez.

El otro folleto, dedicado a las nuevas adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional, demuestra asimismo el celo y la actividad del Sr. Mélida, que aumenta las colecciones del Museo, ya consiguiendo múltiples donativos, ya comprando algunas piezas notables, a pesar de las exiguas cantidades que el Estado suele destinar para semejantes fines.

Entre las donaciones, hay varias de mone-

das antiguas y obras de bronce, cerámica, etc.; y de las adquiridas, merecen mención especial varias piezas de plata procedentes de un tesoro encontrado en Santisteban del Puerto (Jaén), que debe ser considerado como ibérico-romano, descollando una pieza capital, la pátera, relevada, en la que campea el arte grecorromano con algún rasgo ibérico. Respecto de ella, dice el Sr. Mélida:

«Las figuras se distinguen por su gracia y su elegancia, denotando en ello y en sus mismos asuntos el estilo grecorromano, de que tantas muestras se hallaron en Pompeya. Difieren las zonas del medallón central, cuyo estilo parece mezcla de arcaísmo y del gusto ibérico; diferencia que hace pensar en que el precioso objeto sea obra de dos distintos artistas y hecha en España. En ella no conocíamos ahora más que dos piezas importantes en la platería clásica: la famosa pátera de Otañes y la conocida con el nombre de Disco de Teodosio. Son, por cierto, bien distintas las tres, y la presente, por los dichos caracteres, es de singular interés arqueológico y artístico.

»Como resultado de las últimas adquisiciones, la colección de bronce ibéricos del Museo, ya de antes numerosa y única, ha adquirido, en número y en variedad, un interés extraordinario, ofreciendo abundantísima materia al estudio de la época anterromana.»

Suceso beneficioso debido al Sr. D. José Ramón Mélida, con tanto acierto colocado al frente de nuestro primer Museo de Arqueología.

\* \* \*

*La escultura funeraria en España: Provincias de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara*, por Ricardo de Orueta. — Madrid, 1919.

La profunda alteración iniciada en la Europa occidental desde el siglo XII transformó los órdenes político, religioso y artístico, dando origen a una extraordinaria prosperidad, aumentada todavía en el siglo XIII.

El arte nacional, si bien derivado de orígenes extraños, se desenvuelve paralelamente a sus costumbres y a sus ideales, y el genio español se revela de vigoroso modo en los estilos ojival y Renacimiento, de la misma manera que había impreso su sello en el románico y el mudéjar, hasta el punto de presentar en todos ellos caracteres exclusivos y especiales.

Por dicho desenvolvimiento artístico, se presiente desde el siglo XII un nuevo estilo de or-



namentación que, empezando en el estudio de la flora, aspira a la interpretación de la figura humana, y produce las maravillosas estatuas que ya en el siglo XIII ostentan marcado carácter de individualidad, al par que un perfecto conocimiento de los trajes, armas y accesorios de la época.

La magnificencia de los sepulcros, que los romanos habían importado en la Península como en todos los pueblos que sometieron a su yugo, inspiró el deseo y creó la costumbre de perpetuar el recuerdo de los monarcas, prelados y magnates consagrando a su memoria espléndidos cenotafios.

Por esto, los monumentos sepulcrales ofrecen en los siglos medios variadas formas, obedeciendo a la inspiración de los artistas y al fausto de los que elevaban aquellas costosas memorias; pero generalmente representaban la figura del muerto con lujosas vestiduras y rodeado de relieves, emblemas y blasones que recordaban la nobleza de su estirpe.

La poesía del pensamiento permitía al espectador trasladarse al campo de la verdad, pues, desapareciendo ante sus ojos, fascinados por la viveza del recuerdo, las paredes del sarcófago, veía surgir al difunto, con su historia, sus grandezas y sus hechos memorables.

El adelanto artístico fué tan notable, que el erudito Lafond y otros escritores desapasionados reconocen que la escultura toma puesto en España hacia fines del siglo XII, formando un arte nacional que viene a ser el resultado de una progresión continua, en la cual el espíritu de la Nación, su temperamento y su elevación moral tienen gran parte, combinados con el suelo, el clima, la política y las costumbres.

Pero aunque haya escritores tan autorizados e imparciales como el que acabamos de citar, desde el momento en que otros — y citaremos solamente al Conde de Cicognara (*Storia della Scultura*) — afirman que en España sólo prosperó la escultura desde la época de Carlos V, trabajos como el realizado por el Sr. Orueta en el libro cuyo título antecede a estas líneas, tienen, aparte de otros méritos, carácter eminentemente levantado y patriótico.

Comienza el Sr. Orueta su interesante trabajo con el estudio de los monumentos del siglo XIII, y sigue hasta el XVII, citando algunos completamente desconocidos y otros mal interpretados, dando en todos ellos noticia cierta de su origen histórico y de su valor arqueológico,

con exquisita imparcialidad y notable conocimiento del asunto.

Presenta, pues, este libro dos aspectos de gran importancia para nuestra historia y nuestras artes, por los muchos errores que rectifica y por los innumerables, positivos y documentados datos que aduce en favor de sus opiniones, pudiendo afirmarse, al ver esta primera parte de su tarea, que su autor llevará a feliz término la obra total, o sea, «la catalogación completa de la escultura funeraria española, una de las ramas más frondosas y peor conocidas de nuestro arte».

El Sr. Orueta, notable crítico del arte antiguo español (especialmente de la escultura), es a la vez un ilustre historiador del mismo, y gracias a sus importantes publicaciones, de gran valor estético, podrán apreciarse mejor las joyas del arte nacional.

\* \* \*

*Hospital del Rey.* — Memoria descriptiva, por Francisco Tello, Subinspector General de Sanidad, y Ricardo G. Guereta, arquitecto. Establecimiento tipográfico de Tordesillas. Madrid, 1919.

Don Ricardo G. Guereta, como arquitecto de la Inspección General de Sanidad, fué encargado por el Ministerio de la Gobernación del estudio y formación de un proyecto de hospital para el tratamiento y aislamiento de enfermos infecciosos en Madrid.

Documentado convenientemente, faltábale para completar su obra visitar los establecimientos de igual indole construidos en Europa; pero esto no se realizó por la guerra, y ante la necesidad de que se formulase el proyecto, se nombró una Junta técnica para asesorar al Sr. Guereta, el cual redactó la presente Memoria en unión del Sr. Tello, ambos designados como ponentes.

La necesidad de un hospital de este género en Madrid hace más interesante este estudio, en el que el Sr. Guereta muestra sus notables aptitudes de arquitecto y escritor, ilustrando su trabajo con planos de las plantas y pabellones del edificio y con otros muchos datos que completan el proyecto, tan interesante y erudito como otras publicaciones que conocemos del Sr. Guereta dedicadas al estudio de monumentos antiguos.

JOAQUÍN ENRÍQUEZ.