

# ARTE ESPAÑOL

RÉVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE

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

## Corachas, torres albarranas y baluartes

EL desconocimiento y desdén con que han sido vistas las obras de fortificación de la Edad Media después de la adopción de las armas de fuego, ha dado por resultado el abandono absoluto de ellas en manos de los Municipios y de particulares, que, impasibles, o las ven hundirse, o las destruyen despiadadamente para aprovechar sus materiales en obras modernas, sin respetar su historia, los recuerdos de las proezas de sus antepasados y los grandes beneficios que en su época viril hicieron, en orden a la salvación e independencia de España, librándola de la ominosa dominación sarracena.

Este olvido e indiferencia no es sólo de sus actuales propietarios, sino de los historiadores del Arte, que no quieren fijarse en ellas, para ver cómo paralelamente siguieron la marcha evolutiva de la arquitectura religiosa y civil, con sus períodos arcaicos, bizantinos, románicos, góticos y del renacimiento, y los de transición de los unos a los otros; porque los mismos procedimientos constructivos se van observando en ellas.

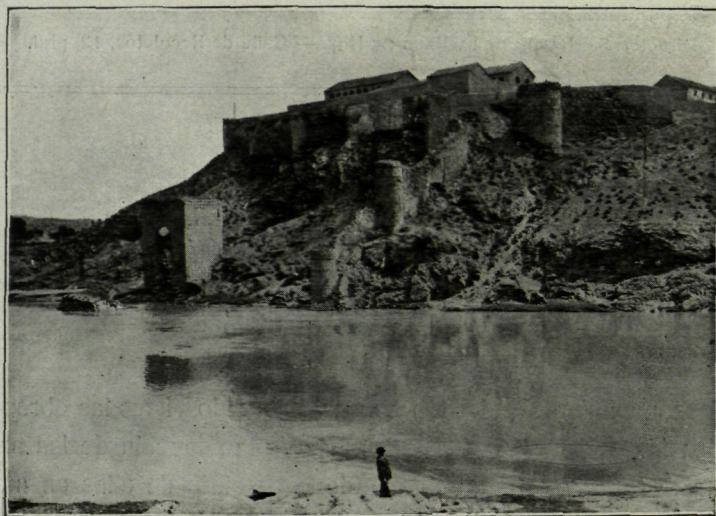
Tan sólo los poetas se ocupan de estas viejas y abatidas fortalezas, un tiempo altivas y retadoras, y hoy gemebundos montones de ruinas, para cantarles endechas de trovadores románticos y para describir leyendas marciales, amorosas y caballerescas, o fantásticas, macabras y supersticiosas consejas de hadas y hechiceras.

Y es más: este abandono e indiferencia también se han extendido a los



tratadistas militares, con honrosas excepciones, que no han querido ver en esas vetustas fortificaciones la marcha evolutiva que con ellas siguieron la táctica y la poliorcética.

Por eso, el que esto escribe, lamentando tal olvido, trató de repararlo, en lo que a sus débiles fuerzas intelectuales le era permitido, dando a luz su pobre y desaliñada obra *Ensayo de fortificación arqueológica*, editada



Toledo. — Coracha del baño de la Cava, vista desde la orilla izquierda del Tajo.

(Fot. Gómez de Llarena.)

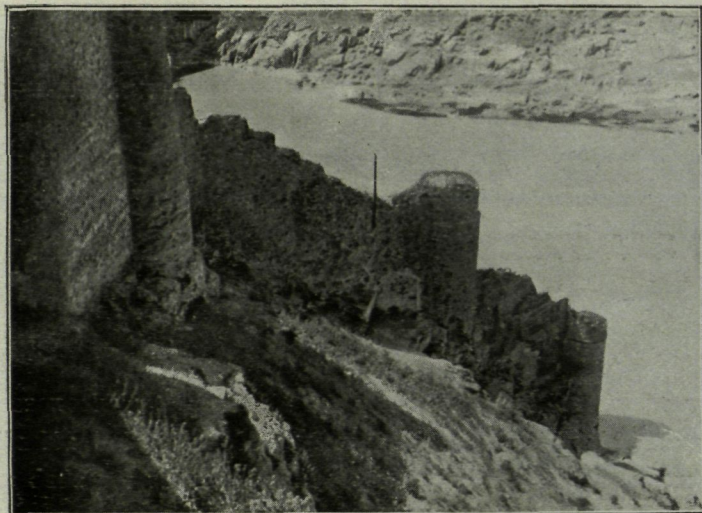
por la casa Núñez Samper, que no es otra cosa sino un medio de llamar la atención hacia ese linaje de estudios a los artistas, arquitectos y militares, para que se llegue por los que puedan y sepan a publicar una completa y ordenada historia de la fortificación española, que está por escribir.

Ocupémonos hoy tan sólo, aunque sea someramente, de un período de ella, de allá por el siglo XI, que es cuando se desarrollan más las defensas auxiliares de las plazas de guerra.

Hasta entonces su trazado se reducía a recintos plegados al terreno y confines de la población que se trataba de poner en estado de defensa, sin más flanqueos que torres o torreones cilíndricos, espaciados a tiro de piedra o de flecha, y otros de base cuadrada, más adecuados para la ofensiva que para la defensiva, situados generalmente a la inmediación de las puertas y en las cabezas de puente; siempre obedeciendo a los dos principios fundamentales de la fortificación: a la dominación y a la enfilada.



En la referida oncenena centuria, al poner sitio a una plaza, la hueste establecía el cerco, y si contaba con fuerzas suficientes para rodear el perímetro, levantaba obstáculos y cavaba fosos o trincheras en el contorno, y esperaba a que el hambre y la sed rindiesen a los sitiados. Si no alcanzaban sus fuerzas para la circunvalación, se colocaba delante de las puertas para impedir la llegada de socorros y las salidas de los sitiados. Si aun



Toledo. — Coracha del baño de la Cava, vista desde el recinto.

(Fot. Gómez de Llerena.)

no había fuerza suficiente para esto, entonces se limitaba a apostarse ante el sitio más vulnerable, y molestaba desde él a los defensores.

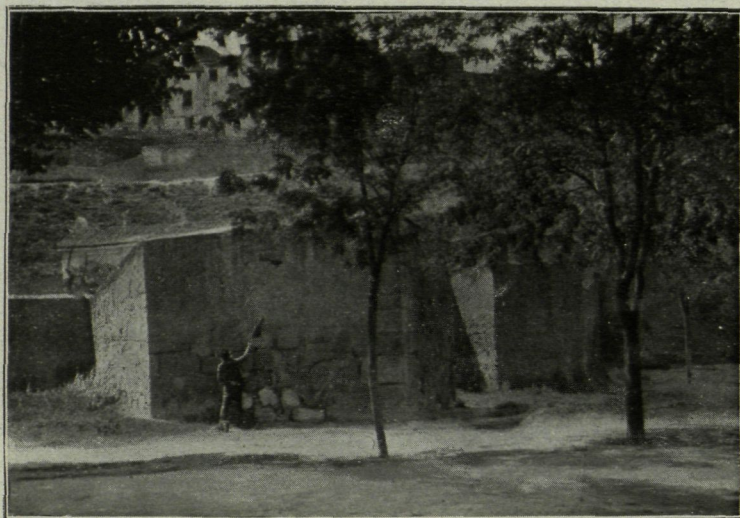
Para mortificar más a éstos, a su vista se repartían a los soldados las tierras circundantes, haciéndoselas cultivar y que recogieran los frutos; ante cuyo espectáculo, los hambrientos asediados o se rendían, o caían en el mayor desaliento y desesperación, ante aquel insufrible suplicio de Tántalo.

En evitación de estas contingencias, los árabes idearon las *corachas*, espolones sobresalientes del recinto, compuestos de uno o dos muros paralelos, trazados generalmente en zigzag, con un torreón terminal sobre un precipicio, margen de un río o escarpa de un foso, y algunas veces con otros torreones intermedios; y así consiguieron cortar la zona polémica en sectores, impidiendo con ello el cerco completo de la plaza, y al mismo tiempo presentando una tenaza, dentro de la cual quedaban los asaltantes envueltos y enfilados por su frente, flanco y retaguardia.



Las referidas corachas tenían el inconveniente, por su mayor desarrollo, de necesitar gran número de arqueros que las cubriesen, al mismo tiempo que los precisos para los muros de cintura; dificultad que llegaba a ser insuperable cuando era reducido el presidio, o quedaba mermado por continuas bajas.

Con la experiencia adquirida durante los siglos XII y XIII, y con el per-



Toledo. — Baluarte de la Granja.

(Fot. Gómez de Llarena.)

feccionamiento de las armas y medios poliorcéticos que a su regreso trajeron las Cruzadas, ya vemos, entre otras modificaciones introducidas en la fortificación, cómo al llegar al siglo XIV los ingenieros militares reemplazan a las corachas por las *torres albarranas*, que surtían el mismo efecto de vigilancia y flanco, sin tanto desarrollo como aquéllas.

Llamáronse así las que, destacadas del recinto, pero comunicándose con él por medio de un arco o puente, proporcionaban al sitiado mayor facilidad para impedir los aproches y atalayar la campaña, con mayor defensa activa. Sus mayores dimensiones para emplazar máquinas arrojadizas, el mayor campo de acción ofensiva contra la zona polémica, y el aditamento en ellas de los *matacanes* o *ladroneras*, para tiros fijantes que batieran el zócalo del muro y dificultaran los escalos y la aproximación de los arietes, las hacían susceptibles de una vigorosa defensa.

Su planta era, en general, peraltada, o sea, semicircular en el frente y



recta en los flancos de unión con el recinto. En éste tenía una poterna cubierta por el arco, para salida de los sitiados en reacciones ofensivas; y en dicho arco, una puerta corrediza de peine que rápidamente se descolgaba, para cerrar el paso a los asaltantes y que no quedarán desenfilados y a cubierto de los proyectiles.

Algunas torres albarrañas afectaban sólo la planta rectangular, unas con cuerpo macizo y otras con arco o puente; pero ofrecían menos resistencia a las máquinas demolidoras y más facilidad para los escalos, por lo que ordinariamente no las construían más que en puntos inaccesibles.

Ya en el siglo XII se hizo en Toledo un ensayo de torre albarraña maciza, que en vez de rematar en forma cilíndrica, lo hacía en diedro de sesenta grados, que tenía la ventaja de proporcionar un tiro más fijante y más concentrado sobre masas enemigas y sobre sus máquinas de aproche; y he aquí cómo apareció el *baluarte* en plena Edad Media, ideado por los castellanos (1).

¡Cosa bien notable! Esta modificación, hecha sin ulteriores pretensiones, que fué un paso vacilante entre la coracha y la torre albarraña, vino a ser en los comienzos del empleo de la artillería gruesa de sitio, en el siglo XVI, naturalmente con mayor amplitud, el *baluarte* que Pedro Nava-

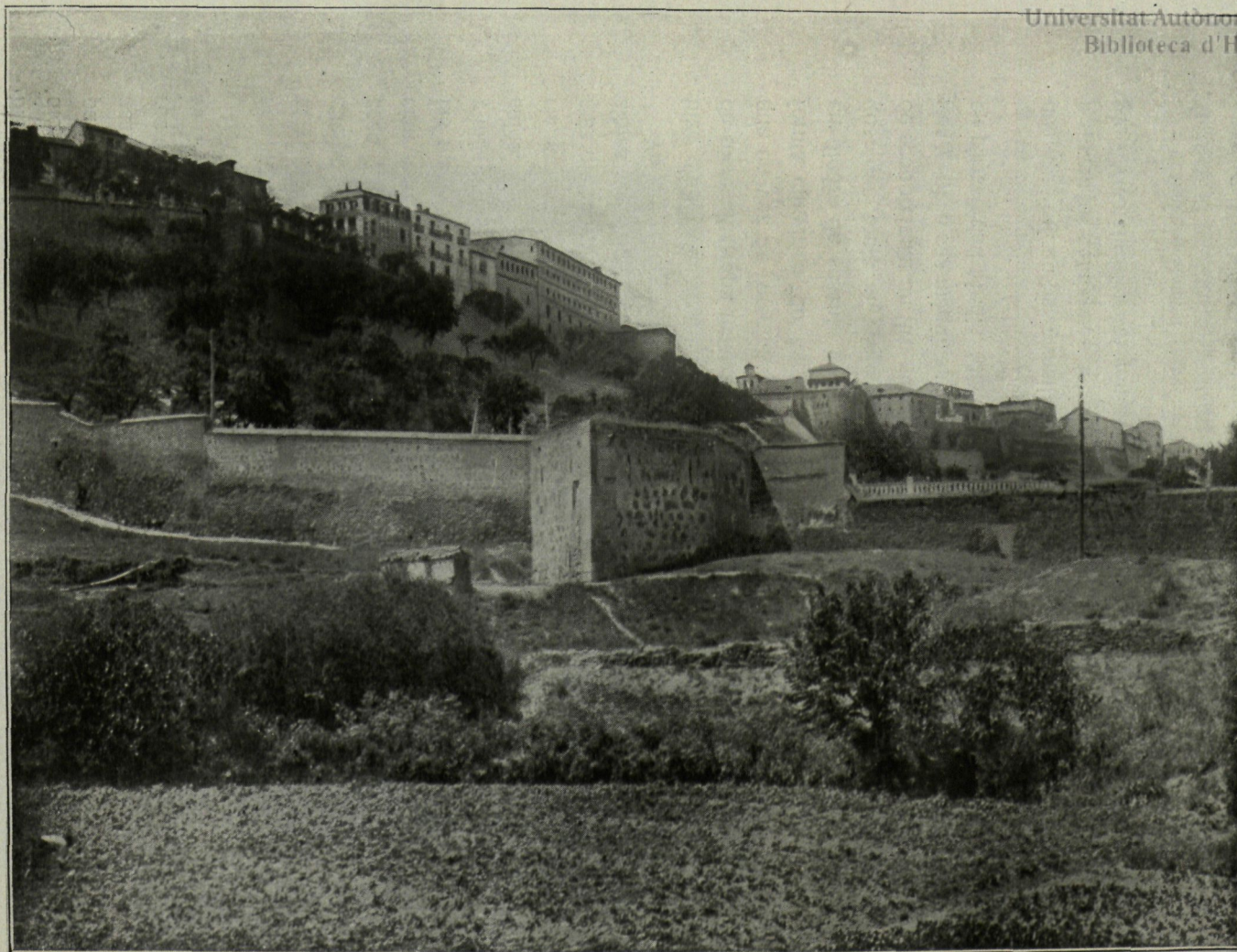


Toledo. — Torre albarraña de la Almofara.

(Fot. Gómez de Llarena.)

(1) En el puente de Alcántara, al pie de la torre defensiva construida en el siglo XIII por Alfonso X, se observa un gran baluarte almenado y adosado a ella, de fecha mucho más remota, cuya capital es el mismo eje del puente, faltándole el flanco izquierdo, o sea por donde se sube hoy al Miradero, cuyo baluarte batía la orilla opuesta del río para impedir la entrada al puente, que al mismo tiempo se veía enfilado por el castillo de San Servando.





Toledo. — Baluarte de la Puerta Nueva. En la parte superior derecha, torre albarrana llamada Puerta del Sol.

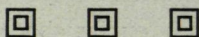
(Fot. Gómez de Llarena.)



ro empleó en la campaña de Italia, y que luego llevaron los españoles a sus primeras fortificaciones de América.

Véase cómo resulta de lo expuesto que el baluarte no fué invención de Micheli en Verona, ni de los flamencos en los Países Bajos, ni de Vauban en Francia, ni del *cañón*, como concluye Almirante en su *Diccionario Militar*, sino que fué inventado por los *españoles* cuando quizás no se conocían las armas de fuego, y desarrollado en la época del *cañón* por el insigne ingeniero militar español Pedro Navarro, bajo los auspicios del Gran Capitán.

MANUEL CASTAÑOS Y MONTIJANO,  
Coronel de Infantería, retirado.



## Un grupo de Coullaut-Valera

ENTRE los coleccionistas de objetos de arte, sobresale nuestro consocio el Sr. Conde de Casal. Su casa revela el buen gusto del dueño y descubre el sello de su personalidad.

En España venimos soportando hace años la plaga de los Luises importados de la nación vecina, adulterados y vulgarizados hasta el infinito, con sensible menosprecio de los estilos nacionales.

El Conde de Casal ha renovado una costumbre inteligente y digna, que las utilitarias tendencias modernas y la necesidad o el vicio de vivir de prisa han hecho abandonar.

El arreglo de una casa elegante, ya se encomiende a un industrial, ya le dirija el mismo propietario, suele verificarse con sujeción estricta a las inflexibles reglas de la moda imperante. Para realizarle se prescinde de las condiciones del local, de su apropiado destino y del acierto en la elección y disposición de adornos, buscando el fausto y el tono general a costa de la comodidad y de la armonía.

Obedecen estas prácticas al impulso que desde las edades más remotas



movió al hombre y le hizo embellecer el hogar familiar por todos los medios que estaban a su alcance.

El arte decorativo comienza, desde su origen, con marcada inclinación a la simetría y a la profusión de fuertes y llamativos colores.

Y desde que los elementos de ornato van aumentando, se observa que existen leyes frecuentemente ignoradas, y que, sin embargo, regulan la decoración de las habitaciones, hasta el punto de que una falta de proporción cualquiera destruye el buen efecto de los más suntuosos amueblamientos.

Nuestros antepasados poseían muebles hechos a su modo; pero desde el siglo XVII, lo calificado de *antiguo* parecía sinónimo de bárbaro, y lo denominado gótico, casi insultante. Así opinaba gente de tanto peso como Boileau, Voltaire, Rousseau, Diderot, La Bruyère y muchos más.

«Es vergonzoso no seguir la moda, lo mismo en trajes que en muebles», decía Roubo en su *Art du Menuisier*.

«No queremos antiguallas — exclamaba Mme. de Simiane —. Es bastante serlo una, sin introducir otras vejeces en nuestras habitaciones.»

Hoy han cambiado por completo esas ideas, que llevaron a nuestros abuelos a la destructora manía de arrumbar en las guardillas cuadros, tapices y muebles.

Pero hemos alcanzado de un salto el extremo contrario, y se acepta como bueno y bello todo lo viejo, y se acomoda de cualquier modo, con escaso discernimiento, resultando verdaderas herejías artísticas.

Así vemos pequeñas chimeneas revestidas de gruesas tallas de época diversa combinadas sin concierto; otras formadas con robustas columnas salomónicas procedentes de algún altar barroco, sobre cuya sólida base sólo descansan ligeras piezas o pequeñas figuras; tiras de hierro con adornos relevados, procedentes de alguna verja de iglesia, que hubieron de estar colocadas sobre los barrotes, a gran altura del que las miraba, se aprovechan para revestir chimeneas, formar marcos de espejos, y hasta de óleos y miniaturas, sin tener en cuenta que a corta distancia se descubren las imperfecciones y lo tosco de la labor; sillas de cocina adornan los salones, y mesillas de zapatero ocupan preferente lugar en el *boudoir* de alguna dama; faroles de hojalata que sirvieron para acompañar al Santísimo, iluminan las graves estancias donde habita algún prestigioso personaje; bandas bordadas con santos y escenas de la Pasión, arrancadas de sagradas vestiduras, olvidado su noble destino, adornan cortinajes y sillones.

No era así en lo antiguo. Si debemos a nuestros antepasados tantas





Cliché y Fototipia Casa Lacoste, Madrid.



pruebas de exquisito gusto, consiste en que estaban iniciados en todas las artes, las industrias y los oficios. Sabían elegir los tapices y las alfombras, las tallas, las telas y los bordados según sus variados matices; conocían la manera de colocar los cuadros, la porcelana y la orfebrería, y lograban componer un conjunto armónico (1).

En lugar de acudir a un industrial, las personas acomodadas pretendían que se ejecutase para su exclusivo servicio todo objeto de importancia artística, y a veces daban su idea, su plan, hasta su dibujo. Estimulado el artista, procuraba, con todas sus fuerzas, producir una obra excelsa. Así se conseguía diversidad en la concepción, variedad extremada en las formas y, sobre todo — lo que era más capital —, unión íntima entre la obra terminada y su inspirador.

En aquellos tiempos los hijos de familia poderosa recibían una especie de iniciación en materia artística que comenzaba desde la infancia. Las ricas estancias de las grandes casas de la Nobleza preparaban a cada uno según su respectivo rango, y adquirían conocimientos generales al oír a sus padres discutir con toda suerte de artistas.

Las condiciones de la producción han variado. Al maestro trabajando en su taller, concretado a su especialidad, estudiando y procurando el modo de perfeccionarla, ha substituído un patrono, empresario o contratista que se encarga de todo, aunque sólo tiene un modelo, el que la moda le da hecho; y así, con gran facilidad, un tapicero cualquiera amuebla una casa, y hasta completa el adorno colocando en ella cuadros y objetos de arte según la más obligatoria vulgaridad, olvidando que el ideal debe trabajar constantemente, llevando en un mismo sentido todas las fuerzas de la vida humana.

\* \* \*

El gusto de lo que en Francia se distingue con el nombre de *curiosidad* se remonta a la más alta antigüedad, pues ya los grandes palacios de los Faraones eran verdaderos museos.

(1) En el estudio de los colores, nadie ha hecho observación más detenida que M. Miguel Chevreul. En sus curiosas publicaciones determina las reglas que deben observar las damas para que los diferentes colores realcen su belleza. Véanse sus libros: *Des couleurs et de leurs applications aux arts, à l'aide des cercles chromatiques*; París, 1864. — *De la loi du contraste simultané des couleurs*; Strasburgo, 1833.



Los pueblos denominados clásicos, los griegos y los romanos, coleccionaban objetos, guiados por móviles distintos. Los primeros lo hacían por su amor al Arte; a los segundos sólo les movía el afán de ostentación.

Imita a los primeros el Conde de Casal, y su delicado gusto y probada competencia se advierten hasta en los menores detalles del arreglo de la casa que habita en esta corte.

Su afición a la porcelana de Alcora le ha inducido a formar la colección más completa que conocemos, y el estudio previo necesario para organizarla ha sido base de una extensa y documentada obra, recientemente publicada con el título de *Historia de la cerámica de Alcora*.

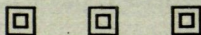
Pero, convencido de la extraordinaria valía que en pasadas épocas alcanzó la industria nacional de la cerámica, renovando añejas tradiciones, buscó al insigne escultor Sr. Coullaut-Valera, autor de tantas bellas y delicadas producciones, y verificada una verdadera compenetración entre ambos, ha resultado el hermoso grupo que nuestro grabado reproduce, y que acredita que todavía podemos labrar piezas tan bellas como originales.

Hállanse en él simbolizadas nuestras fábricas famosas, y las bellas figuras que componen el grupo representan la fabricación hispanoárabe y las de Talavera, Alcora y el Retiro.

Esta artística pieza debe servir de ejemplo para volver a la buena época de la fabricación, cuando se hallaba engrandecida por la intervención de las artes decorativas.

De este modo se lograría ese movimiento industrial que, como dice un crítico catalán, ha de elevar a la categoría de belleza todos los objetos necesarios a la vida, convirtiéndose en fuente de riqueza para nuestra nación.

EL BARÓN DE LA VEGA DE HOZ.





## APUNTES DE ICONOGRAFÍA REAL

Retratos de Carlos I de España  
y V de Alemania

## IV

## VARIA.

**D**ESDE que Lucas Cranach, fundador de la *escuela sajona*, pintó la *cacería regia* organizada en honor de Carlos V por el Duque de Sajonia, hasta el cuadro en que un pintor francés nos dió en una de las Exposiciones del Salón de París de 1909 a 1911 una nota de la muerte del Emperador, son escasos los hechos más señalados de la vida de este Soberano que no hayan merecido ser representados con mayor o menor exactitud y conocimiento histórico por algún artista de superior o mediano talento, habiendo asuntos como el de su entrada en Yuste que no ha sido sólo por uno, sino por tres llevado al lienzo, o como las visitas de San Francisco de Borja, que lo han sido por duplicado. Sobre estos cuadros ya puntualizaremos lo que hay de exacto en la reproducción y el valor histórico de sus escenas, al tratar de cada uno de ellos particularmente.

Comprende este artículo temas de muy variado género: además del apuntado, que son los *cuadros de historia*, según generalmente se les llama, y que yo los califico de *episódicos* o de *efemérides*, aparecerán aquí retratos murales, dibujados en loza o cristal, los que existen en vidrieras, los compuestos en tapices y bordados, los escultóricos, los acuñados o labrados en orfebrería y, finalmente, aquellos que se encuentran en sellos.

Concluirá este trabajo con aquella relación inédita en que un historiador, sintetizando todas las noticias que tuvo de otros, nos da cuenta de cómo era la figura física del Rey Carlos I de España, y a la vez la moral, y reproduciremos esto para señalar cuál fué el artista que llegó a presentarlo con más perfección, y que logró, no sólo hacer resaltar las características de la figura, sino las de su complejo y elevado espíritu.

Comenzando este variado desfile, daremos en primer término noticia de la obra de Cranach. Dos son los cuadros en que el citado pintor del



renacimiento alemán dejó, con la rusticidad que le caracteriza, la escena de diversión que para solaz de S. M. Imperial preparó en su Estado el Duque de Sajonia. En la que aquí se da a conocer está el Rey en uno de los puestos de la izquierda; no está rodeado de personajes, sino solo, acechando el paso de los espantados ciervos, con ballesta preparada y en disposición de apuntar. Su traje es el único claro de las ocho figuras que están en primer término. (Fig. 61.) El otro, que no reproducimos, se diferencia



Fig. 61.

tan sólo en que el palacio que tiene éste en lo último del fondo está en él más cerca, y debe de ser el mismo, por cuanto no hay río que le separe del bosque. Ambos están en el Museo del Prado.

Siguiendo el examen de esta clase episódica de composiciones, daremos a conocer el lienzo de Arroyo que tituló *La Duquesa de Alençon presentada a su hermano Francisco I por el Emperador Carlos V*, cuadro en que, como es natural, las figuras predominantes son el Rey y su real huésped, el cual es absolutamente falso en toda su composición, pues ni cabe en las prácticas de ningún tiempo, ni cupo dentro de las etiquetas palatinas de aquella época (1), que a un enfermo, regio o villano, le visite nadie con tanto aparato de acompañamiento. Que en esta presentación no hubo más que recogimiento y gravedad, en la que al doliente, el vencido en Pavía, le fueron a rendir una atención singular un Soberano respetuoso con un Monarca desventurado y una de particular afecto una hermana cariñosa,

(1) Rodríguez Villa, *Etiquetas de la Casa de Austria*.



lo prueba con brevedad que contiene en síntesis la esencia más comprobada de los informes y noticias que se conocen de aquella escena, un historiador carolino, el dominicano Fr. Manuel José Medrano, que en *Continuación de la Historia General de España, desde el año de mil quinientos y diez y seis en que acabó la suya el Padre Juan Mariana... hasta el de mill y setecientos* (1) dice: «Ayudó mucho a que cobrase entera robustez la venida de su hermana, que llegó a Madrid a otro día (2). El César, jun-



Fig. 62.

tando los blasones de invicto a las bazarrias de caballero, la salió a recibir a no poca distancia de la villa (3) y acompañó atento hasta el cuarto del Rey, retirándose brevemente, para que hablasen con entera libertad.»

Así, y nada más que así, tuvo que suceder la escena de la presentación; es decir, que no la acompañó más que Carlos, y que, como era natural, el Monarca español los dejó solos: por ende, sobra en esta composición toda la comparsa que figura en ella. Francisco I, que estaba en Madrid por haber caído prisionero en el parque de la ciudad de Pavía, en el que el 24 de febrero de 1525, día del aniversario del natalicio del hijo de Felipe *el Hermoso* y D.<sup>a</sup> Juana *la Histérica*, después de haber atacado, asaltado, cercado y asediado a aquella ciudad por espacio de cuatro meses largos, inútilmente porque la defendía el inmortal capitán Antonio de Leyva, fué derrotado con su ejército, inclinándose francamente la balanza por tan memora-

(1) Madrid, MDCCXLI; lib. II, págs. 118 y 119.

(2) Foronda, *Estancias y viajes del Emperador Carlos V.* Madrid, 1914.

(3) Ídem, obra citada.



ble batalla en favor de la hegemonía española en Europa y en Italia. Después de cogido y de deliberarse sobre su destino, lo trasladó secretamente a España D. Carlos Launoy, Virrey en Nápoles, y después de desembarcar en las costas levantinas y hacer breve posada en Guadalajara, en el



Fig. 65.

palacio del Infantado, lo trajo a Madrid, donde cayó enfermo en tal extremo, que su estado sobresaltó al Monarca español. Por esta causa, y para tratar al propio tiempo de la libertad del Rey, vino a nuestro país y se presentó en la villa y corte su hermana Margarita, a la que el Emperador rindió los honores que se hacían en aquel tiempo, siendo él también el que la acompañó a verse con el hermano enfermo. (Fig. 62.)

Bernardo Ossorio, en su *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (1), en la página 52, nos habla de dos pintores de apellido Arroyo: uno José y otro Rafael. El primero ya

aparece en la Exposición de 1880, y el segundo en la de 1881. Mas al catalogar las obras de estos pintores, no incluye el cuadro que nos ocupa, y nos deja, por tanto, sin saber si es de éste o de aquél; pero, por otras composiciones del primero, no cabe dudar que le pertenece.

Ángel Lizcano, nacido en Alcázar de San Juan (2) el 24 de noviembre de 1846, y en 1869 ya pensionado por el Marqués de Bédmar, pintó, entre

(1) Madrid, 1883-1884.

(2) Ossorio (B.), obra citada, pág. 373.



otros asuntos notables, la *Entrevista de Carlos V con Francisco Pizarro antes de partir para la conquista del Perú*, lienzo que presentó en la Exposición de 1881, mereciendo general aplauso. (Fig. 63.) Adolece este cuadro de un defecto grande, y es que el Emperador está representado con una corpulencia que no tuvo nunca, y que, aunque trató de inspirarse en Tiziano, así para dibujar la cara como para conservar el traje, no fué con feliz éxito. Este artista sobresalió más en la ilustración de la primera edición de los *Episodios Nacionales* del inmortal D. Benito Pérez Galdós.

Antonio Casanova, José Alarcón y Joaquín Agrasot son los pintores que han dejado ilustrado el momento en que Carlos V llegaba a Yuste.

De lo que se va a decir, síntesis de intenciones comprobadas, se desprende un reflejo de la tendencia mística del Emperador. Estaba en su tiempo en plena preponderancia la inclinación a hacer obras de inmortal renombre, y luego negarse a sí mismo, dar al silencio, a la oración, a la profesión religiosa o al simple apartamiento del mundanal ruido el resto de la vida gloriosa. Ejemplo de lo primero son Ignacio de Loyola, Francisco de Borja, el Capitán Oznaya, el P. Domingo Betanzos y el ayo de los hijos del Duque del Infantado, el oráculo de las Indias, el P. Veracruz, agustino; y del último estado de espíritu, D.<sup>a</sup> Isabel de Portugal, la Emperatriz, y el Rey Carlos I.

Tuvieron éstos, a raíz de la gloriosa campaña de Túnez, en 1535, ciertos deseos de renunciar a la vida pública, conviniendo que cada uno se iría a un monasterio de su sexo y de la Orden que más le agradase; pero ni la edad de Felipe II, nacido en 1527, ni la situación general de mundo, ni mucho menos la interior de España, dejaban margen para que pudiesen realizarse tan plausibles como inoportunos planes. Al morir la Soberana en 1539, se ratificaba Carlos en el propósito, volviéndole a la realidad el estado en que se hallaban las cosas. Más tarde, en 1542, encontrándose en Monzón, confió al Duque de Gandía sus anhelos, y en dicho año, el 1 de mayo, realizó el acto de confiar a su hijo Felipe la regencia de los Estados de la Corona de España, preludio, sin duda, de la determinación que tomó luego, que quiso acelerar, llamándole en 1549 a Flandes para renunciar a aquellos dominios, no ocurriendo por entonces, pero si en el palacio de Bruselas seis años después, el 25 de octubre de 1555, completando esta obra la entrega definitiva en el año siguiente, que le hizo a 16 de enero de 1556, de los de la Península heredada de su madre, y la que a favor de su hermano Fernando realizó el 12 de septiembre del último año, de la diadema del Imperio.

Descargado el Monarca del peso del señorío del mundo, resolvió reti-



rarse a Yuste. El P. Sigüenza refiere un dato que, al demostrar la predilección del Monarca por esta casa de la Orden de San Jerónimo, fundada en 1402, confirma su constancia en el deseo, y fué que en 1544 envió a Yuste persona de su confianza para que le eligiese habitaciones, y en 1554 mandó 3.000 ducados a la comunidad para que fuesen instaladas convenientemente.

El 4 de noviembre, después de ser reverenciado por todos y de esmerarse en la amabilidad con ellos, cumplió sus designios, dejando la hermo-

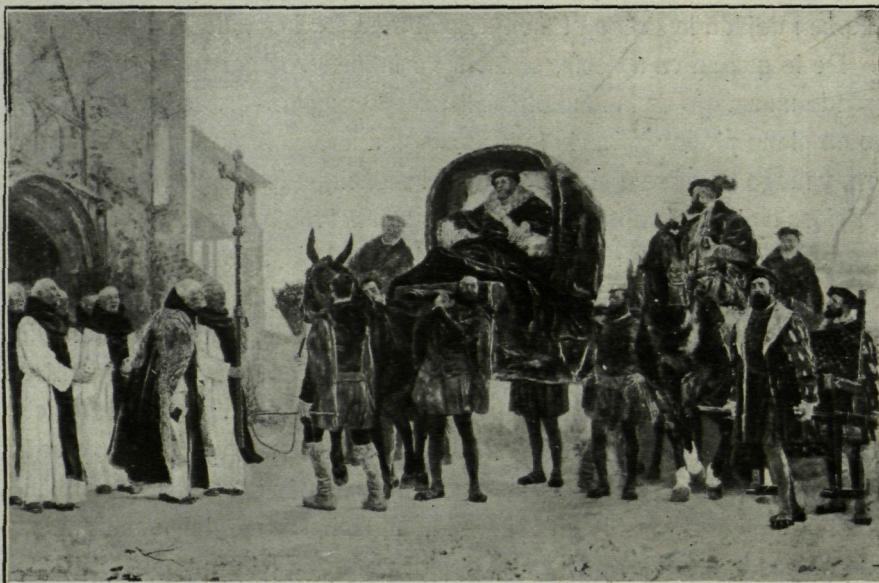


Fig. 64.

sa ciudad ribereña del Pisuerga, para no volver a ver más ni las pompas mundanas ni las tranquilas aguas del bello río.

Corresponde aquí narrar aquella escena tan transcendental y llena de enseñanzas, donde un gran Rey declaraba en vida lo efímero de las cosas de la Tierra, y en cuyo instante palpaba la eterna verdad de aquellas palabras latinas: *Sic transit gloria mundi*.

Los tres pintores que han querido inmortalizar este solemne e imponente momento, que eleva a lo sublime la majestad y la grandeza de este Rey místico, nos obligan a detenernos un poco en la relación de este viaje, entrada y exposición de su vida en el que hizo su estancia famoso monasterio.

Acompañaba al Emperador en este su último viaje una pequeña escolta, y lo comenzaba bajo un tiempo desabrido, copioso en lluvias, frío y domi-



nado por fuertes vientos del Norte, según nos lo dicen lo mismo Sepúlveda (1), uno de sus primeros historiadores y cronistas de regio nombramiento, que el P. Alboraya (2), último publicista, que yo sepa, de los que han historiado esta última etapa de la vida del gran Monarca, y dejando sumidas en llanto a sus dos hermanas, a criados y leales servidores, quienes, aunque intentaron detenerle y hacerle desistir de su camino, no lograron nada, porque, decidido, el Rey prosiguió su jornada.

En Tornavacas se halló el 10 de noviembre, y de allí salió para Pueblo Nuevo, que desde entonces se llama Paso del Emperador, y aquí, comprendiéndose que no era posible seguir usando la litera, se apeló a una silla de manos, llevándola vecinos de este lugar.

Al siguiente día llegaron a Jarandilla, y allí se detuvo, hospedándose en el castillo de Oropesa, y el 14, Luis Quijana, servidor del Rey, escribía a Vázquez: «La litera en los machos no podía venir por la aspereza de la tierra, y así, vino S. M. en hombros tres leguas» (3); y otro secretario, Gaztelu, escribía al día siguiente: «Por ser el puerto tan áspero y fragoso y de algunas vueltas cortas, no podían las acémilas caminar con la litera sin notable peligro de despeñarse, por lo cual convino quitarlas, y los labradores que para este efecto se traían de Tornavacas le trujeron a hombros» (4).

Estas cartas, dadas a conocer por Alboraya, nos enteran de detalles que ilustran los cuadros que examinamos, y hasta ahora confirman la exactitud del cuadro de Antonio Casanova Eslorach, artista catalán, hijo de Tortosa, en lo referente al conjunto del mismo; pues el retrato del Emperador, si bien inspirado en el Tiziano, como casi los de todos, se resiente en justeza, y más recuerda al de Aremberge, sin ser su copia fiel. (Fig. 64.)

Volviendo a la narración, el 3 de febrero salió de Jaramilla «a las tres de la tarde con los criados que quedaban para su servicio y acompañado del Conde de Oropesa y Quijada, que marchaban a caballo a los lados de la litera.

»Los que acababan de ser despedidos, viendo partir a su señor, en cuya compañía tantas y tan extraordinarias empresas habían llevado a término, no pudieron dominar la pena, y, arrojando al suelo las alabardas, prorrumplieron en lágrimas y exclamaciones de dolor. Tuvieron lugar idénticas es-

(1) J. G., *Opera cum edita, tum inedita*. Madrid, 1780.

(2) Domingo de G. María, *Historia del monasterio de Yuste*. Madrid, 1906.

(3) Alboraya, obra citada.

(4) Ídem íd., pág. 128.



cenar a la puerta del monasterio, donde habían acudido las familias de los mismos (1).

»A las cinco de la tarde llegó el Emperador al monasterio, recibéndole la comunidad procesionalmente. La iglesia estaba adornada con profusión de luces y muchas colgaduras, como en las primeras solemnidades. *Conducido en una silla hasta las gradas del altar mayor*, y acompañado siem-



Fig. 65.

pre del Conde y de Quijada, asistió al *Te Deum*, dando luego la mano a besar a los religiosos» (2).

Hasta aquí la relación que, basándose en documentos, hace Alboraya; y añádese en su libro, sobre este pasaje de la entrada, lo que sigue: «Fué a la iglesia, donde todos los frailes con su cruz le recibieron cantando el *Te Deum laudamus*; y puesto S. M. en una silla entre ellos, le besaron la mano por su orden, y el Prior le dijo no sé qué palabras, llamando al Emperador *Paternidad*, de que luego fué advertido de otro fraile que estaba a su lado y acudió con *Majestad*.»

Respecto a la fidelidad de la manera como fué conducido en la última etapa de su última jornada por esta vía de lucha, no cabe duda que Casa-

(1) Alboraya, obra citada, pág. 152.

(2) Ídem id. id.



nova llegó a lo exacto. No así, como queda dicho, en lo que a la figura del Emperador se refiere, y acaso en lo que toca a Oropesa y Quijada.

José Alarcón (fig. 65) nos representa el instante en que el Emperador es recibido por la comunidad fuera del atrio. La relación no dice si inmediatamente de bajar de la silla de manos pasó a la otra en que le condujeron al templo; pero lo más lógico es que así sucediera, pues por la forma en que llegó, y en que después se le pasó al interior del templo *hasta las gradas del altar*, no cabe presumir lo contrario, por lo que el cuadro de



Fig. 66.

Alarcón, presentado en 1887, es de dudosa exactitud; y desde luego de ninguna, ni en la figura ni en la escena, el que pintó Agrasot. Fué este artista hijo de Orihuela, y se educó en San Carlos de Valencia. Apareció en Alicante en una Exposición que hubo en 1860, y concurrió a las Nacionales de 1864, 1866, 1876 y 1887, en la que presentó el cuadro que nos ocupa. Fué hombre de algún talento; pero, como casi todos los artistas de *cuadros de historia*, persona poco versada y con peor asesoría. (Fig. 66.)

Instalada Su Majestad Real e Imperial en el monasterio, veamos qué habitaciones tenía y qué lujo era el que le rodeaba. En la obra de Alboraya se dice que «el palacio del Emperador no era otra cosa más que un modesto edificio adosado a la iglesia del monasterio, con ocho habitaciones de veinticinco pies de longitud por veinte de latitud cada una, cuatro en la parte alta y cuatro en la baja, con un corredor que las separaba. El gabi-



nete del Emperador recibía las luces por la terraza, estaba abrigado por los muros de la iglesia y tenía hermosísimas vistas al campo.» Estos departamentos no agradaban a Quijana (1).

Servíanlo de treinta y cinco a cincuenta servidores, que con el mayordomo Quijana y el secretario Gaztelu eran la dependencia toda de S. M.

Unos veinticuatro tapices, siete alfombras, la *Trinidad* de Tiziano, el

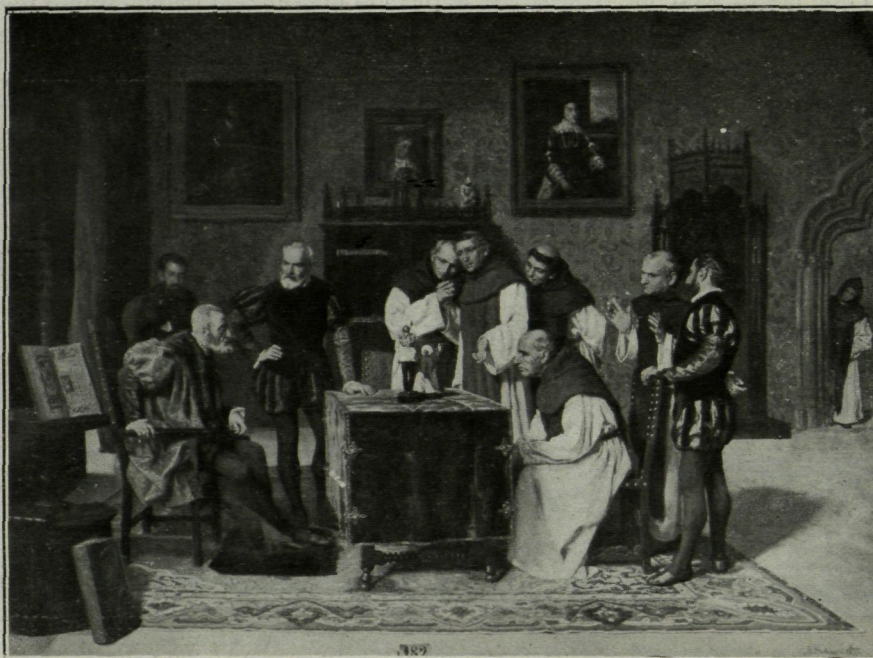


Fig. 67.

retrato de la Emperatriz, de Princesas y de D. Felipe y algunos otros daban el tono del lujo que le rodeaba.

En *El perfecto desengaño*, escrito por el Marqués de Valparaíso en Madrid, en 1638, aun inédito, obra en gran parte basada en la relación que el P. Ángelo Martín mandó a la Princesa Juana, se da extensa noticia de la vida que hacía S. M. en el monasterio, y otros autores; de la cual no se sabe, como de otras historias, la escena íntima que pintó Miguel Jadraque y Sánchez Ocaña, desarrollada en una sala que, en cuanto a la decoración, no hay nada que advertir. Este cuadro (fig. 67), premiado en la Exposición de 1878, y llevado en 1881 a París, es mucho más verídico en cuanto al retrato, pues la cabeza recuerda mucho la que Tiziano trazó en su lienzo

(1) Alboraya, obra citada, pág. 139.



ecuestre de la batalla de Mühlberg, siendo la figura de S. M. de aquella natural gravedad que todos le achacan. A este maestro se debe el simpático cuadro *La presentación de Cisneros a D.<sup>a</sup> Isabel la Católica por el Car-*

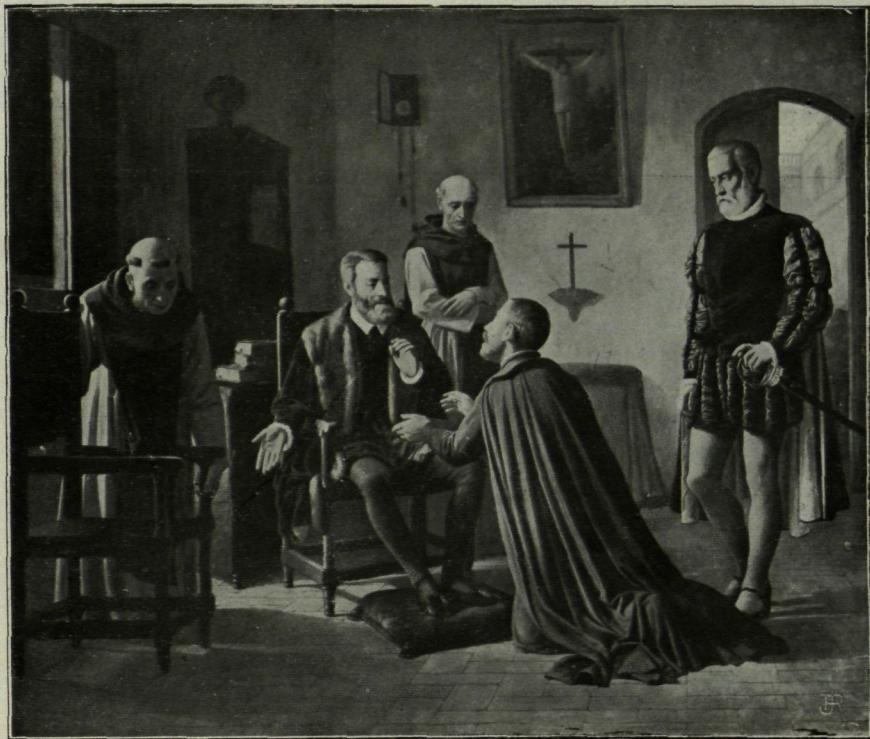


Fig. 68.

*denal Mendoza*, dado a conocer en 1871, y llevado y recibido con aplauso en Viena en 1873.

Nos encontramos después con dos cuadros que tratan el mismo asunto: el de José María Herrez, que es la visita de San Francisco de Borja al Soberano, y el de Carlos María Esquivel, que lo tituló y es la *Visita de San Francisco de Borja al Emperador Carlos V*.

Fué Esquivel hijo del célebre Antonio María, y nació en Sevilla, muriendo el 20 de julio de 1867. Se educó en Francia, bajo la dirección de León Cogniet, y aunque deseoso de grandeza, no alcanzaba en ninguna composición la que quería. La que nos ocupa la presentó en 1862, y, realmente, tanto la colocación, la postura del santo y la cara del Rey como la desnudez de la estancia están evidenciado una falta de propiedad que dice muy poco de la cultura artísticohistórica del autor. (Fig. 68.)



José María Herrez pintó el otro lienzo sobre el mismo asunto, donde se peca por el otro extremo. Los señores que presencian la entrevista, así como los frailes, más bien dominicos que jerónimos, están demás, y el ambiente de lujo que preside a toda la habitación; y aunque el Emperador quiere ser algún Tiziano, está fuera de toda comparación. (Fig. 69.)

Lo de que el antiguo Duque de Gandía visitó a S. M. es exactísimo. Fué su primera audiencia en Jarandilla el 19 de diciembre de 1556, y la ver-



Fig. 69.

sión más autorizada dice: «Hoy ha estado el P. Francisco con S. M. bien dos horas y media; dice S. M. que está muy trocado de cuando era Marqués de Lombay.» Así escribía Quijana a Vázquez. La segunda fué el 22 de diciembre, según decía al mismo el mismo el 23. «Volvió — escribe — ayer a hablar con S. M.: tuvo otra muy larga audiencia» (1).

Por estos textos venimos a saber que, como era natural, no tuvo el César ningún testigo cuando sostuvo sus largas charlas con Borja; de suerte que todo el aparato escénico que rodea a los cuadros indicados es falso, históricamente hablando.

No fueron ésas las únicas audiencias que le concedió S. M.: a fines de agosto de 1557 tornaron a verse, a instancia del Monarca (2), y esta vez

(1) Alboraya, obra citada, pág. 161.

(2) Ídem id., pág. 163.



le dieron hospedaje en la misma celda prioral, distinción reservada por el Emperador a las personas Reales.

Volvió San Francisco en diciembre de dicho año para entregar a Carlos I la respuesta del asunto que le había encomendado en la Corte de Portugal.

Mediado el año 1558, cuando restaban pocos meses a la vida del Emperador para dejar este mundo, sucedió en Yuste una de las escenas más conmovedoras de las varias que tuvieron lugar en él durante la permanen-

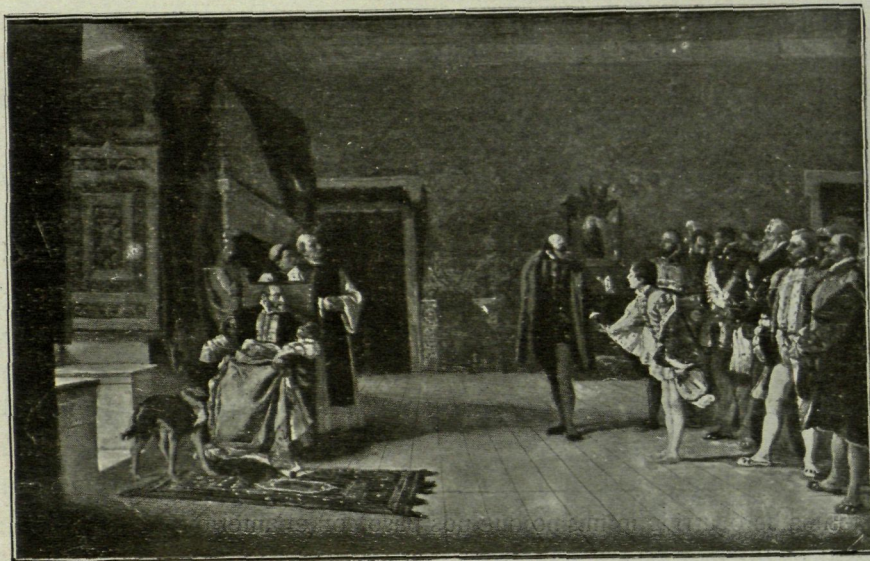


Fig. 70.

cia del Soberano en el monasterio, y fué la *Presentación de D. Juan de Austria*, hijo natural del César, a éste.

Según las relaciones más veraces, no asistieron a este acto más que D. Luis Quijada, D.<sup>a</sup> Magdalena de Ulloa, su mujer, Juan Galarza y otro escudero (1).

El gran pintor madrileño Eduardo Rosales, nacido en la villa el 4 de noviembre de 1836, y fallecido en Roma el 13 de septiembre de 1876 (2), que fué alumno, y Director en 1873, de la Escuela de Bellas Artes de Roma, discípulo de D. Luis Ferrant y de D. Federico de Madrazo, que presentó, con general aplauso, su célebre *Nena* en 1864, y su *Testamento de la Reina Católica*, de renombre universal, en 1867, fué el que en la Exposi-

(1) Alboraya, obra citada, pág. 189.

(2) Ossorio, obra citada, págs. 596 y 597.



ción de Madrid de 1871, con la *Muerte de Lucrecia*, expuso la *Presentación de D. Juan de Austria al Emperador Carlos V en Yuste*, composición de gran empuje, que tiene verdadero encanto y una veracidad absoluta respecto a la figura del Emperador, la cual es tan espléndida como pueda serlo la del cuadro de *La Gloria*, de Tiziano, de que ahora se hablará. La estancia tiene el adorno de que hablan Valparaíso y Alboraya; pero sobran los caballeros que dan escolta a D. Juan de Austria, y falta la dama doña Magdalena, tan enterada del secreto de S. M. A pesar de eso, es la composición española más genial, más elevada de espíritu y mejor pintada que se ha hecho sobre Carlos I. (Fig. 70.)

Del mismo autor tenemos por Ossorio la noticia de un boceto. Dice que en 1873 se hizo una Exposición en el edificio de la Platería de Martínez, organizada por sus amigos y admiradores, de treinta y cuatro obras de que hace catalogación, apareciendo en ella con el número 4 el boceto de un trabajo sobre la *Visita del Emperador Carlos V a Francisco I*, y con el número 8 el cuadro mencionado anteriormente. He procurado hallar estampa o más amplia referencia de este apunte y su destino; pero infructuosamente.

El mismo publicista que nos da conocimiento de lo dicho, escribe al hablar del pintor Lorenzo Casanova, natural de Alcoy (1), que éste pintó otra obra que era *Carlos V visitando a Francisco I en la prisión*; pero con éste nos ha ocurrido lo mismo que nos pasó con el anterior.

El pintor R. Laplaza hizo otro retrato de Carlos I en el cuadro que lo representa sentado en un sillón frailuno, con la cabeza cubierta de bonete de la época, acariciando con una mano el famoso lebre del que el Sr. Florit nos dió tanta noticia al escribir sobre su armadura, y descansando la otra sobre su rodilla. El manto real cae a uno y otro lado de la silla, y detrás del perro hay una mesa cubierta con rico tapete, en el que se ven en la caída del frente las armas imperiales, y sobre aquélla un cojín en el que están el cetro y la corona imperial. El Rey lleva el Toisón. Es una pintura mediana.

Algo mejor es el cuadro en que se conservó la visita de Carlos, acompañado de Francisco I, a Nuestra Señora de París, y el que recuerda la presentación a los Reyes Carlos e Isabel de los primeros indios que trajeron de América para que los conociesen.

En un artículo anterior a éste he tratado del magnífico cuadro llamado antiguamente *La Gloria*, y ahora *La Trinidad*, del cual presento un con-

(1) Ossorio, obra citada, pág. 143.



junto y el fragmento en donde aparece la figura íntegra del Emperador, como elemento preciso para compararla con otras que se han dado a conocer, y que tienen gran afinidad con ella a pesar de haber sido compuestas y pintadas mucho después, y por ese camino rendir a este cuadro el elogio que se merece.

No sabemos hasta qué punto fué de la iniciativa de Tiziano este lienzo, ni hasta qué extremo tuvo parte en la elección del asunto el propio Monarca; pero lo que no cabe duda, dado su sentido místico y religioso y el que preside en la obra, es que Carlos I debió de expresarse de tal suerte en conversación sostenida por el pintor veneciano con S. M., que la inspiración obedeció a ella.

Conocidísimo es este lienzo (figura 71), sobre cuyo mérito no he de añadir más palabras que las de mi admiración más profunda, para sumarlas a la universal que se le tiene y a las muy justas que en número infinito le ha dedicado el mundo.



Fig. 71.

Se encuentra conservado este cuadro de *La Gloria* en el Museo Nacional de Pintura del Prado, teniendo en su catálogo de 1904 el número 462, y en él se lee: «Cuadro llamado de *La Gloria*. Componiendo a la derecha grupo separado, aparecen, como pecadores en actitud suplicante, el Emperador Carlos V y su esposa D.<sup>a</sup> Isabel, María de Hungría y Felipe II, y por último el mismo Tiziano. Las figuras del primer término de la Gloria son de tamaño natural... Mide esta pintura 3,46 de alto por 2,40 de ancho.»

Por la reproducción fragmentaria se verá la sobresaliente aproximación que hay entre la figura que dibujó y pintó Rosales en su genial asunto *La presentación de D. Juan de Austria* y esta del gran colorista veneciano, las que, si no tuvieran por medio la diferencia de tiempo y de técnica, parecerían salidas de una misma mano. (Fig. 72.)

Finalizaremos esta agrupación con una demostración de otro género: con la del fresco que pintó Lucas Jordán para el monasterio del Escorial.

Los fomentadores de la escuela de los *cartonistas* cubrieron por en-



tonces de pinturas las iglesias y palacios; en Italia el furor por esta moda y la profusión de aquéllos fué tal, que llenaron de ellas casi todas las casas de alguna importancia, con diseños rápidamente ejecutados, de tema es-



Fig. 72.

batalla de San Quintín, y en la cuarta el recuerdo del acto de la colocación de la primera piedra del famoso monasterio.

En la parte superior de la bóveda figuró la Gloria con la Trinidad rodeada de santos y ángeles, y presentando a Carlos V y a Felipe II el santo diácono San Lorenzo. El Emperador ofrece a las divinas personas las coronas que tuvo en el mundo, para expiar sus culpas y merecer su misericordia. (Fig. 73.) Es una composición grandiosa, en la que el César no está mal retratado.

Concluida esta obra, hizo hasta 1700, que en 1 de noviembre murió

candaloso y de mucho *brío*, según denominación italiana, que no sirven para compensar, en términos generales, la vulgaridad de los tales frescos, donde principalmente presiden la monotonía y la incorrección.

Nació Jordán en la ciudad de Nápoles en 1632, y en ella murió el 4 de enero de 1705. Vino a Madrid llamado por Carlos II, para quien hizo dos obras el año 1692, encomendándosele inmediatamente la pintura de la referida escalera, trazando en tres de sus fachadas los episodios de la



Carlos II, un gran número de ellas en el interior de la iglesia del monasterio y en otros muchos templos. Felipe V también le encargó dos cuadros; pero la estancia del artista, de quien se decía *Luca fa presto*, al lado de



Fig. 73.

este Soberano no debió de ser tan grata, cuando el año 1702 se fué a Italia, en la que tanto en Génova, Florencia y Roma, como en el mismo Nápoles, en donde se estableció definitivamente, compuso otros frescos en palacios e iglesias; pero su paso por el arte tuvo funestísimas consecuencias e influencia.

\* \* \*

Pasando de los retratos *episódicos* y *decorativos* a los que pudieran existir en los *bordados*, nos toca decir que en las dos capas pluviales de que



tenemos noticia, ninguna los tiene; pero, por ser prendas que pertenecieron al Emperador, hay que dar aquí alguna noticia de ellas.

Está una en la Catedral de Tournai, conociéndose por la *capa de Carlos V*, sin que en verdad se sepa por qué la llaman así. Tiene dibujo muy semejante al del terno verde del Escorial, hecho en el siglo XVI; y aunque en el adorno central figuran al pie del Salvador dos personajes, de los cuales el de la izquierda pudiera pasar por el Emperador, no es suficientemente autorizado ni justificado el parecido para darlo como definitivo.

Es la otra resto de aquella magnífica que llevó el 24 de febrero de 1530, el día de su coronación, para este acto, verificado en Bolonia. Nos da de ella razón la diligencia de D. Manuel G. Simancas, que habla de esta capa del Emperador Carlos V en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*, en su número 129, publicado en noviembre de 1908, y nos refiere que en el inventario de las reliquias y alhajas del sagrario de esta primitiva iglesia, hecho por el Emmo. Sr. D. Francisco Antonio Lorenzana, Cardenal Arzobispo de ella, en la visita que comenzó el día 20 de junio de 1790, folio 215, bajo la clasificación de *Ornamentos de brocado, terciopelo y paños de difuntos*, figura: «Una capa riquísima de brocado raso, con la cual se coronó el Emperador Carlos V en Bolonia, texida en el cuerpo de ella un águila imperial, la cual es de terciopelo negro, con la cenefa de oro matizado con seis tabernáculos y unas columnas; en los del lado derecho están la Anunciación, Visitación y Nacimiento de Nuestro Señor, y en el izquierdo, la Presentación en el templo, la Adoración de los Reyes y la Disputa en el templo; en la capilla, la Asunción de Nuestra Señora, con cuatro ángeles, y debajo de los pies la luna y un serafín, y en el pectoral, Dios Padre; la cual está forrada de tafetán doble carmesí, *bastante maltratada*, y se refiere al número seis del inventario anterior de este título» (1).

Por esta relación sabemos que el Emperador, a su regreso de Alemania, regaló a la Catedral de Toledo la capa que usó el día de su exaltación solemne; pero esta donación no fué a la capilla mozárabe, como se dice en una tira de lienzo cosida en la parte interior del cuello de una casulla de brocatel blanco con finos bordados de sedas en colores, cuyo dibujo parece proceder de los últimos años del siglo XVIII, según datos del dicho Sr. Simancas; casulla que ha pasado por ser una parte de aquélla, sin fundamento alguno.

La capa sirvió para el culto, y así aparece en el inventario de 1790;

(1) Trabajo citado, pág. 229.



pero como ya no se la mencionase en el de 1863, y la casulla dicha diese lugar a confusión, procuró el Sr. Simancas descubrir el paradero de aquella que era tenida a fines del siglo XVIII por *bastante deteriorada*, y a su diligencia se debe que diera con los bordados de rica imaginería que enrique-

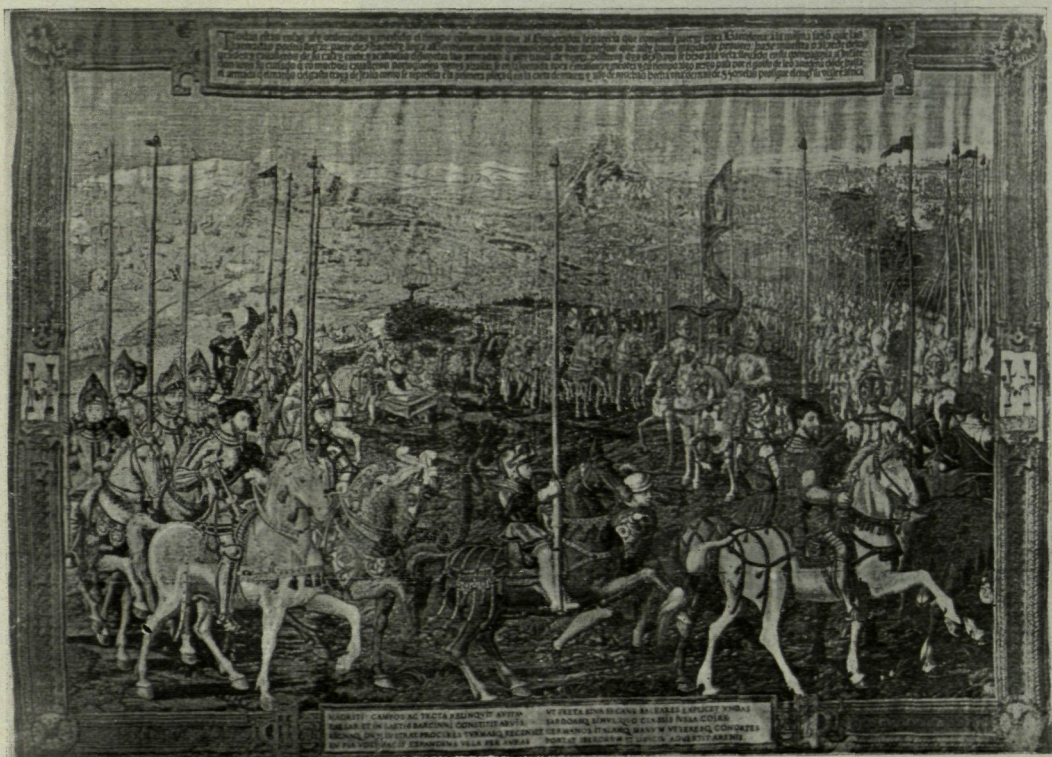


Fig. 74.

cían la capa del Emperador, y así lo confirman estas sus líneas: «El capillo y las dos tiras laterales se conservan en muy buen estado, y su dibujo corresponde en todas sus partes a la descripción hecha en el inventario. El bordado del pectoral está casi perdido, y las águilas imperiales, como estaban tejidas en el brocado, habrán seguido la misma suerte que la tela: servir para remiendos de otras.» Esto es lo único que sabemos acerca de los *bordados*.

De la serie de doce tapices que posee la Casa Real sobre la conquista de Túnez presentamos el segundo, que es el momento en que el Emperador pasó revista a las fuerzas reunidas en Barcelona. (Fig. 74.)



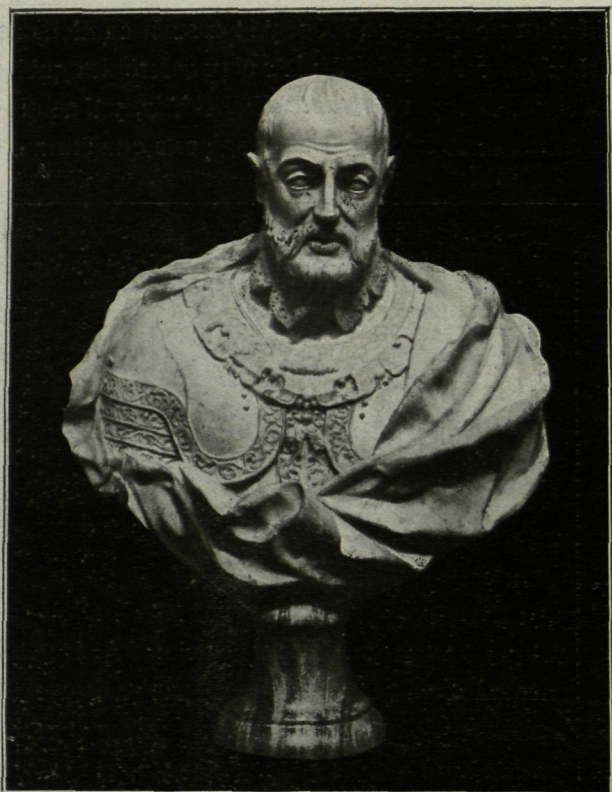


Fig. 75.

que cubre todo su cuerpo ostenta en el pecho el Toisón de Oro. Es mediana de composición y algo falsa como retrato.

No es tampoco muy exacto el busto en mármol que posee el Duque de Alba. En esta obra aparece el cuerpo del César rodeado del manto imperial, luciendo sobre los hombros la insignia antes mencionada. (Fig. 75.)

En Roma expuso en 1914 el escultor italiano Campiola el modelo en cera roja de la estatua ecuestre en que Carlos I está llevando en la mano derecha el cetro. No es



Fig. 76.

Tratando ahora de los retratos *escultóricos*, comenzaremos por indicar que en uno de los nichos del palacio Real de Nápoles hay una estatua de cuerpo entero, de mármol, del Emperador, en postura académica, pues con la mano derecha, en gesto de mandato imperativo, está pidiendo obediencia, y con la izquierda sostiene el bastón de su autoridad imperial; una corona de laurel ciñe sus sienes, y sobre la armadura



una obra exacta; pero no cabe duda que tiene algún parecido. El conjunto es duro, y el corcel tosco y desproporcionado. (Fig. 76.)

En Palermo, en la plaza de «Bologni», existe frente a la Casa de Correos una estatua de cuerpo entero, sencillísima, con bastante propiedad en el parecido, y se asienta sobre un pedestal de lo más vulgar que puede idearse dentro del estilo neoclásico.

De la escuela alemana del siglo XVI es un pequeño monumento votivo, en forma de tríptico, que representa a Carlos V en bajorrelieve



Fig. 77.



Fig. 78.

del Louvre. Es un retrato de medio cuerpo. Debió de hacerse a la muerte de Carlos V por algún miembro de la familia residente en Austria. (Fig. 77.)

Al ocuparme de los retratos contemporáneos al Emperador y hechos por grandes maestros, ya me referí al escultórico obra de Conrado Meyt, que pertenece por su factura, como allí se dijo, a la escuela flamenca de la primera mitad del siglo XVI, y también me ocupé del altorrelieve en mármol en que están los bustos de Carlos I y su esposa Isabel, acerca del cual nada hay que añadir a lo dicho allí.

Mas ninguno de estos retratos escultóricos supera, ni iguala siquiera, a los hechos por los Leoni.

León de Leoni nació en Arez-



zo (Italia) a fines del siglo XV, y murió entre 1592 y 1595. Fue pintor, grabador, arquitecto y escultor. Trabajó para el Cardenal Granvela y los Gonzagas. Carlos V le llamó a Bruselas y le encomendó varias obras, honrando muchas veces con su presencia el estudio de tan gran maestro. A raíz



Fig. 79.

de haber concluido la estatua de *El César con el Furor a los pies* (figs. 79 y 80), le señaló su protector 150 ducados anuales sobre la Casa de Milán, donde le concedió una en el barrio Maroni. Hizo un cuño o troquel en acero para estampar medallas con el retrato del Emperador, y cuando murió Carlos V se retiró a Milán, donde montó su residencia con una suntuosidad que tenía fama en todas partes. Dejó en el palacio de los Reyes de España los bustos en bronce

de Carlos V, las estatuas en pie, de tamaño natural, de este Monarca y de su esposa D.<sup>a</sup> Isabel, otros bustos del Emperador y de otros soberanos y magnates. (Fig. 81.)

Le sucedió en el apellido y linaje, así natural como artístico, Pompeyo Leoni, que tal vez nació en Milán, falleciendo en Madrid en 1610, y desde 1579 a 1587, que salió de Madrid para aquella ciudad, hizo, entre estatuas y bustos, los trece que dejó en la capital para el Rey, todos retratos de Carlos V, de Felipe II y de sus mujeres. No volvió a España hasta 1589. Felipe II le protegió decididamente, y su sucesor Felipe III. En 1593 se encargó Pompeyo de hacer las diez estatuas en bronce, mayores que el natural, para los dos entierros del presbiterio de la iglesia del Escorial. En 1597 estaban ya concluidas las cinco del lado del Evangelio, y diez y ocho me-



ses después las de la Epístola. Eran las primeras la del Emperador, D.<sup>a</sup> Isabel, su hija D.<sup>a</sup> María y sus hermanas D.<sup>a</sup> Leonor, Reina de Francia, y D.<sup>a</sup> María, Reina de Hungría.

Este maestro, con su delicadeza, con su instalación soberbia y con la depuración de su arte, contribuyó en aquel tiempo a refinar el gusto de nuestros pintores y escultores.

\* \* \*

Lo más interesante en cristal, vidriería y loza es lo que sigue:

En el Museo del Louvre se conserva un plato de *vermeil* donde se reproducen escenas del ataque y toma de Túnez, y entre las mil figuras que comprende, nos hallamos con la ecuestre del César dirigiendo la batalla.

En la Catedral de Sevilla, según referencia que se nos ha hecho, existe en una vidriera el retrato del Emperador, y en la Catedral de Bruselas hay otros dos en otras de las principales.

En 1908 descubrimos un mosaico esmaltado en color, con la figura de Carlos I, que estaba muy impropriamente representada. Es, al parecer, del siglo XVII al XVIII, y el Emperador está de pie, de cuerpo entero, cubierto de gorra con plumas. Conservamos fotografía de esta obra, hecha en color. Estuvo expuesta en una tienda de *compra y venta* de Madrid el año 1909. Apoyaba la mano izquierda en la cintura por encima del puño de la espada, y en la derecha llevaba un papel.

De cerámica tenemos además noticia de una preciosa copa, en cuyo fondo se representa el busto del Emperador a la edad de treinta y un años, y está fabricada en Urbino. Está sin pie, y hecha sobre una estampa de

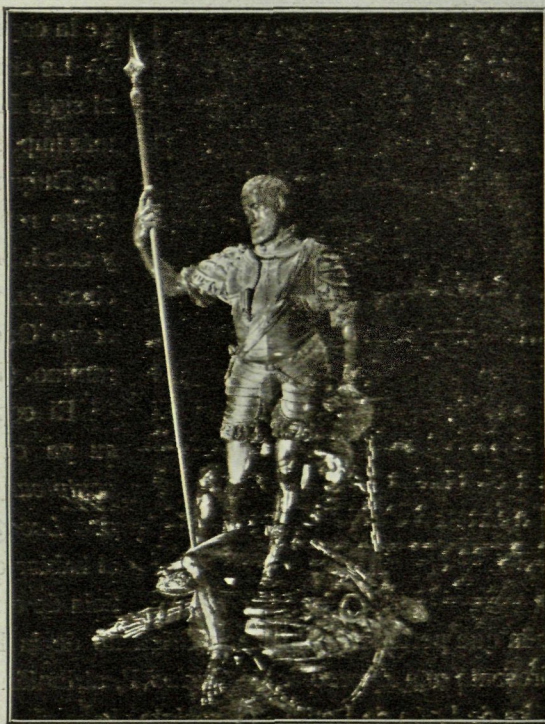


Fig. 80.





Fig. 81.

Barthel Beham, de Nuremberg, discípulo de Alberto Durero, que fué enviado por el Duque Alberto de Baviera a Italia, y residió en Bolonia, muriendo en Roma en 1540. El diámetro de la copa es de 236 milímetros.

La citada fábrica de Urbino fué en el siglo XVI un centro de arte de los más importantes; estaba protegida por los Duques, y en esta famosa cerámica se reprodujeron obras de Rafael, y esta labor debióse, sin duda, a Francisco Xanto, que para ella trabajó, como Osorio Fontana y Guido Durantino. (Fig. 82.)

El especialista Eugenio Plon, en su ya celebrada obra *Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, al hablar de la orfebrería, nos da noticia de un bajorrelieve de plata repu-

jada que pertenecía al Museo Cristiano de la Biblioteca Vaticana, que representa una *Apoteosis de Carlos V*, atribuida a Benvenuto Cellini, y es obra de León de Leoni. Tiene ésta cierta afinidad con las flamencas; pero más especialmente con las armaduras milanesas.

\* \* \*

Entre las *medallas*, debe figurar principalmente la que a 1 de mayo de 1547 mandaba Antonio Patanella al Cardenal Granvela, hecha por León de Leoni la última vez que S. M. pasó por Italia, representando a la derecha la cabeza descubierta del Emperador, coronada de laureles, y con la leyenda que dice: IMP. CAES. CAROLVS. V. AVG.; y el reverso: IN. SPEM. PRISCI. HONORI. — TYBERIS.

Otra de las medallas más interesantes de este artifice es la que hace juego con otra en que, en lugar de figurar Carlos, está en sentido opuesto colocada la Emperatriz Isabel. Parece que se confeccionó en 1546, con busto



cubierto de armadura, mas con idéntica leyenda y cabeza que el anterior. De este modelo hay uno grande de 73 milímetros y otro de 36.

En 1555 hace Leoni alusión a otra interesante medalla, en la que figuran a la derecha los bustos del padre y del hijo. Carlos tiene la cabeza des-



Fig. 82.

nuda, orlada de ramas; ostenta barba y le cubre coraza. El Príncipe tampoco lleva nada en la cabeza, y con barba naciente.

La leyenda es: IMP. CAR. V. ET. PHI. PRINC. ISP. En el reverso, en medio de la mar, las columnas de Hércules soportando la corona imperial, y sobre una cinta que flamea de una a otra columna se lee la divisa PLVS. OVLTRE, y rodeando todo el borde el Toisón de Oro. Mide 42 milímetros.

De las monedas de plata y cobre, el vellón, *dobler* de Cataluña, tenía el busto del Rey, así como el *doble real*, el *real de a dos* y el *real sencillo*, de Valencia. En Mallorca, el último y el vellón, *diner*. El medio ducado o *cinco carlinos*, de plata, de Sicilia, y la moneda de *dos carlinos*, tenían el busto o la cabeza del Emperador, aquél el primero, éste la segunda, que



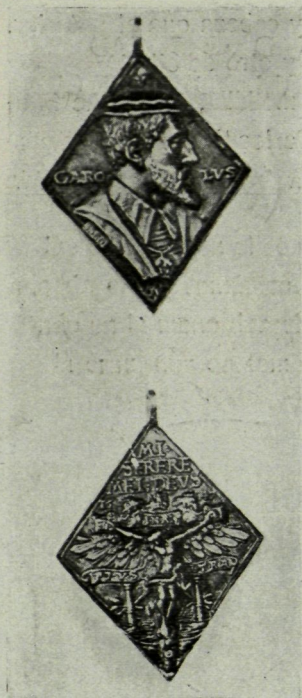


Fig. 85.

era idéntica en Nápoles, donde también existía. El *carlino* en las Dos Sicilias, y el *cuarto de carlino*, ambos de plata, lucían, como los anteriores, en el anverso el busto de Carlos, y también los tres *carlinos y caballos*, de cobre, como de idéntica manera el *medio carolus* o *pequeño blanco* de la ciudad de Dola, del Franco Condado.

Las medallas conmemorativas y las monedas con su efigie son tan numerosas, que sólo una breve reseña de las que conocemos dará idea de lo difícil que es reproducirlas.

Entre las de oro de la que podemos llamar *serie castellana*, hay dos formas de escudos de oro, sin tener ninguno el busto del Emperador; pero la *serie valenciana* lo tiene en el doble ducado, o sean 750 maravedís; en la *mallorquina* también está en el ducado de oro, que son 375 maravedís. El doble ducado de la *siciliana* y el escudo de la misma también lo

tienen; pero no así las series de ciudades, villas y señoríos de Alemania. En Flandes el real de oro de Brabante tiene el busto de S. M. coronado, con coraza, espada y globo; idénticamente la misma fracción del condado de Flandes, y en el de Holanda el florín de oro. Igualmente el doble pistolet de Besançon.

\* \* \*

Rica es la variante que ofrece la sigilografía del Emperador. Que sepamos, ningún sello castellano ni aragonés ostentó la efigie de Carlos I: sólo sí, generalmente, el escudo de uno y otro reino; pero no fué lo mismo en los otros Estados que se vincularon a su corona.

En *Les chefs d'œuvre d'art ancien à l'Exposition de la Toison d'Or à Bruges MCMVII*, M. Anné Mesdagh nos ofrece modelos que he de recoger aquí.

Nos da razón en primer lugar de uno de cuando Carlos V no era más que Archiduque de Austria, pues es de 1515. Está a caballo, armado de



todas sus piezas, y con la mano derecha esgrime el mandoble. (Figura 84.) El corcel lleva gualdrapa y arreos lujosos, y circundan por dentro el anillo de la leyenda diez y nueve escudos, que, comenzando por la derecha, son: el antiguo de Austria, Estiria, Carniola, Luxemburgo, Flandes, Borgoña palatina, Brabante, Namur, Marquesado del Santo Imperio, Malinas, Salinas, Alsacia, Celanda, Holanda, Artois, Gueldre, Habsbourg, Carintia y Austria moderna (1). Mide 125 milímetros. La leyenda dice:



Fig. 84.

S. CAROLI. DEI. GRA. HISPANIARV. PRINCIPIS. ARCHID. AVST.  
DVCIS, BVRG. COMIT. FLAD. Z. C.

(*Sigillum Caroli, Dei gracia Hispaniarum principis; archiducis Austrie; ducis Burgandie, comites Flandrie, etc.*)

Otro del mismo año, pero muy diverso en su gráfico, nos da a conocer.



Fig. 85.

Está Carlos bajo un trono gótico con dosel trazado dentro de la cinta de la leyenda, y repartidos están diez y seis escudos. El Rey lleva manto y corona, y en una mano tiene la espada y en otra el cetro; a los pies hay un almohadón. (Figura 85.) Los tres escudos superiores son de León, Castilla y Aragón; los del centro, que coronan el adorno del dosel, son, en dos cuarteles, el de Austria y el de España. Los otros son los de Sicilia, Nápoles, Navarra, Austria moderna,

Borgoña antigua, Luxemburgo, Granada, Brabante, Habsbourg y Gueldre. Mide 115 milímetros y tiene por leyenda:

(1) *Les chefs...*, pág. 260.



S. CAROL. D. G. HISP̄AIARV̄. Z. UT. SICLIE. REG. ARC.  
AVSTIE. DVCX. BVRG —. BR̄ABA. COMIT. FL̄AND. THIROL.

(*Sigillum Caroli, Dei gracia Hispaniarum et utriusque Sicilie regis; archiducis Austrie, ducis Burgandie, Brabancie; comitis Flandrie, Thirolis.*)

De otro que en el centro tiene al Emperador sentado, bajo trono adosado de estilo románico, ciñendo la frente con la corona imperial, y teniendo en la mano derecha la espada y en la izquierda el mundo cimerado por la cruz, nos da también razón. A uno y otro lado de este sitio están



Fig. 86.

las columnas de Hércules, no descubiertas del todo, porque las rematan, ocultando su parte superior, los escudos, rodeados del Toisón, de España, con los de Castilla, León, Aragón y Sicilia, y el de Austria. Mide 112 milímetros y es de 1531. (Fig. 86.)

Casi idéntico al anterior, pero teniendo catorce escudos formando anillo concéntrico con la leyenda, es otro que data de 1547.

Ecuestre es otro de Duque de Gueldre de 1532, parecidísimo al que he presentado como de Archiduque de Austria, porque, como en aquél, la figura está de izquierda a derecha, rodeada de escudos, y festoneada la medalla por la leyenda, que es así:

S. CAROLI. V. RAMA. IMPERA. HISPAN. REG. DVC. BRAB.  
ET. GELDRIE. CO. FLA. ZVTPH.

(*Sigillum Caroli V, romanorum imperatoris; Hispanie regis; ducis Brabancie et Geldrie; comites Flandrie et Zutphanie.*)

Mide 106 milímetros.

\* \* \*

IV Con todo lo expuesto, hay que hacer mención de un hecho que nos per-



mite, antes de saber cómo es el retrato descrito por el historiador, conocer el físico en la forma que un acto vandálico lo dejó al descubierto: el de los restos del Emperador.

El 23 de septiembre de 1558 fué enterrado Carlos V bajo el altar mayor de la iglesia del monasterio de Yuste, y el 24 desenterrado para dar fe judicial del fallecimiento, y vuelto a enterrar allí, donde quedó por espacio de diez y seis años.

El 14 de enero de 1574 fueron exhumados los restos para su traslación

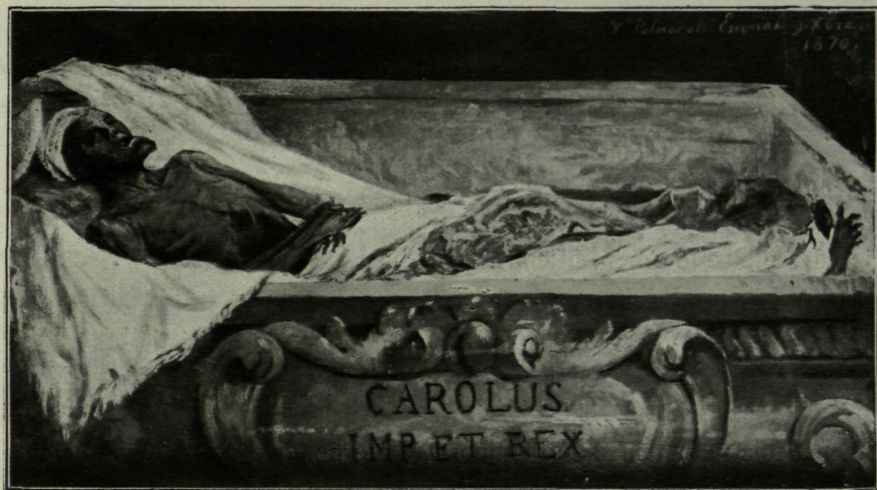


Fig. 87.

al Escorial, y el 3 de febrero del año citado entraron solemnemente en dicho monasterio, depositándolos provisionalmente el 4 de febrero en el primitivo panteón, siendo encerrados definitivamente en el suntuoso que decoró Pompeyo Leoni el 11 de mayo de 1654, hasta que la revolución, irreverente, los atropelló, dando lugar a que Palmaroli hiciese el dibujo de la momia de Carlos a 9 de septiembre de 1870. (Fig. 87.)

Con estas noticias damos por terminada la parte gráfica de nuestros *Apuntes*, que, por serlo, no pueden considerarse como obra definitiva, pero sí como el primer intento que en nuestro país se ha hecho de Iconografía Real, de la que me seguiré ocupando, también por vía de ensayo, en otras de sus múltiples formas.

Del retrato físico, conservado por la pintura y el dibujo, pasamos a exponer el trazado por la Historia.

De *El perfecto desengaño*, escrito por el Marqués de Valparaíso, Vi-



rey de Navarra, en 1638, obra inédita, de la cual existen tres ejemplares en la Biblioteca Nacional, en la *Sección de Manuscritos*, tomo del ejemplar que hace el código número 1.105, página 197, el

RETRATO Y PINTURA  
 DEL  
 GRAN EMPERADOR CARLOS V

DE GLORIOSA MEMORIA

Fué Carlos V poco más que de mediano cuerpo, de miembros trauados, y de semblante igual en próspera y aduersa fortuna; su exterior apacible, su condición fácil; tuvo ojos azules, nariz aguileña, señal de ánimo valeroso, como se obseruó en el linaje de los Ziros; el labio inferior algo caído (herencia de la Casa de Austria). De ninguno humano poder fué vencido, sino del que se le rindió. Mientras los trabajos de la guerra y jornadas no le quebrantaron, fué de complexión sana y robusta; después le fatigaron la gota y otros achaques. Su templanza en el manjar fué más de filósofo que de rey y capitán, y su corazón tan chatólico, que ninguna cosa midió los límites de su modestia, sino la oposición de los enemigos de la Iglesia. Compadeció tan altamente lo temporal y eterno, que su valor parecía de quien se juzgava inmortal [pág. 198], y su religión y cuydado de quien no podía viuir; honrrando las letras, y a Don Luis Dáuila mucho, quando supo que se ocupaua en escriuir los Comentarios de Alemania, diciendo su modestia le hacía engañar, que más hazañas auía obrado Alexandro, pero no auía tenido tan buen cronista. Con los soldados fué liberal, y tan familiar suyo en la campaña, que morían por él de buen gusto en toda ocasión. Tuvo tan feliz memoria, que al que le habló vna vez en negocio particular, en ningún tiempo le desconoció. Amó la justicia en primer lugar; pero abriéndole camino, era la summa misericordia. Excedió a todos los hombres de a cauallo de su tiempo, y a la brida; y armado parecía también y era tan sufrido, que dixeron los exércitos que por auer nacido Rey perdieron en él el mejor cauallo ligero de aquel siglo. Mereciera a la fortuna, a ser ella quien los reparte, los buenos sucessos de sus empresas, por el sufrimiento con que aplicaua los medios y la confianza con que esperaua los fines. De las sciencias fué docto en la música, y de las artes alcanzó la pintura su priuanza, y el conocer todos sus primores y difficultades. Sola una vez se casó; tuvo seis hijos legítimos, de que se lograron Don Pheli-



pe, María y Juana: ésta Reyna de Portugal, y la primera de Bohemia; natural a Margarita [pág. 199], Duquesa de Florencia, y bastardo a Don Juan de Austria, a quien en sombra de menor fortuna dissimuló gran tiempo, por

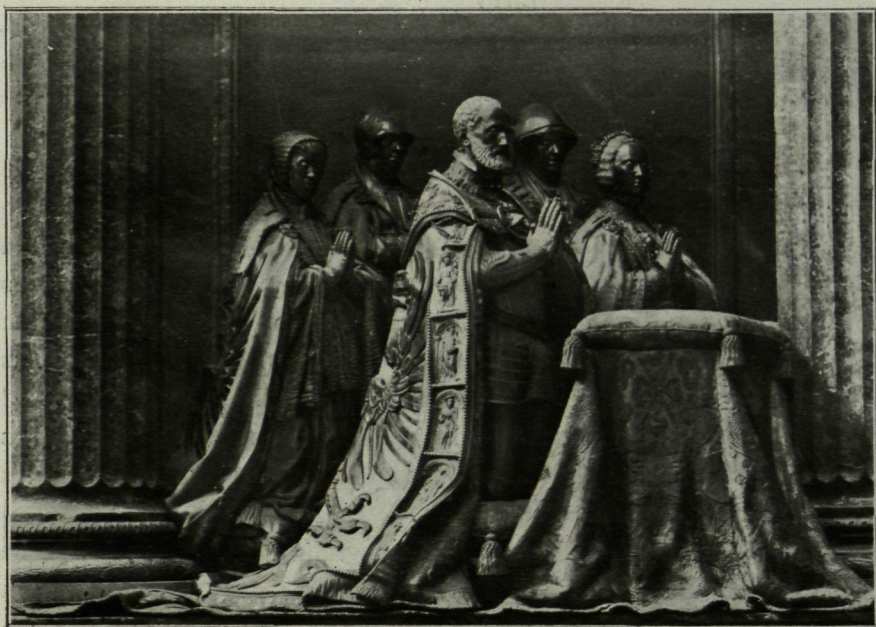


Fig. 88.

el exemplo. Dió el Reyno de Túnez a Mulei Hacen. La Isla de Malta, a los caualleros de San Juan.

El Ducado de Milán, dos vezes a Francisco Esforza.

A los Médicis el de Florencia.

A Génoua restituyó a su libertad.

Aseguró y defendió a su Estado a los Duques de Sauoya y Ferrara.

Prendió al Rey Francisco; hizo huir a Solimán con quinientos mil turcos.

Sugetó los reueldes de Alemania.

Vivió cinquenta y siete años, siete meses y veinte y vn días.

Reynó quarenta y quatro. Fué Emperador treynta y ocho.

Y el día de la verdad, que es el de la muerte, fué llorado de todas las prouincias de Europa, África, América y algunas del Assia; la Romana Iglesia, en demostración de auer perdido el mejor hijo, vistió tristísimo luto y hizo obsequias sumptuosas, y tras ella toda la cristiandad. Qué marauilla, si los bárbaros (tal es el imperio de la virtud natural), concurriendo



a esta deuda y reconocimiento, Selim, Rey de los turcos, mandó en Constantinopla (a su modo) hacer obsequias, túmulus y demás aparatos fúnebres que su estilo les enseña.

### L AVS DEO

\* \* \*

Antes de hacer algunas de las consideraciones que se desprenden de esta labor, creo que el que la haya seguido ya habrá definido y juzgado quiénes fueron los pintores que tuvo Carlos V, y cuáles le dieron exacta interpretación en sus lienzos, y tendrá seguramente en la imaginación los nombres de Aremberge, Gossart, Tiziano, Antonio Moro y Rosales, y en la escultura respecta, a León de Leoni y a su hijo Pompeyo, ofreciendo los retratos hechos por éstos la mayor garantía de exactitud y de conformidad con el retrato que Valparaíso dió como síntesis de las relaciones de todos los escritores que fueron contemporáneos del César, y en especial de las hechas por los embajadores venecianos.

Al poner fin a estos *Apuntes* de Iconografía Real, primer ensayo de ella que se ha hecho en nuestro país, como he dicho ya, me confirмо en que es un trabajo en el que existen muchas lagunas; pero, a la par, me doy cuenta de que las más no las he podido salvar, unas porque se ha ido editando esta obra en horas de desolación y encono mundial, y otras porque han faltado las facilidades que permitían antes la libre comunicación, y mucho más el respeto a la correspondencia. Por haber sido todas estas relaciones y derechos internacionales vejados y desconocidos en los instantes en que las pasiones y la guerra misma eran enemigas de la espiritualidad, y, en consecuencia lógica, menospreciadas estas actividades de la cultura por acciones tan sólo hermanas de la barbarie, e hijas de la desenfrenada ilusión de pretender una igualdad que sólo es posible y existe en el modo de nacer y en el morir, pero que no se da en el curso de la vida, que no es posible se dé; porque, de imperar en el andar de ella, poco o nada se podría hacer que sirviese para aquel estímulo que tiene por glorioso epílogo el continuo avanzar del progreso.

Lejos estamos de aquellos días en que el *imperialismo* era la más progresiva concepción de la organización política; pero para aquellos que no reparan que el *socialismo* no es otra cosa que un *imperialismo* de la colectividad sobre el individuo, ningún valor tiene aquél, que fué el del *indi-*



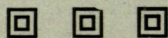
*viduo* sobre la colectividad; y por no querer reconocer que en su caminar no se detiene el mundo, y que lo uno es el antecedente de lo otro, desdeñan todos los estudios que, como los hechos en estas notas, traen a la memoria al hombre que en su tiempo encarnó frente al *feudalismo*, que derumbaba el *renacimiento*, la expresión de la aspiración más atrevida de entonces, la del *centralismo* en lo interior, para reintegrar en su fuerza al país que por voluntad de altos destinos los tenía que llenar en Europa contra el turco y el mahometismo, en lo que tenían de barbarie gentilicia; contra la ductilidad y volubilidad italianas; contra los franceses, por su inadecuada avaricia, desusada informalidad y sed de predominio; y contra los luteranos de Inglaterra y Alemania, porque *catolicismo* era y es *unidad*, fortaleza, unión por la fe, y *protestantismo* era y es *sectarismo*, descomposición, y entonces un feudalismo religioso, que aparecía precisamente cuando se estaba acabando con el político, militar, eclesiástico y civil de la edad medieval.

Era Carlos I el llamado a legar al mundo el descubrimiento de todo el resto de su extensión habitable, dándole a conocer, por el esfuerzo de los suyos y el amparo que su grandeza les dió, la América y la Oceanía, cerrando así por peligrosa ruta, pero por triunfal e inmortal viaje, en un anillo construido por el valor y la audacia genial de sus capitanes y pilotos, los mares del uno y otro confín.

A pesar de tantas fatigas, en el reinado de este varón singular los pendones y estandartes castellanos recibieron las caricias de los vientos de todas las latitudes, y los castillos y leones con las armas de Aragón pregaron con fama y renombre imperecederos, a la vez que el nombre preclaro de Carlos I, hijo de Felipe *el Hermoso* y de Juana de Castilla y nieto de los Reyes Católicos, el cien veces más venerando de la Patria, del solar español.

ENRIQUE PACHECO Y DE LEYVA,

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

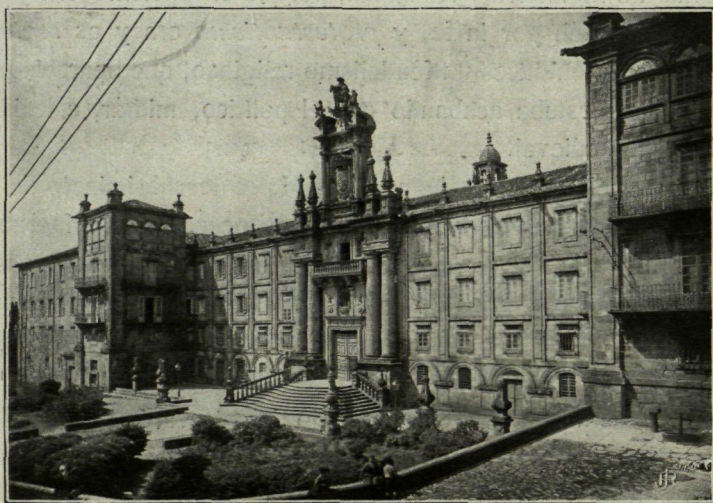




## MONUMENTOS GALLEGOS

## SAN MARTÍN PINARIO

**D**ICEN las crónicas que el Obispo compostelano Sisenando II, ante el temor de las incursiones normandas, hubo de fortificar Compostela, y para ello tomó a los monjes de la Corticela parte de sus propiedades,



San Martín (hoy Seminario). — Vista general.

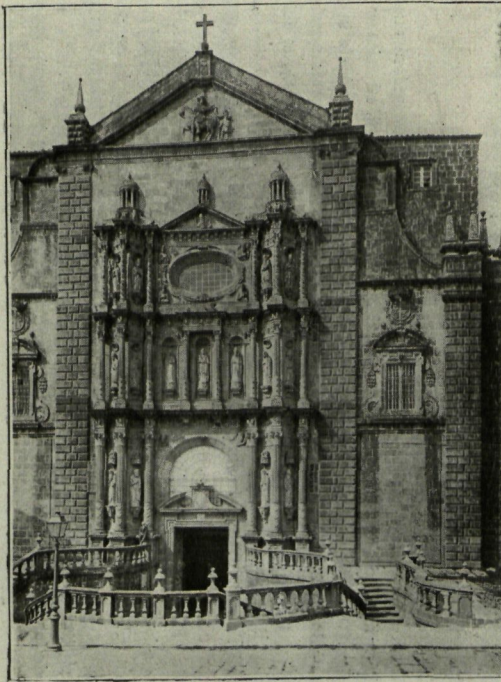
(Fot. Casa Lacoste.)

cediéndoles mejor sitio y más seguro para que levantasen la fábrica de su monasterio.

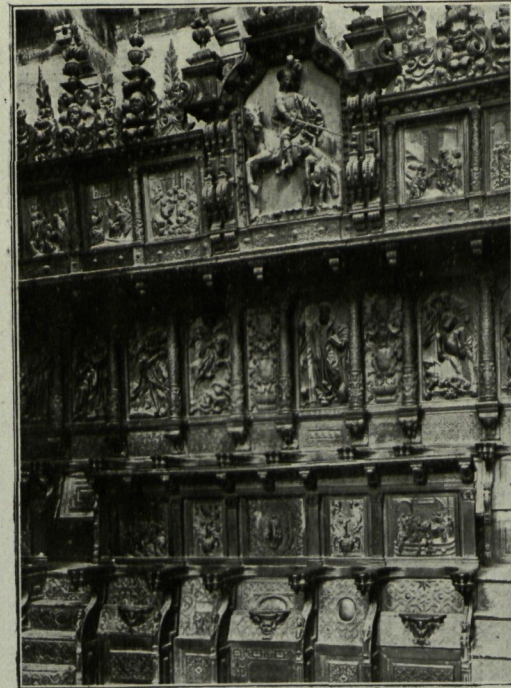
En el lugar de Pinario, cerca de la Catedral, hizose la obra del que pasados algunos siglos había de ser rico y ostentoso monumento. Al año 1047 se remontan los orígenes de esta construcción, que se dió por terminada en el de 1741, considerando todas sus etapas y vicisitudes, que no fueron pocas ni pequeñas.

La fachada es del año 1592 y se debe al portugués Mateo López y Abeilar, que sobrevivió a su obra trece años. Es de estilo renacimiento y muy bella; el interior es grecorromano y muy parecido al de Santa Cruz de Coimbra.





San Martín. — Fachada de la iglesia.



San Martín. — Detalle del coro.

(Fots. Casa Lacoste.)



La iglesia achácanla a Antonio González, que la terminó el año 1645: su coste se elevó a once mil ducados, según unos; a ciento once mil, según otros.

En las diversas restauraciones han trabajado los artistas Ferreyro, Silveira, Fernando Casas, Caamiña y Romay.

El coro, del siglo XVII, está ejecutado por Francisco Prado, que lo terminó el año 1647, sin que sea cosa de gran mérito, aunque tiene alguno.

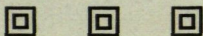
La parte de herrería está labrada en el año 1785, y son dignas de aprecio las rejas que cierran capillas y altares.

Ocupa dos hectáreas de terreno, su frente es de cien metros, y su altura permite abrir en el muro cinco órdenes de ventanas.

Hoy está establecido en él el Seminario Conciliar.

Tal es la mole inmensa del monasterio de San Martín, uno de los monumentos de Santiago de Compostela.

FEDERICO PITA.



## MISCELÁNEA

Acaba de distribuirse gratuitamente a los socios el catálogo ilustrado de la Exposición de Hierros Antiguos Españoles celebrada por esta Sociedad en los meses de junio y julio del pasado año.

El autor del mismo, nuestro consocio el ilustre ingeniero D. Pedro M. de Artífano, hace en el prólogo, que ocupa 103 páginas, un estudio completo de esta industria en España, y la catalogación de los objetos expuestos ocupa 178 páginas, con 571 grabados reproduciendo todos los ejemplares que figuraron en la Exposición. Está encuadernado en tela, y en tamaño folio, como los de las anteriores Exposiciones.

Precio de venta, 50 pesetas.

\* \* \*

Exposición de «El abanico en España». — En

la próxima primavera presentará nuestra Sociedad la Exposición de *El abanico en España*, dedicando a tan interesante objeto la atención que merece, pues ofrece muestras notables de buen gusto en las diversas épocas del Arte.

La Exposición se dividirá en salas, decoradas y amuebladas según el tiempo a que pertenezcan los abanicos, de los cuales figurarán ejemplares hasta los del reinado de Alfonso XII. Una sala dedicada a China y el Japón, y otra al abanico popular, completarán la instalación.

Según costumbre, se publicará un catálogo ilustrado del referido concurso, en el que se reproducirán en color y en negro los ejemplares más sobresalientes.

La Comisión organizadora está constituida por los Sres. Duque de T'Serclaes, D. Manuel Benedito y D. Joaquín Ezquerro del Bayo, que ya cuentan con valiosos abanicos de las Reales



Personas, de muchas ilustres damas, entidades y coleccionistas, teniendo completo el número de los que han de exponerse en el local de la Sociedad, que para esta Exposición ha sido ampliado con nuevas salas.

\* \* \*

*Nacimiento artístico.* — La Duquesa de Parcent, entusiasta amante del Arte, como Presidenta del Comité de damas encargado de allegar recursos con que atender a los niños desvalidos de las naciones beligerantes, a los huérfanos de la Guardia civil de España y a las madres lactantes de Madrid, organizó, con la cooperación de otras distinguidas personas, la instalación de un artístico nacimiento en el patio de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El nacimiento lo constituían los siguientes grupos:

- 1.º La Anunciación.
- 2.º Panorama general del nacimiento, en el

que figuraban más de doscientas figuras en las distintas escenas que con el suceso se relacionan; y

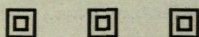
### 3.º La huida a Egipto.

Estas preciosas figuras pertenecen a la Duquesa de Parcent.

Formaban también parte principal de la instalación los grupos de *La Degollación*, propiedad de la Academia, obra del escultor José Ginés, nacido en Polop (Valencia) en 1768. Este artista, de gran renombre en su época, fué Académico y Director de la de San Fernando y escultor de cámara de Carlos IV.

Se cree que estos grupos de la degollación de los inocentes formaban parte del nacimiento llamado del Príncipe, que hizo su autor por encargo de Carlos IV. Tienen intensidad dramática, y están ejecutados con asombrosa prolijidad y trágica vehemencia.

La Duquesa de Parcent puede hallarse satisfecha de haber organizado esta Exposición, de gran interés artístico y de extraordinaria concurrencia y general aplauso.



## LIBROS NUEVOS

*Cisneros y la cultura española*, por D. Luis María Cabello y Lapiedra, arquitecto. — Tipografía Católica de A. Fontana. Madrid, 1919.

El Casino Español de la Habana, queriendo honrar la memoria del Cardenal Cisneros en el cuarto centenario de su muerte, organizó en noviembre de 1917 un certamen literario con el tema «Personalidad de Cisneros en el desenvolvimiento de la cultura española», al que concurrió el Sr. Cabello con el presente trabajo, mereciendo por ello grandes elogios.

Tres capítulos dedica el autor a estudiar la figura de Cisneros en relación con la cultura de su tiempo, al servicio de la cual puso su maravillosa inteligencia y su férrea voluntad, culminando en dos hechos de gran transcen-

dencia para la civilización, cuales fueron el establecimiento de la Universidad de Alcalá y la publicación de la Biblia Poliglota.

El Sr. Cabello examina detenidamente el amor que por las artes y las letras sentía el gran Cardenal, y la protección que dispensó siempre a cuanto significaba un avance en la cultura y un medio para propagar la enseñanza.

Avalora este notable trabajo la reproducción iconográfica que de Cisneros se conoce, la de los monumentos con su personalidad relacionados y las notas de las obras sobre el mismo publicadas, haciendo más interesante la labor del Sr. Cabello, tan distinguido escritor como competente historiógrafo.

\* \* \*



**Francisco Lameyer, pintor, dibujante y grabador (1825-1877).** Apuntes biográficos y notas acerca de su obra, por D. Félix Boix. — Imprenta de V. H. de Sanz Calleja. Madrid, 1919.

He aquí un pintor casi desconocido, cuyas obras, a excepción de alguno que otro dibujo, no han figurado en ninguna exposición, y las pocas ocasiones en que se le ha mencionado, ha sido para presentarle como un imitador de sus contemporáneos de España y Francia.

Don Félix Boix, tan concienzudo coleccionista como inteligente aficionado a las bellas artes, ha publicado en la revista *Raza Española* un interesante y documentado artículo, que ha sido reproducido en el folleto de que nos ocupamos, en el que estudia de manera razonada y metódica la personalidad artística y la vida del pintor, demostrando cumplidamente la equivocada opinión de los que le han juzgado desconociendo su labor total, pues Lameyer conservó siempre su independencia, y las influencias que recibió fueron la muy benéfica de Goya y las de Fortuny y Delacroix.

Las partes de que consta el trabajo del señor Boix son las siguientes:

Antecedentes de su obra. — Datos biográficos. — Obra pictórica. — Dibujos. — Ilustraciones de libros. — Aguafuertes. — Conclusión.

Está ilustrado con cuadros y dibujos del biografiado, publicándose un retrato del mismo, pintado por Raimundo de Madrazo.

Con los materiales con que está hecho este estudio de manera tan sintética puede formarse un libro, y así debía hacerlo el Sr. Boix, del que conocemos contados trabajos sobre Arte, entre ellos el dedicado al libro del Conde de

Casal sobre la *Historia de la cerámica de Alcora*, que acredita la competencia de su autor.

Don Félix Boix debiera dedicar al estudio de las otras cerámicas españolas algún trabajo, que demostraría sus conocimientos en la materia y sus notables condiciones de escritor.

\* \* \*

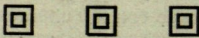
**Bibliografía ibérica: Sureste de España, Castellar de Meca, Cerro de los Angeles**, por don Julián Zuazo Palacios, abogado, correspondiente de la Real Academia de la Historia. — Blass y Compañía. Madrid, 1919.

El Sr. Zuazo, a quien ya conocemos por sus interesantes estudios ibéricos y arqueológico-históricos titulados *Meca* y *La villa de Montelealegre y su cerro de los Angeles*, publica la presente Memoria, presentada al Congreso de la Asociación para el Progreso de las Ciencias últimamente celebrado en Bilbao, en la que hace relación bibliográfica de los autores que han citado o se han ocupado de los lugares a que se refieren los estudios antedichos.

Para ello publica las opiniones de los distintos escritores y lo dicho por él en los libros citados, poniendo a cada uno de ellos, a manera de conclusiones, el comentario adecuado, que determina los antecedentes históricos y lo que para su consiguiente estudio debe continuar haciéndose.

Ilustrado con grabados, el trabajo del señor Zuazo es realmente interesante y de gran utilidad para este linaje de investigaciones, en las que tan especializado está su autor.

JOAQUÍN ENRÍQUEZ.



UNIVERSIDAD DE MADRID  
HISTORIA DEL ARTE