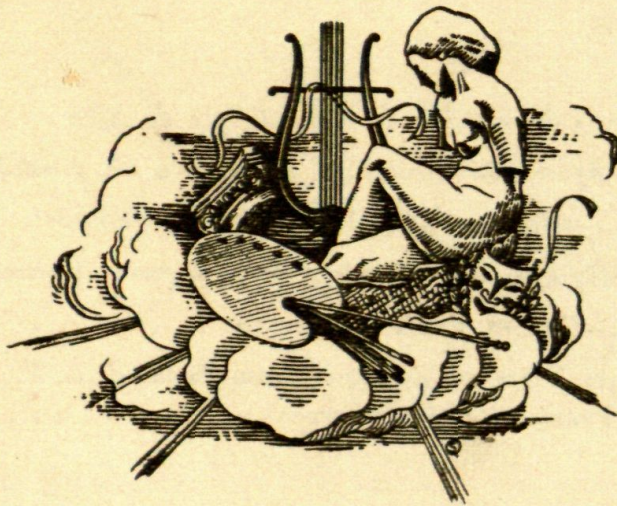


# ARTE ESPAÑOL

UAB  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



CUARTO TRIMESTRE

MADRID  
1946



# ARTE ESPAÑOL

UAB  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca de Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXX. V DE LA 3.<sup>a</sup> ÉPOCA ◊ TOMO XVI ◊ CUARTO TRIMESTRE DE 1946

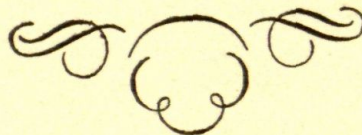
AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



## S U M A R I O

	Págs.
DUQUE DE ALBA.— <i>Otro retrato desconocido del Gran Duque de Alba</i> . . . . .	85
ENRIQUE PARDO CANALÍS.— <i>Aportación documental en torno a un cenotafio (1829)</i> . . . . .	87
FRANCISCO LAYNA SERRANO.— <i>¡Así está aún el palacio del Infantado!</i> . . . . .	94
MANUEL AULLÓ COSTILLA.— <i>Ensayo de un catálogo de plaquetas o bronceos religiosos españoles</i> . . . . .	105
RICARDO MARTÍN MAYOBRE.— <i>Una escultura de Canova</i> . . . . .	113
BIBLIOGRAFÍA.— <i>Elie Lambert: L'Art en Espagne et au Portugal (L. T. B.)</i> .— <i>Pedro Beroqui: Ticiano en el Museo del Prado (G. Oña Iribarren)</i> . . . . .	124







*El Conde de Polentinos.*



## El Conde de Polentinos<sup>(1)</sup>

**L**A inexorable Parca no siempre corta el hilo de la Vida entre los dolores de larga y penosa enfermedad, que a veces entra sigilosamente en el hogar feliz *tan escondida y tan callando* como la evocó nuestra poesía medieval. Tal sucedió en la madrugada del 26 del pasado mayo en la morada del Sr. Conde de Polentinos, desde luenga fecha, y por actividades que hemos de recordar aquí en justo bomenaje a su memoria, tan unido a varias entidades culturales madrileñas.

También como en el impresionante drama de Maeterlinck, la *Intrusa* cruzaría con paso invisible un silencioso jardín, que en este caso era uno de esos amplios interiores de las primitivas manzanas del barrio de Salamanca al que daba el dormitorio del Conde, cuya selecta y numerosa biblioteca se contenía en la primera crujía de la calle de Claudio Coello, pues tienen ellos el atractivo de añejo arbolado, que, con el trinar de los pajarillos primaverales, como él decía, hacen olvidar su céntrico emplazamiento.

De este modo tan rápido y silencioso entregó su alma al Dios Creador aquella destacada personalidad que parecía tener por divisa no molestar ni a los más cercanos y cuya modestia fué regla constante de todos los actos de su existencia, pues nunca mejor que en ese caso se hizo realidad el conocido aforismo de *sicut vita finis ita*.

Don Aurelio de Colmenares y Orgaz nació en Madrid el 11 de abril de 1873, y a los diecinueve años de edad, y coincidiendo con la terminación de su carrera de Filosofía y Letras, heredó por muerte de su padre el título de Conde de Polentinos, concedido por Felipe V en 1716, y en cuya cronología hizo el número VII, viniendo a representar una ilustre familia (que reunió luego los marquesados de Olivares y Huétor de Santillán y el condado de las Posadas) de abolengo madrileño y abulense, de cuya importancia en pasados tiempos dan fe dos históricos edificios: la *Casa de las Siete Chimeneas*, de la calle de las Infantas, esquina a la antigua de Carmelitas, hoy de Colmenares, en recuerdo de la propiedad que, reformada hábilmente en su fachada principal durante el pasado siglo, tanto figuró en el XVII, y el palacio de Avila,

(1) Deberes de una gratitud colectiva, en este caso más que imperativos de una particular amistad, motivan no demorar hasta la publicación del número de esta Revista correspondiente al cuatrimestre en que ha acaecido dar noticia a nuestros lectores de la muerte repentina del celosísimo Secretario de la Sociedad Española de Amigos del Arte, Excmo. Sr. D. Aurelio de Colmenares y Orgaz, Conde de Polentinos, dedicándole en tirada aparte, para evitar cronológicas confusiones, un artículo necrológico con que honrar su memoria. A este artículo le corresponde ser encuadernado con el segundo cuatrimestre de 1947.



cuyo patio constituye interesante muestra del Renacimiento en la vieja Castilla.

Sus aficiones hacia el estudio de lo pretérito tenían en él el antecedente del abolen- go, aunque dada su peculiar modestia, gustaba poco aludirle en sus conversaciones; por eso, aunque cultivó con excelentes aptitudes diversos temas culturales, se especializó en los estudios referentes a Madrid, siendo un verdadero madrileñista y de los más documentados, ya que no sólo aprendió los temas en escogidos libros y eru- ditas conversaciones, sino que frecuentaba el Archivo Municipal y el Histórico Na- cional sin dejar volar su fantasía a tradiciones más o menos auténticas ni a lugares contemporáneos que por su género de vida desconociera, lo que realzaba el valor de sus publicaciones y conferencias, mereciendo con notoria justicia el título de *Cronista Oficial de Villa* con que le honró, honrándose con ello, el primer Ayunta- miento de la Liberación.

Precisamente el libro no voluminoso, pero sí lleno de interesantes datos sobre el Palacio municipal, con bastante anterioridad publicado, constituye la más valiosa aportación para su historia, lo que también puede decirse de sus estudios sobre el Monasterio de la Visitación (Salesas Reales), la Plaza Mayor y la Casa Panadería, Ezcaray y su iglesia, el Convento de San Hermenegildo (Madrid), la Ermita de San Antonio de la Florida, la Capilla de la Concepción (llamada cara de Dios), Noticias de Algunos Templos Desaparecidos, Incendios Ocurridos en la Plaza Mayor, y la Calle de Alcalá.

Siendo ya Vocal (desde el año 1925) de la Junta Directiva de la Sociedad Espa- ñola de Amigos del Arte, tomó parte muy principal en la Exposición del Antiguo Madrid, que en 1926 sirvió de casa al Museo Municipal en el mismo edificio del anti- guo Hospicio en que hoy se emplaza, pues muchos de los objetos que allí se reunie- ron con carácter temporal fueron donados por sus dueños.

No sólo realizó entonces nuestro biografiado una gran labor de rebusca e insta- lación, sino que dejó en su catálogo, cada vez más apreciado, estudios tan intere- santes como los referentes a los "Santos madrileños", "Iglesias y conventos de Ma- drid" y "Edificios particulares", sirviéndole este último tema, hasta entonces poco estudiado, salvo las ligeras menciones hechas por Mesonero Romanos, Fernández de los Ríos y algún genealogista (las que serán coronadas brillantemente por los es- tudios en preparación del académico Marqués del Saltillo), para tratar de los anti- guos linajes madrileños y de los caserones, más que palacios, que en Madrid ocu- paron.

Desde esa época su actuación en la mayor parte de las exposiciones anuales de nuestra Sociedad fué asidua, y mayor aún desde que en 1928 fué nombrado Vice- secretario de la Junta, cargo que desempeñó con igual celo que el de Secretario Ge- neral, al que ascendió en 1944 por renuncia de D. Miguel de Asúa, que últimamente lo desempeñaba, y era tanto su celo que raro era el día en el cual no pasara gran parte de la mañana en la oficina del domicilio social, sirviendo, hasta su fallecimien- to, de engranaje espiritual a los diversos elementos que preparan la redacción de catálogos, números de esta revista y próxima exposición del *Teatro en España*, que ha de continuar la meritoria historia de los "Amigos del Arte", por todo lo que se ha podido decir en la sesión semanal de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que al otorgar recientemente su Medalla de Honor a esta entidad, premió, en parte, la labor destacada de su Secretario general.

Su dinamismo físico y moral, formando un temperamento que por fortuna no



estaba en relación con su edad, llevábale a ocuparse con no menor competencia de otras entidades tan importantes en la esfera cultural como la Sociedad de Escritores y Artistas y Española de Excursiones, desempeñando los cargos de bibliotecario en la primera y de director, desde hace 27 años, del boletín en la última, ocupándose de reunir artículos de preciadas firmas para éste y escribiendo él mismo interesantes y minuciosas crónicas sobre las visitas colectivas a pueblos y colecciones particulares.

En el Museo Municipal, del que era asiduo patrono, se ocupaba en la actualidad de redactar su catálogo que, a no dudarlo, hubiera sido reflejo de su erudición, que le llevó también, aunque como mero visitante, a conocer detalladamente los objetos expuestos en el Arqueológico Nacional, hasta el punto de echar de menos los que, por exigencias técnicas o de espacio, variaban de colocación.

Varias y amenas han sido sus conferencias sobre el Madrid que fué, teniendo por escenario los salones clásicos y evocadores ya de la Torre de los Lujanes, donde tiene su sede la Económica Matritense, ora la vetusta casa de la calle del Rollo, residencia de la Asociación de Escritores y Artistas, como en otro tiempo no muy lejano, de un predicador de fama, de una aristócrata venida a menos, y... hasta de una logia masónica, para completar tan abigarrado conjunto. Otras veces era invitado por el Ayuntamiento para disertar sobre madrileñistas temas bajo el renacentista artesonado de la Casa de los Cisneros, en la Plaza de la Villa, felizmente descubierto por el que fué arquitecto jefe del Municipio, D. Luis Bellido, al hacer la reforma de ese anexo del Ayuntamiento de Madrid.

Allí dió su última disertación, pocos días antes de su fallecimiento, al tomar parte en el homenaje con ocasión de la pérdida de otro Cronista oficial de Villa, el inspirado poeta Emilio Carrère, siendo el tema que eligió los lugares de los barrios bajos, que éste tantas veces evocaba.

Entre los libros que publicó, y a los que hemos hecho ligera referencia, merece citarse el último, intitulado "Epistolario del General Zubiaur", el que ha merecido ser editado por el Instituto Histórico de Marina, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

No podía faltar, para completar la personalidad del cristiano caballero de tal raigambre local, su intervención, tan destacada como todas las suyas, en dos de las Hermandades tan clásicas en la capital del Reino, como la del Refugio y Piedad, y la de Seglares Naturales de Madrid, bajo la advocación de San Isidro. Aquélla con su tradicional Ronda de Pan y Huevo y su benemérito Colegio, del que ha muerto siendo Inspector, y la última, la que en la catedral de la calle de Toledo tiene por objeto dar culto al santo paisano ante su cuerpo incorrupto, con la representación de todas las clases sociales, que en armonía tan singular las abarca todas, desde la Realeza y la Grandeza de España, hasta los asentadores de la vecina plaza de la Cebada, pasando por títulos, abogados, militares, ingenieros, banqueros, etc., cuanto, en fin, representa la vida toda del antiguo pueblo del santo labrador.

Al producirse los primeros incendios de nuestros templos con que se inauguró la pasada República, el Teniente Hermano Mayor de esta Cofradía, el anciano Conde de Villamediana, más conocido por su otro título de Marqués de Peñafuente, abandonó la *Casa del Santo*, inmediata a San Andrés, donde residía, y hubo de refugiarse en su casona de Avila, que fué su última morada, quedando en su lugar el finado Conde de Polentinos, al que ha correspondido dar cima a la difícil tarea de



restaurar un culto que se pretendía terminado, y que, merced a su perseverancia, muéstrase hoy próspero y renovado, hasta el punto de haber aumentado el número de los congregantes en estos últimos años, de trescientos a cerca del millar, y de haber podido lograr del Cabildo Catedralicio la cesión de una de sus mejores capillas, con tan laudable insistencia pedida.

No completaríamos este bosquejo biográfico, que la justicia más que la amistad ha dictado, si no recogiéramos en él otro cargo que sirvió con la mayor lealtad, el de Mayordomo de Semana de S. M. el Rey D. Alfonso XIII, ni la especial estimación en que le tuvo, como no podía menos dadas esta cualidad y apuntadas aficiones, tan similares a las suyas, aquella Infanta tan popularmente madrileña, que se llamó D.<sup>a</sup> Isabel Francisca de Borbón.

Fué Polentinos académico correspondiente de la Real de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo y poseía la Cruz del Mérito Militar con distintivo blanco y la Gran Cruz francesa de l'Etoile Noire de Benin; pero en más alto grado que todas estas distinciones poseía, como demostrado queda en las páginas que anteceden, esas cualidades que completan su personalidad en grado sumo: religiosidad, laboriosidad y ejemplar modestia.

Tal fué el perfecto caballero Conde de Polentinos, y éste el homenaje que le tributa la Sociedad Española de Amigos del Arte.

EL PRESIDENTE,  
CONDE DE CASAL.





## Otro retrato desconocido del Gran Duque de Alba

Por el DUQUE DE ALBA

**E**N ocasión de hallarme yo hace muchos años visitando una casa de campo inglesa, vi este cuadro colocado a mucha altura y con poca luz, por lo que no me hizo gran efecto ni me resultó simpático. De todos modos, dije al dueño que si en alguna ocasión, pensaba deshacerse de él, me avisase. Pasó el tiempo sin recibir ninguna noticia, hasta que, a principios de 1944, me avisó el conocido anticuario de Londres, Spinks, que tenía en venta un retrato del Gran Duque de Alba, pintado por Alonso Sánchez Coello. Fuí a verlo, y en seguida lo recordé como el de la casa de campo inglesa, y supe que se había vendido en la subasta celebrada por la Casa Christie, de Londres, en marzo de 1932, por 98 libras. En el catálogo de la subasta se atribuía al cuadro la procedencia de la colección del Duque de Urbino y se añadía que fué adquirido en Florencia, en 1875.

Spinks me pidió por el cuadro 3.000 libras; le dije que aunque yo era el Duque de Alba, el embajador de España en Londres y el descendiente del personaje retratado, cosas todas que me pretendía cobrar, el precio era excesivo, máxime habiéndose adquirido por tanto menos dinero. Después me escribió Spinks, quizá algo arrepentido de sus excesivas pretensiones, alegando que, por haberse destruído sus archivos, no recordaba la cifra de aquella venta. Le ofrecí por el cuadro 500 libras; pero dijo que a su dueño le gustaba tanto, que no le cedía por ese precio; sin embargo, al cabo de un año, aceptó la oferta.

El cuadro está firmado y fechado en 1567; tiene el interés de ser el único retrato del Gran Duque hecho por pintor español; responde al tipo conocido de los ejemplares de la Casa de Alba, aunque la cabeza recuerda más bien la del retrato de Key que la de Tiziano; así, la nariz aparece más corva que en éste, pero igual que la de aquél; coincide también con éste en la manera de dar la sombra en la ternilla de la nariz y el rostro tiene aspecto más demacrado. En cuanto a la cabeza, el de Key y el de Coello parecen idénticos. En cambio, el damasquinado de la hombrera de la armadura, que es de distinto dibujo en el retrato de Key, aparece en el de Coello igual que el de Tiziano, que es el mismo de los otros damasquinados de la armadura.

La diferencia principal es que en el cuadro de Coello el Duque empuña la bengala cogiéndola por arriba y apoyándola en la cadera, mientras que en los demás retratos deja caer la bengala a la derecha sobre el brazo izquierdo. El cuadro de Sánchez Coello es mayor que el de Tiziano y deja ver las escarcelas de la armadura, la cota de malla, que asoma por debajo, y los anchos gregüescos. El estar cortada la figu-



ra por la parte superior de éstos, cosa antiestética para un buen artista, hace sospechar si el retrato sería antes de mayor tamaño y después reducido por deterioro de la pintura en su parte inferior.

Sánchez Coello firmó y fechó bastantes cuadros, y para el aficionado sevillano Argote de Molina pintó una serie de retratos de personajes de su tiempo, en 1571. Los retratos del natural los cobraba a 15 ducados y las copias de otros pintores más antiguos a 12. Entre ellos estaba el del Duque de Alba, a quien Sánchez Coello retrataría antes de aquella fecha. La de 1567 que lleva el cuadro convendría con los sesenta años que representa el Duque. Este año es el de su nombramiento de Gobernador de Flandes, para donde salió en el mes de mayo.

Queda el punto dudoso de la repetición del tipo tizianesco por un artista de la talla de Sánchez Coello. ¿Tendría el pintor al Gran Duque delante mientras pintaba el cuadro, o sería éste uno de aquéllos que copiaba de otros maestros y que cobraba con una rebaja de tres ducados?

Críticos más expertos que yo podrán discutir este punto cuando vean el cuadro en las salas del museo que estoy terminando de instalar.

que si en alguna ocasión pensaba desahucarse de él, me avisase. Pasó el tiempo sin recibir ninguna noticia, hasta que, a principios de 1944, me avisó el conocido artista de Londres, Spink, que tenía en venta un retrato del Gran Duque de Alba, pintado por Alonso Sánchez Coello. Fue a verlo, y en seguida lo recordé como el de la casa de campo inglesa, y supo que se había vendido en la subasta celebrada por la Casa Christie, de Londres, en marzo de 1932, por 98 libras. En el catálogo de la subasta se atribuye al cuadro la procedencia de la colección del Duque de Urbino y se añade que fue adquirido en Florencia, en 1875.

Spink me pidió por el cuadro 3.000 libras; le dije que aunque yo era el Duque de Alba, el empujador de España en Londres y el descendiente del personaje retratado, como todas las pretensiones cobrar, el precio era excesivo, máximo habiéndose adquirido por tanto menos dinero. Después me escribió Spink, quizá algo arrepentido de sus excesivas pretensiones, alegando que, por haberse des- truido sus archivos, no recordaba la cifra de aquella venta. Le ofrecí por el cuadro 500 libras; pero dijo que a su dueño le gustaba tanto, que no lo cedía por ese precio; sin embargo, al cabo de un año, aceptó la oferta.

El cuadro está firmado y fechado en 1567; tiene el interés de ser el único retrato del Gran Duque hecho por pintor español; responde al tipo conocido de los ejemplares de la Casa de Alba, aunque la cabeza recuerda más bien la del retrato de Key que la de Tiziano; así, la nariz aparece más curva que en éste, pero igual que la de aquél; coincide también con éste en la manera de dar la sombra en la zona de la nariz y el rostro tiene aspecto más demacrado. En cuanto a la cabeza, el de Key y el de Coello parecen idénticos. En cambio, el damasquinado de la horna de la armadura, que es de distinto dibujo en el retrato de Key, aparece en el de Coello igual que el de Tiziano, que es el mismo de los otros damasquinados de la armadura.

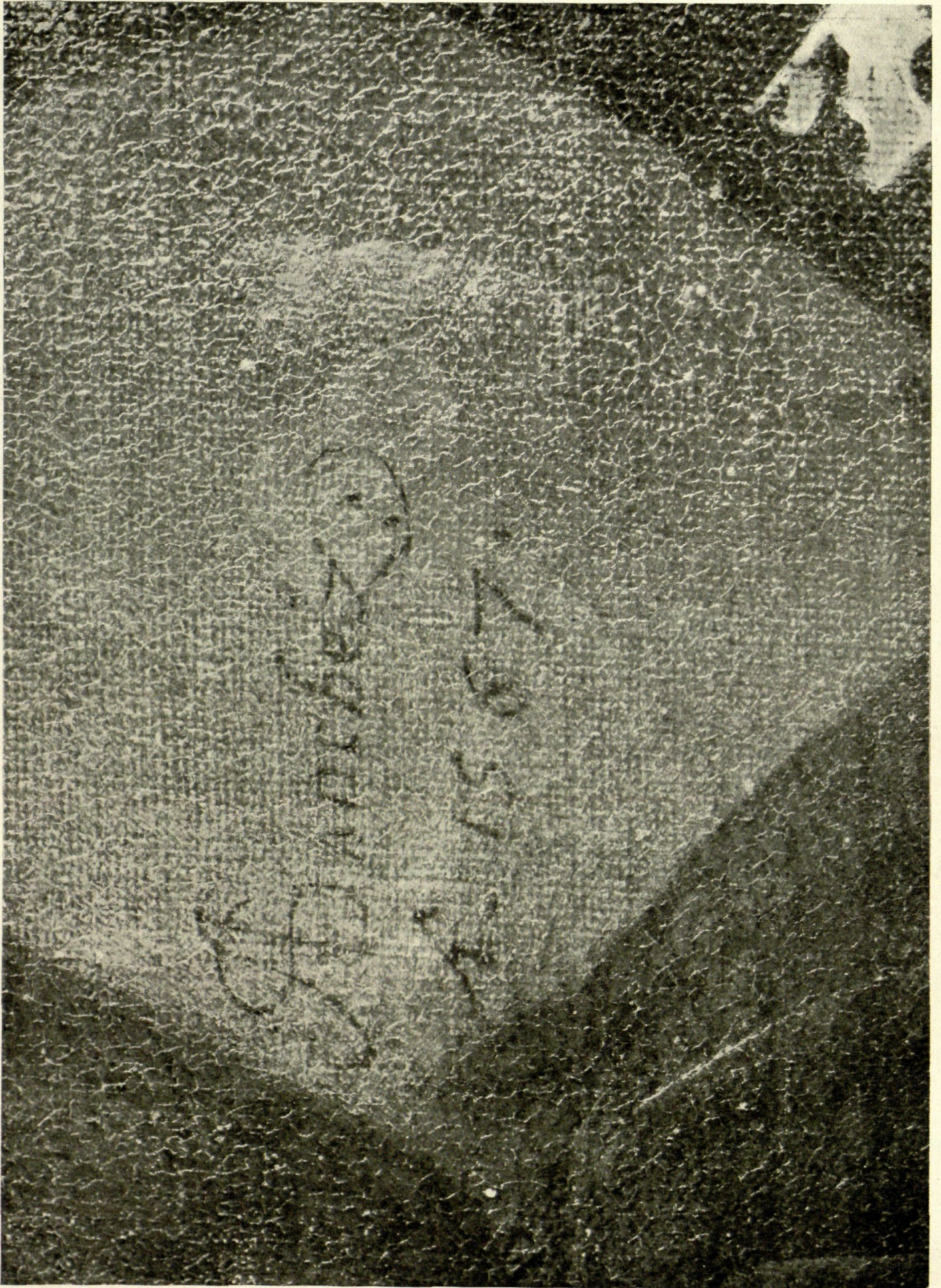
La diferencia principal es que en el cuadro de Coello el Duque empuja la banyala cogiéndola por arriba y apoyándola en la cabeza, mientras que en los demás retratos heya caer la banyala a la derecha sobre el brazo izquierdo. El cuadro de Sánchez Coello es mayor que el de Tiziano y deja ver las escarcelas de la armadura, la cola de malla, que acaba por debajo, y los anchos gregüesos. En estas partes la figura





*El Gran Duque de Alba, por SÁNCHEZ COELLO.*





Firma de Sánchez Coello, en el retrato del Gran Duque de Alba.



## Aportación documental en torno a un cenotafio (1829)

Por ENRIQUE PARDO CANALÍS

**L**A investigación llevada a cabo personalmente sobre escultura española del siglo XIX me ha deparado, por triple conducto, algunas noticias curiosas acerca del cenotafio erigido en la madrileña iglesia de San Francisco el Grande para las reales exequias, celebradas el 28 de julio de 1829, a la memoria de doña María Josefa Amalia de Sajonia. La intervención de renombrados artistas—singularmente escultores—de la época, puede justificar, sin duda, el interés de estas líneas, por referirse a un período artístico escasamente estudiado.

María Josefa Amalia de Sajonia (1), tercera esposa de Fernando VII, murió en Aranjuez el 17—y no, como se ha afirmado, el 18—de mayo de 1829. Con tal motivo se dispuso la celebración de solemnes honras fúnebres, erigiéndose, a tal efecto, un catafalco (2) en la citada iglesia. Pues bien; relacionada con dicha erección, se suscitó una porfía de tipo jurisdiccional entre la Sumillería de Corps y el Arquitecto mayor palatino Isidro González Velázquez (3), dando lugar a la formación de un expediente que se conserva en el Archivo de Palacio (4).

A la cabeza del mencionado expediente figura la carta—que se transcribe a continuación—, dirigida por Pedro Grande (5) al Duque de Híjar (6), Sumiller de Corps:

Madrid 4 de Junio de 1829.

Exmo. S.<sup>or</sup>

Mi respetable y digno Gefé: Cuando se hizieron las honras en S.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> por la S.<sup>ra</sup> Reyna D.<sup>a</sup> Maria Ysabel (7) tubo a bien S. M. encargar la direccion del Catafalco al Arquitecto mayor de Palacio D. Ysidro Velazquez, y por la Mayordomia mayor se pasó R.<sup>l</sup> ord.<sup>n</sup> al S. Sumiller para que los artistas de camara se emplearan en las obras de su profesion necesarias para el adorno de dho. Catafalco, en su consecuencia se previno al primer Escultor Gines (8) repartiese entre los Escultores de Camara (9) las Estatuas y demas objetos de Escultura que aquel debia llevar, lo cual tubo cumplido efecto: En el dia parece que el mismo Velazquez ha sido comisionado para el que debe formar con motibo de la muerte de ntra. ult.<sup>a</sup> difunta Reyna: hasta aora nada consta de oficio en esta Secretaria, y el S.<sup>or</sup> Velazquez por si y ante si ha llamado a los Escultores y ha encarg.<sup>do</sup> a cada uno las obras que deben egecutar: Como sabe V. E. que S. M. tiene mandado que ningun Artista de Camara obedezca ord.<sup>s</sup> que no sean comunicadas por su Superior Gefé, han contextado que sin permiso o mandato de V. E., ni pueden hacerse cargo de egecutar ninguna obra, lo cual ha incomodado en extremo a Velazquez hasta el termino de manifestar que estas son cosas de la Sumilleria, y que dará cuenta a S. M.; yo siento muchisimo estas habladurias pues la Secretaria no tiene la menor noticia de semejante obra, ni jamas se ha mezclado en tales bachillerias. En este concepto doy parte a V. E. de lo que ha



llegado a mi noticia para que este prevenido y pueda hablar a S. M. si hay motivo p.<sup>a</sup> ello; ninguno de los Escultores de Camara (10) se ha resistido a hacer lo que se les mande, antes al contrario dicen estar prontos a trabajar spre. que se les ordene por V. E., y a la verdad que en mi opinión tendrían razón para estar resentidos pues despues de haber acudido Velazquez a varios Escultores de fuera de Palacio, que se le han escusado, á recurrido a los del Rey encargando el pral. Grupo al Ayud.<sup>te</sup> Elias (11) con desprecio de los Escultores de Camara. Se conoce que el S.<sup>or</sup> Velazquez se ha empeñado en estrellarse con esta Secretaria pero como yo no conozco otra cosa mas que el mejor servicio de S. M. espero se sirva V. E. prevenirme lo que debo hacer y contextar si biniese algun individuo de ntro. ramo a consultar como ha de manejarse pues me beo comprometido y he dicho a varios que me han preguntado que sin mandato de V. E. no obedezcan ord.<sup>s</sup> de nadie es decir del Arquitecto mayor.

Son las diez de la noche y me ha entregado D.<sup>n</sup> Pedro Hermoso (12) la adjunta representacion que acompaño a V. E. la cual tengo la mayor satisf.<sup>on</sup> (13) está en un todo conforme con lo que llevo expresado. Sirvase V. E. enterarse detenidamente de ella y dar cuenta a SM. vervalm.<sup>te</sup> para evitar cualquiera cuento, comunicandome si es posible a buelta de parte los terminos en que debe conducirse Hermoso y los demas Escultores.

Remito a V. E. el exped.<sup>te</sup> y ord.<sup>n</sup> de S. M. para que ningun artista obedezca ord. de Velazquez para trabajar y que precisam.<sup>te</sup> han de recibirlas por el S. Sumiller (14).

En el Museo no hay novedad alguna. Deseo a V. E. la mejor salud y que disponga de su muy at.<sup>o</sup> S. Q. S. M. B.

Exmo. S.<sup>or</sup>  
Pedro Grande.

Exmo. S. Sumiller de Corps.

La respuesta de Híjar a Grande no se hizo esperar. El original dice así:

Aranjuez á 5 de junio de 1829.

Mi Estimado Grande he recibido la Carta de V. m. y despues de enterado de todo lo que la acompañaba resolvi p.<sup>a</sup> evitar chismes fui y le dije á S. M. lo que habia pues si acaso le benían con algun chisme que lo supiese evitar pues no era justo q.<sup>e</sup> pusiesen mal á los Escultores de S. M. pues ellos estaban pronto y prontissimos no digo yo hacen esto q.<sup>e</sup> es una cosa tan justa pero hasta muñecos de barro que S. M. les mande hacer y gustossissimos pero q.<sup>e</sup> lo que decian de que no trabajaban sin recibir ordenes de su Gefe que no podian pasar a trabajar no acian otra cosa mas sino es cumplir con las ordenes que tenian dadas p.<sup>r</sup> S. M. y se la hice leer y lo mismo la minuta en donde esta la lista de los que se les paso la orden. Le hice leer la representacion que me hacia Hermoso p.<sup>a</sup> que asi pudiese tomar S. M. tintura (15) de lo que es el negocio y que no le biniesen con cuentos que si se atrasaba era la culpa de la Sumilleria y de los Escultores q.<sup>do</sup> no es justo que se le haga ningun perjuicio pues repito que estan prontos a todo. Le dije que todo esto era para que estubiese informado del asunto pues por la Mayordomia mayor hablaria a S. M. con los antecedentes de todo dijo que si y p.<sup>a</sup> que no haya atraso para la execucion de la escultura y se atrasen las honrras es preciso que V. m. a la mayor brebedad me mande esto p.<sup>a</sup> que yo lo firme y baya a Mayordomia pues es asunto que urge p.<sup>a</sup> darles las ordenes p.<sup>a</sup> que trabajen y no haya luego detenciones p.<sup>a</sup> el dia que se señale y asi es preciso el que se haga si acaso V. m. solo no pudiese V. m. p.<sup>r</sup> que tiene que hacer podia V. m. decir a la Mayordomia mayor que embiasen a Mariano Losas (16) pues es preciso el que esto se haga pronto y V. m. solo no es posible que lo despache y haga todo. Debuelbo la carta de V. m. p.<sup>a</sup> que con esta baya a formar expediente. Le embio a V. m. con el V. B. la Cuenta semanal de restauracion de escultura. Queda de V. m. siempre su affmo.

J. El Duq.<sup>e</sup> de Híjar.

Al S.<sup>or</sup> D.<sup>n</sup> Pedro Grande.

Conforme a lo solicitado por González Velázquez, he aquí copia del oficio dirigido al Sumiller de Corps:



Mayordomia Mayor.

Ex.<sup>mo</sup> Sr.

Registrado con el  
n.º 49 del libro 4.º  
de entradas, año  
de 1829.

Habiendo comisionado el Rey N. S. á su Arquitecto mayor de Palacio d.<sup>n</sup> Ysidro Velazquez para la execucion del Catafalco en el convento de San Francisco el Grande de esta Corte, para las solemnes exequias que han de celebrarse por el alma de su Augusta Esposa la Reyna d.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Josefa Amalia de Sajonia Q. E. E. G.: se ha servido S. M. mandár á petición del mismo Velazquez, que todos los artistas de la R.<sup>l</sup> Camara, y Casa, sin distincion alguna, se pongan á su disposición para desempeñar las obras que respectivamente les encargue este Profesór, correspondientes al objeto expresado. De Real orden lo comunico á V. E. para su inteligencia y que dé las convenientes a su cumplimiento en la parte que le toca.

Dios gue á V. E. m.<sup>s</sup> a.<sup>s</sup> Palacio 6 de Junio de 1829.

Francisco Blasco.

Sr. Sumiller de Corps.

Que, efectivamente, esta orden fué comunicada por Sumillería, tanto al primer Pintor como al primer Escultor de Cámara, parece indicarlo un borrador de oficio fechado en Aranjuez á 8 de junio del mismo año. Existe, sin embargo, otro borrador, del día anterior, concebido en los siguientes términos:

R.<sup>l</sup> Sumilleria de Corps.

Yncluyo á V. I. para dar cuenta a S. M. la adjunta exposición que me ha presentado el primer Escultor de camara d.<sup>n</sup> Pedro Hermoso en que haciendo presente que por el Arquitecto mayor de Palacio d.<sup>n</sup> Ysidro Velazquez se le ha encargado la egecucion de cuatro estatuas y unos niños para el adorno del cenotafio que de R.<sup>l</sup> ord.<sup>n</sup> debe dirigir para las honras que han de celebrarse por el Alma de la Reyna NS. (Q E E G) manif.<sup>ta</sup> no puede proceder a su construccion sin que reciva orden por mi conducto para ello segun lo que se sirvio S. M. mandar en 16 de Julio de 1826, estrañando que el grupo pral. de Escultura p.<sup>a</sup> dho. cenotafio lo haya encargado Velazquez al Ayudante d.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> Elias sin contar con el primer Escultor que por su destino debe ser el que reparta con mas conocimiento entre los Escultores de Camara las obras de su profesion pues sabe lo que cada uno puede egecutar, ademas de que está en práctica esta disposicion como lo acredita lo hecho cuando las honras celebradas el año de 1819 por la S.<sup>ra</sup> Reyna d.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Isabel de Braganza que el 1.<sup>or</sup> Escultor entonces d.<sup>n</sup> Jose Gines acordó la referida reparticion.

Los Escultores de Camara estan prontos a trabajar por su parte cuanto sea concerniente a las obras del Servicio de S. M. pero no debiendo dejar de cumplir con la R.<sup>l</sup> orden citada de 16 de Julio de 1826 me veo en la necesidad de recurrir de nuevo al Rey N. S. solicitando se digne reproducir lo mandado en dh. R.<sup>l</sup> ord.<sup>n</sup> a fin de evitar sufran retrasos las obras de S. M., que los artistas entre si no tengan resentimientos por abuso de facultades.

Asi mismo creo muy necesario el que S. M. se sirva mandar que cuando se ofrezca egecutar alguna obra en que sea preciso el adorno de Pintura o Escultura, se encargue esta parte a los primeros profesores de estas clases para que repartan entre los individuos de que se componen la que cada uno debe hacer segun sus conocimientos y disposicion, sin que el Arquitecto m.<sup>or</sup> designe otra cosa que los objetos de que deben componerse sus proyectos y de ningun modo señalar a cada profesor lo que ha de egecutar pues esta eleccion corresponde a S. M.: por cuyos medios se lograria que cada cual cumpla con su deber sin que se abrogue facultades que no le esten concedidas; mas sin embargo S. M. se dignará resolver lo que sea de su R.<sup>l</sup> agrado.

Dios & Aranjuez 7 de Junio de 1829.

fho.

S. d.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> Blasco.



La pugna suscitada entre Velázquez y Sumillería hubo de resolverse a favor de aquél, en virtud de la Real orden ya transcrita, ratificada según el contenido de este nuevo oficio de Mayordomía:

Mayordomia Mayor.

Exmo. Sr.

Registrado con el n.º 51 del libro 4.º de entradas, año de 1829.

Habiendose enterado el Rey N. S. de lo expuesto p.<sup>r</sup> VE en 7 de este mes y del papel que acompaña del primer Escultor de Camara D. Pedro Hermoso; Se ha Servido S. M. declarar q.<sup>e</sup> con arreglo a las facultades amplias que concede al Arquitecto mayor la R.<sup>1</sup> orden de 6 de este mismo mes p.<sup>a</sup> la execcion (*¿ereccion? ¿execucion?*) del Catafalco p.<sup>a</sup> las R.<sup>s</sup> Exequias de la Reyna N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> D.<sup>a</sup> Maria Josefa Amalia de Sajonia, Q E E G. puede dho. Arquitecto repartir p.<sup>r</sup> esta vez y p.<sup>a</sup> solo el espresado obgeto entre los Artistas que tenga p.<sup>r</sup> conveniente de la R.<sup>1</sup> camara y Casa las obras necesarias de Su respectiva profesion. De R.<sup>1</sup> orden lo comunico a VE. p.<sup>a</sup> Su inteligencia y efectos convenientes.

Dios gue a V. E. m.<sup>s</sup> a.<sup>s</sup>

Palacio 11 de Junio de 1829.

Fran.<sup>co</sup> Blasco.

Sr. Sumiller de Corps.

Con ello concluye el expediente de Palacio, reproducido casi íntegro en las líneas anteriores.

Del catafalco en cuestión poseemos, por fortuna, dos testimonios: uno, gráfico, y otro, descriptivo. El primero es una lámina, obra, al parecer, de Vicente Camarón, y de la que se publica en este número una reproducción fotográfica del ejemplar cedido recientemente al Museo Romántico por su director, D. Mariano Rodríguez de Rivas.

Otro testimonio, complemento del gráfico—si bien pueden advertirse alusiones a motivos que no figuran en éste—, es un folleto que he consultado en la Biblioteca Municipal de Madrid (17). Por tratarse de un impreso apenas recordado, no resultará, quizá, inoportuno trasladar a estas páginas la parte de su reducido texto dedicada al fúnebre monumento:

Explicación alegórica de los diversos cuerpos arquitectónicos, grupos, estátuas sueltas y demás ornatos que decoran el cenotafio, y de la grandiosa y rica colgadura que guarnece el templo donde está colocado.

Sobre un zócalo de tres pies de alto imitado al marmol de S. Pablo, su planta paralelograma, se eleva otro de ocho pies imitado á piedra berroqueña, en el que por sus dos costados hay escaleras para subir desde este al primer plano. Este zocalon está por sus cuatro costados adornado de ocho bajo bajo-relieves cuadrilongos de festones de robles y cipreses, con calaveras y huesos en sus centros imitados á piedra blanca de Colmenar. En el piso superior de este zocalon hay colocados gran número de candelabros y flameros de elegante gusto en sus varias formas. Sobre dicho zócalo se eleva otro de tres pies de alto imitado á piedra berroqueña, cubierto en sus cuatro lados con graderías para subir al pórtico del gran templo que carga sobre él, y forma el segundo y principal cuerpo de arquitectura de orden dórico verdaderamente griego, tomando su gusto del mejor que se halla en la magna antigua Posidonia.

Este segundo cuerpo consta de cuatro grandes pilastrones en sus ángulos de trece y un cuarto pies de alto imitados a granito oriental, con ocho columnas de berroqueño y sus capiteles de piedra blanca de Colmenar.



A dicho cuerpo sigue su cornisamento: el friso dividido en alquitrabes de piedra berroqueña, con la parte de cornisa de piedra blanca de Colmenar, formando por la fachada principal y por la opuesta a ésta dos frontispicios adornados: el de la fachada principal con el retrato de la difunta Reina en su centro, y dos *Famas* en ademan de publicar las virtudes de tan singular Real Persona. En el opuesto á este en su centro una gran corona de laurel dorada. En el plano de los alquitrabes se leen [inscripciones latinas—compuestas por D. Antonio García Bermejo, capellan de honor y predicador de S. M.—referentes a la "justificación en todo género" de la reina. "A su caridad y beneficencia", "A sus talentos y mansedumbre evangélica", "A sus oficios compasivos con los enfermos é incurables", "A su misericordia con toda clase de desgraciados" y "A su religiosidad y temor santo de Dios"].

Sobre los dos intercolumnios de los costados se ven colocados en el zócalo dos grupos de niños que sostienen los escudos de armas de España y Sajonia. Los lacunarios de dicho templo son de piedra berroqueña, como igualmente los casetones que resultan de éstos, con adornos imitados á la referida piedra blanca.

El centro de este templo tiene de planta cuadrada un macizo de doce y tres cuartos pies de línea imitado á granito oriental, con lápidas de piedra blanca, con inscripciones en verso castellano alusivas al objeto [originales de Juan Bautista Arriaza (18)].

Frente á la fachada principal, y dentro del referido pórtico del templo, está colocada la gran urna ó sarcófago cinerario, sostenido de dos grandes leones, imitados á bronce dorado, como asimismo los asones o ménsulas; y sobre dicho sarcófago un gran manto Real de terciopelo negro, guarnecido con rica cordonería de flecos y borlas de oro correspondiente, y por remate la Real Corona y Cetro.

Sobre los cuatro machones de los ángulos del templo se elevan unos grandiosos zócalos imitados á granito oriental, y sobre cada uno de estos un buen proporcionado obelisco de piedra berroqueña de diez y ocho pies de alto, sostenidos por cuatro bolas de bronce dorado. En cada ángulo de los cuatro que forman dichos pedestales hay colocado un mechero de á tres achas para distribuir su iluminación.

Sobre el cúspide del frontispicio de la fachada principal se eleva un zócalo y en él la figura de la *Religión* [obra de José Ginés "primer escultor de Cámara que fue de S. M." y muerto, según se indicó anteriormente, en 1823].

En los zócalos pequeños que resultan en el tendido de la cubierta de dicho templo, se ven colocados diversos y variados candelabros y flameros, tanto para enriquecer la obra, cuanto para iluminarla particularmente.

Sobre el macizo del centro del templo se eleva un zócalo de granito oriental de cuatro pies de alto, y sobre este un pedestal en figura cuadrada de lo mismo, con una medalla circular en cada frente de bajos relieves de nueve pies de diametro, cargando sobre él un trozo de columna dórica estriada de ocho pies de diámetro y de trece y medio de alto, de granito oriental, y su basa de piedra blanca.

En los cuatro ángulos del plinto de la basa hay colocadas cuatro estatuas de piedra blanca que representan las Virtudes cardinales. [Su autor, Pedro Hermoso.]

Sobre la columna remata toda la obra un magnífico grupo de la Reina difunta en actitud suplicante; y poco mas elevadas, á la izquierda, la *Esperanza cristiana*, señalando con la mano derecha la *Gloria* á que aspira la Reina, y con la izquierda arrojando Cetro, Corona y demas bienes de este mundo, como que son nada en comparación del cielo. A el lado derecho, frente á la *Esperanza*, y sobre las mismas nubes, la *Caridad*, señalando con la mano izquierda el cielo, que es el premio de los que la ejercitan, y con la otra señalando á la misma Reina, que es la que la ha ejercitado. [Obra de Francisco Elías.]

En los intercolumnios de los costados van colocadas cuatro estatuas, que representan: las de la derecha León y Cantabria [ejecutadas por el académico de mérito Manuel de Agreda, hermano de Esteban] y las de la izquierda Aragon y Castilla [de Valeriano Salvatierra].

Frente á cada machon de los ángulos en la fachada principal y en la opuesta sobre un zócalo, y en sus puntos, van sentadas cuatro figuras, que representan: las de la fachada principal *España* y *Sajonia* [del académico de mérito y, más tarde, Escultor de Cámara, José Tomás, muerto en 1848] y las de la opuesta las *Ciencias* y las *Artes* [obra de Ramón Barba, sucesor de Pedro Hermoso como 1.<sup>er</sup> Escultor de Cámara].



En los centros del gran zócalo de la obra, tanto en su fachada principal como en la opuesta, van colocados dos colosales grupos: el primero representa *el Pueblo de Madrid* en un fuerte y vigoroso joven llorando sobre un lacrimario, y los Genios de las Artes le acompañan en un profundo desconsuelo [grupo de Esteban de Agreda, Escultor de Cámara de S. M.]. "El segundo representa el *Tiempo*, interpuesto entre la *Fidelidad* y el *Amor conyugal*, rompiendo los lazos de Himeneo [trabajo de Francisco Elías].

Sigue la descripción del interior del templo, en cuya parte decorativa intervinieron, también, los pintores Zacarías González Velázquez, Juan Gálvez, Juan Ribera, José Aparicio y Angel y Antonio Tadey, aparte del "dorador de Cámara" Ramón Lleget.

Finalmente, sobre el cornisamento de la fachada del templo, otra lápida enmarcaba una última estrofa del poeta "oficial", Arriaza:

PUEBLOS, YA NO GOZAIS POR SOBERANA  
LA ANGELICA VIRTUD EN FORMA HUMANA:  
LA QUE CIÑÓ DE IBERIA LA CORONA,  
¡AY!, YA SOLO EN EL CIELO ES SU PATRONA.

## NOTAS

(1) Hija del Elector Maximiliano de Sajonia y de Carolina María Teresa de Parma, nació en Dresde el 7 de diciembre de 1803. En 1819, D. Fernando de Aguilar y Contreras, Marqués de Cerralbo, fué nombrado embajador extraordinario para concertar el matrimonio de la Princesa, sobrina del Emperador de Austria, con el monarca español. Celebrados los desposorios por poder el 28 de agosto de 1819, llegó a la Corte el 20 de octubre del mismo año. Véanse: Marqués de Villa-Urrutia, *Las mujeres de Fernando VII*, Madrid, 1916, y Jerónimo Becker, *Las bodas reales en España. El futuro de S. A.*, Madrid, 1900.

(2) Empleo indistinto, en este caso, de *cenotafio* y *catafalco*. Recuérdese que *cenotafio* es: *Monumento funerario en el cual no está el cadáver del personaje a quien se dedica. Y catafalco: Túmulo adornado con magnificencia, el cual suele ponerse en los templos para las exequias solemnes.* (16.<sup>a</sup> edición del *Diccionario de la Lengua española*, 1939.)

(3) Fué nombrado Arquitecto mayor de Palacio por Fernando VII, en 27 de julio de 1814, para la vacante, por fallecimiento, de Juan de Villanueva. Murió el 7 de diciembre de 1840. Archivo de Palacio. Expedientes personales. Legajo V-24.

(4) *Expediente formado con motivo de la construcción del Catafalco para las Honras por el Alma de S. M. la Reyna D.<sup>a</sup> María Josefa Amalia.* Expedientes personales. Legajo H-3.

(5) Pedro Grande y Thibaut, Gentilhombre de la Real Casa y Secretario de la Sumillería de Corps de S. M.

(6) Don José Rafael Fadrique Fernández de Híjar, Silva, Palafox y Centurión, Abarca de Bolea, etc.; Duque de Híjar, Marqués de Orani, Conde de Aranda, de Belchite, etc., etc.; seis veces Grande de España de primera clase, Caballero de la insigne Orden del Toisón de Oro, Gran Cruz de la real y distinguida Orden de Carlos III y de la de Santiago, Brigadier de Caballería de los reales Ejércitos. Casó en 1801 con D.<sup>a</sup> Juana Nepomuceno Fernández de Córdoba y Villarroel (1785-1808), Marquesa del Sobroso, hija de los Condes de Salvatierra. Con fecha 4 de mayo de 1824, Fernando VII le nombró Sumiller de Corps, siendo jubilado por Isabel II el 16 de junio de 1854, "conservandole todos los honores y consideraciones de tan elevado cargo". Murió, de pulmonía, en Madrid—Carrera de San Jerónimo, 49—el 16 de septiembre de 1863. Archivo de Palacio. Expedientes personales. Legajo H-14.

(7) Dichas honras fúnebres se celebraron el 2 de marzo de 1819 en la iglesia de San Francisco el Grande. Una vista del notable cenotafio a que se alude puede contemplarse en el Museo Romántico, junto con la que se indica más adelante y otras dos relativas a los catafalcos erigidos a la memoria de Fernando VII en las iglesias de San Isidro el Real—de orden de María Cristina de Borbón, interviniendo F. X. de Mariategui—, y de San Jerónimo—a cargo de la Diputación permanente de la Grandeza de España, y bajo la dirección de Valentín Carderera—. Dispuestas por el Ayuntamiento de Madrid, se celebraron, asimismo, solemnes exequias por el alma de D.<sup>a</sup> María Josefa Amalia de Sajonia, en la iglesia del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, el 3 de agosto del propio año (1829), colaborando en el catafalco correspondiente el arquitecto Antonio López Aguado y Valeriano Salvatierra, Escultor de Cámara de S. M.

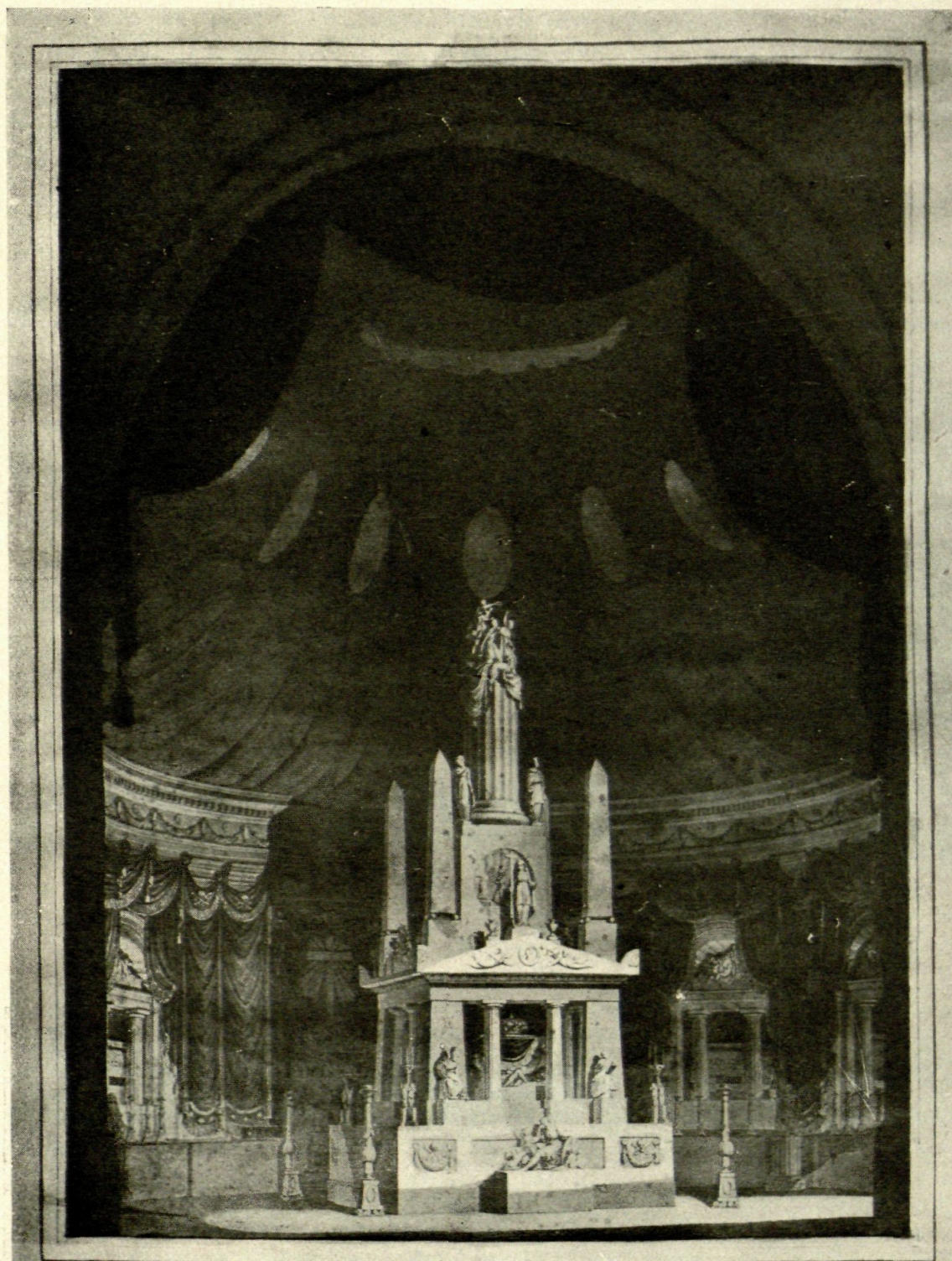
(8) José Ginés fué nombrado primer Escultor de Cámara en 15 de junio de 1816, falleciendo el 14 de febrero de 1823.

(9) Lo eran entonces: 1.º, José Ginés; 2.º, Pedro Hermoso. Y, además, José Alvarez Cubero (en Roma), y en calidad de Ayudante del 1.º, Francisco Elías Vallejo.

(10) En 1829 figuraban por este orden: 1.º, Pedro Hermoso; 2.º, Ramón Barba, y como Ayudante del 1.º, Elías.

(11) Al ser nombrado Valeriano Salvatierra primer Escultor de Cámara, en 1831, pasó Elías, de Ayudante, a 2.º, siendo elevado a 1.º en 1836, al morir Salvatierra.





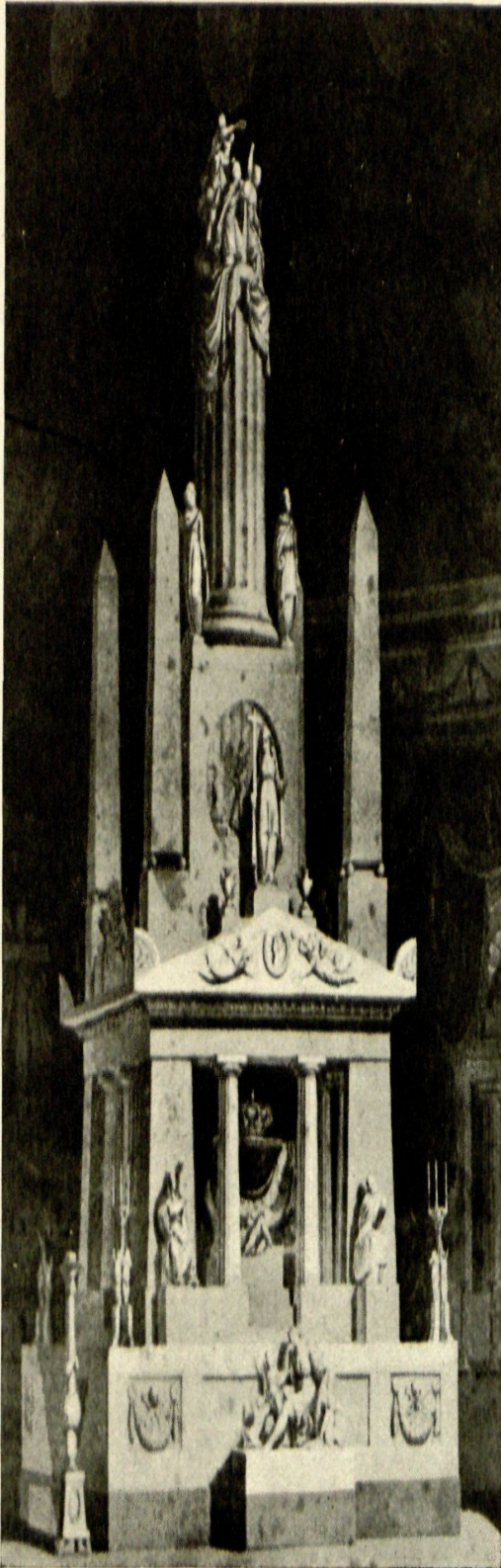
**DISEÑO EN PERSPECTIVA DEL CENOTAFIO Y DECORACION G.<sup>a</sup>**

*del interior del Templo erigido para las R. Exequias de la REINA N.<sup>a</sup> D.<sup>a</sup> MARIA JOSEFA AMALIA de Sajonia,  
celebradas en 28 de Julio de 1829 en la Iglesia del Real Convento de S. Francisco el Grande de esta Corte.*

*Disenado y dirigido de orden de S. M. CATÓLICA EL S.<sup>o</sup> D.<sup>o</sup> FERNANDO VII. por el Arquitecto D.<sup>o</sup> Joaquín Sola y Sola.*

*Vista del cenotafio levantado en la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid, con motivo de las exequias celebradas el 28 de julio de 1829 a la memoria de D.<sup>a</sup> María Josefa Amalia de Sajonia.*





*Ampliación del cenotafio de la figura anterior.*



*Retrato de la reina María Josefa Amalia de Sajonia, por VICENTE LÓPEZ.  
(Museo del Prado.)*



(12) Pedro Hermoso había sido nombrado primer Escultor de Cámara en 1828, cargo que desempeñó hasta su muerte, en 1830.

(13) La frase, aunque inteligible, aparece así, incompleta, en el original.

(14) Ni el mencionado expediente ni la orden de S. M., a que se alude, ni aun la precitada representación de Pedro Hermoso, constan en el expediente de Palacio.

(15) *Tintura. met. Superficial y leve noticia de alguna facultad ó ciencia.* (Diccionario de la Lengua castellana, 6.<sup>a</sup> edición, 1822.)

(16) Oficial de la Mayordomía Mayor, destinado, con anterioridad, en la Secretaría de la Real Sumillería de Corps. Archivo de Palacio. Expedientes personales. Legajo L-37.

(17) *Descripción del Cenotafio erigido para las reales exequias de la Reina Nuestra Señora D.<sup>a</sup> María Josefa Amalia de Sajonia, celebradas en el día 28 de julio en la Iglesia del Real Convento de S. Francisco el Grande de esta Corte: inventado y dirigido de orden de S. M. Católica el Señor D. Fernando Séptimo por su arquitecto mayor D. Isidro Velazquez.* Madrid. Imprenta de D. León Amarita, 1829. 15 págs. Biblioteca Municipal: L. 98-12. Caja 42. Esta *Descripción* fué publicada en el periódico madrileño *El Correo*, el 27 de julio del mismo año.

(18) Dichas estrofas, vistoso ornato, sin duda, aunque de muy discutible acierto, son las siguientes:

AMALIA FUÉ: DIOS NOS LA DIÓ MODELO  
 DE PIEDAD RELIGIOSA. ¡¡¡HOY NOS LA QUITA!!!  
 APLAQUEMOS LA CÓLERA DEL CIELO.

REINÓ, MODESTA Y BREVE, CUAL LA ROSA:  
 CADA ACCIÓN DE SU VIDA FUÉ UN EJEMPLO;  
 CADA PALABRA, UNA LECCIÓN PIADOSA:  
 EN CADA CORAZÓN LA QUEDA UN TEMPLO.

PRESA EN LA CUMBRE DE LA POMPA HUMANA,  
 AMALIA A SU HACEDOR SÓLO ATENDÍA;  
 LLAMÓLA A SÍ, Y ELLA VOLANDO UFANA  
 EL TRONO ABANDONÓ QUE LA AFLIGÍA.

YA QUE ESQUIVANDO ESTA MANSIÓN DE DUELO  
 TE ELEVASTE A INMORTALES REGOCIJOS,  
 PROTÉGENOS, AMALIA, DESDE EL CIELO,  
 QUE AÚN LOS HIJOS DE ESPAÑA SON TUS HIJOS.



## ¡Así está aún el palacio del Infantado!

Por FRANCISCO LAYNA SERRANO

**H**ASTA hace diez años, el palacio ducal del Infantado era la joya artística más atrayente de Guadalajara y una de las más famosas de España; no sólo como admirable obra de nuestro Arte pretérito, sino también como escenario de infinitos sucesos históricos. Monumento Nacional por antonomasia, conocido y estimado en todo el mundo culto, calificábasele de "ejemplar único en su género" con harto motivo, pues ningún otro podía disputarle la primacía en cuanto a representar fidelísimamente una época crucial en la Historia general de España y especialmente en la del Arte, así como en cuanto a lo original y caprichoso de su arquitectura, fruto de una genialidad difícil de manifestarse cuando la larga agonía de los estilos en boga, y el alumbramiento de otros nuevos, no consentían a los artistas mostrarse originales.

La acción corrosiva del tiempo había ido dejando sus huellas en el palacio alcaerreño, pero mayores destrozos causaron en él sucesivas reformas, toscos remiendos o pretenciosas restauraciones parciales. Entre aquéllas, la más amplia y desastrosa hízola en el siglo XVI el quinto duque del Infantado al bastardear la fachada primitiva sustituyendo los ventanales por balcones clasicistas o rompiendo parte del muro y la cornisa con el fin de ordenar un segundo piso; al estropear el conjunto de la portada colocando más alto el gran escudo ducal para consentir la apertura de dos huecos precedidos por antiestético balcón de hierro (1); al privar de su primitiva gallardía al magno patio, o al desmontar y dejar que se perdieran algunos valiosos artesonados existentes en las habitaciones del piso principal en la parte de la fachada. Entre los remiendos más chabacanos se cuenta el burdo tabicamiento de la preciosa galería remate de esa fachada, y entre las restauraciones pretenciosas y de mal gusto cabe citar la hecha por el arquitecto Velázquez, a comienzos de nuestro siglo, en el estrecho cuerpo añadido al edificio en el XVII por la duquesa doña Ana.

Los muros de las estancias casi regias, ya no estaban paramentados con magníficas tapicerías, ni en esas habitaciones cabía admirar, como en siglos atrás, un mobiliario lujoso ni ricas armaduras o numerosas y variadas obras de arte; en lugar de aquellos fastuosos duques que según expresión de Francisco I de Francia en su país *se llamarían príncipes*, y en vez de la muchedumbre de gentiles hombres, damas de estrado, pajes y otros servidores con rico y vistoso atavío, habitaban el palacio del Infantado unas monjitas, y a su cargo varias docenas de niñas uni-

(1) Por culpa de no haber estudiado con detenimiento esta portada, afirmo en mi "Historia de Guadalajara y sus Mendozas", así como en los dos folletos consagrados a este palacio, que ya al ser construido tuvo sobre la puerta un ventanal ajimezado, predecesor del balcón ulterior; error evidente es tal afirmación, y aquí lo reconozco.



formadas, huérfanas de militares, que allí encontraban la instrucción y el sustento. Mas a pesar del cambio de moradores, del modestísimo moblaje y de aquellas injurias hechas en su arquitectura a la noble casa de los Mendoza, ésta producía en el visitante admiración y asombro, no ya por lo que fuera en sus buenos tiempos, sino por lo que era todavía en los nuestros.

Ante aquella fachada imponderable, la mala impresión causada por los balcones herrerianos que en mala hora hizo poner el quinto duque, y por el burdo tabicado de la preciosa galería del coronamiento, no impedía el quedar absortos a la vista del capricho genial tenido por los Guas al mezclar con exquisito gusto elementos del gótico florido y el mudéjar más algunos del renacentista que entonces iba abriéndose lentamente paso en España, o al advertir el atrevido y bien logrado propósito de injertar, en una construcción por completo civil, garitones saledizos propios de militar fortaleza. El tan censurado achatamiento y falta de gallardía del magnífico patio de honor, defectos imputables al quinto duque quien hizo elevar el piso, suprimir la crestería superior y cambiar las columnas helicoidales de la galería baja por otras dóricas, tampoco era óbice para dejar paso a la contemplación admirativa. Del mismo modo, los extraordinarios artesonados mudéjares de los salones de Consejos y Linajes, adquiridos por el segundo duque en Lupiana y hechos dorar a fuego por el tercero; el caprichoso y rico del salón de los Salvajes; y el afili-granado como una joya en el salón de Cazadores, producían tal asombro en el visitante, que no echaba de menos, ante aquel alarde de suntuosa riqueza, ni las antiguas tapicerías flamencas, ni las mullidas alfombras, ni los muebles lujosos ni las obras artísticas de todo género allí alojadas en tiempos pasados. Sin reponerse de tan sucesivas y gratas impresiones, aún seguía gustando otras semejantes al contemplar la variada e interesante azulejería antigua de los zócalos, o las salas del piso bajo pintadas al fresco por Rómulo Cincinato cumpliendo deseos del quinto duque, quien al embellecer así parte de su casa, pareció querer redimirse del pecado grave que cometiera veinte años antes al reformarla con pésimo gusto y privarla de la armonía y unidad del conjunto, tras suprimir no pocos elementos arquitectónicos o decorativos antiguos, de indudables mérito y belleza.

El palacio del Infantado, no era sólo recreo de los ojos; admiraba como preciada joya del Arte hispánico, barroquizante e inclasificable dentro de un estilo determinado por ser caprichosa mezcla de varios muy dispares; pero atraía y sigue atrayendo, no obstante su actual estado de ruina, por su fuerte poder evocador de tiempos, personajes, costumbres y sucesos. En presencia de aquella fachada de ornamentación tan prolija, del majestuoso patio "de los leones" o de los maravillosos artesonados cubierta de sus salas, la fantasía del visitante inculto tenía por fuerza que desbordarse al imaginar cómo sería la noble mansión de los opulentos Mendozas en su época de esplendor, la vida de aquellos duques cortesés, liberales y tan magnificentes, o las grandes fiestas que allí darían con asistencia de numerosas damas y caballeros lujosamente ataviados, entre una nube de servidores vestidos con ricas libreas. En cuanto al visitante culto, sensible y soñador, enamorado del Arte y profundo conocedor de la Historia, ¡qué montón de recuerdos y de reflexiones ante el soberbio edificio, testigo mudo de un fausto señoril pasado para no volver!

Por de pronto, si estudió la personalidad del segundo duque del Infantado a través de sus hechos, no reprochará al palacio alcarreño el predominio de la exuberancia decorativa sobre la ponderación, majestad y elegancia propias de toda



obra arquitectónica perfecta, sin que ello suponga incapacidad del arquitecto y en cambio sí ostentosa vanidad de aquel magnate. Don Iñigo no llevaba dentro de la envoltura corpórea, forrada con títulos nobiliarios y enormes riquezas, una gran personalidad como la de su tío el cardenal Mendoza o su abuelo y homónimo el primer marqués de Santillana; quizá lo sabía y de ahí que quisiera suplir tal falta (aunque deben reconocérsele otras muchas y buenas cualidades) con la fanfarria magnificente puesta de relieve al menor pretexto, como por ejemplo cuando sin preocuparle las críticas por su tardanza en acudir a la guerra de Granada se presentó al fin seguido de lucidísima hueste, con tan lujoso atavío y tan rico utillaje de campaña, que no sólo admiró a otros nobles sino también a los Reyes Católicos; del mismo modo, aunque su casa de Guadalajara era un hermoso edificio terminado con toda suntuosidad cincuenta años antes por el primer marqués de Santillana, este otro don Iñigo hizolo derribar y construir el nuevo, mucho más llamativo e infinitamente más costoso, *por acrescentar la gloria de sus proxenitores y la suya*, como si la verdadera gloria cifrárase en alzar una mansión ostentosa mejor que en hechos relevantes. El segundo duque del Infantado fué, aparte de perfecto caballero, un hombre *de escapatate* parecido a muchos *figurones* de hoy que cuanto tienen lo lucen por fuera pues casi nada llevan dentro, y no son otra cosa que presumidos y aun grotescos maniqués; el nuevo palacio de Guadalajara, soberbio, recargado de adornos y riqueza, refleja tan a la perfección la personalidad de aquel gran señor vanidoso, que puede considerársele como magnífico retrato suyo, de velazqueña traza, y desde tal punto de vista un genial acierto de los arquitectos alemanes Juan y Enrique Guás.

Aparte de estas y otras consideraciones sugeridas por el edificio como tal, el repaso de cuantos sucesos le tuvieron por escenario o de los grandes personajes que en él vivieron o se hospedaron de manera circunstancial lleva horas y más horas a quien se entretiene en recordar, del mismo modo que su enumeración ocuparía muchas páginas; el carácter y extensión de este artículo no la permiten, aparte de ser innecesaria a los cultos lectores de esta revista, pero de todas suertes conviene decir que en el palacio de Guadalajara se alojaron los Reyes Católicos, Felipe el Hermoso y su mujer doña Juana, Carlos V y su hermana doña Leonor cuando ya viuda de Francisco I de Francia vivió allí retirada, don Juan de Austria el vencedor de los turcos en Lepanto, multitud de embajadores extranjeros, Felipe III, el pretendiente don Carlos archiduque de Austria, antes la reina doña María Ana de Neubourg viuda de Carlos II, y durante la guerra de la Independencia, siendo niño, Víctor Hugo; entre las efemérides familiares de la casa de Mendoza, no deben quedar sin mención los amores no por platónicos menos escandalosos del beato y aunque valetudinario todavía rijoso don Diego, tercer duque, con María Maldonada hija de un aguador; la actuación de este prócer, al comienzo paternal y después digna y enérgica respecto a los comuneros, o las primeras bodas de la sexta duquesa, doña Ana de Mendoza, cuya minuciosa reseña coetánea causa asombro al considerar el inigualable fausto y prodigalidad derrochados con tal motivo durante ochos días; por último, entre los sucesos allí acaecidos siendo tal su importancia que salen del marco de la historia familiar pues quedan incorporados a la general de España, he de citar el deslumbrante y obsequioso hospedaje que allí encontró Francisco I de Francia al venir a Madrid luego de ser vencido y preso en la batalla de Pavía, la boda suntuosa de Felipe II con Isabel de Valois, y la no menos lucida



de Felipe V con Isabel de Farnesio. Tal es, dibujado con pocos y escuetos trazos, el gran contenido histórico del palacio ducal del Infantado; añadido a su gran importancia como obra artística, hacía que el edificio, todavía magnífico en nuestros tiempos a pesar de las mutilaciones sufridas, fuera considerado como inapreciable joya, orgullo muy legítimo de España... (1).

\* \* \*

El 18 de julio de 1936 estalló la última guerra civil en España, sangrienta y asoladora hasta un grado inconcebible. Guadalajara siguió la bandera de quienes se alzaron contra el Poder Central detentado por republicanos de izquierda, anarcosindicalistas, socialistas y comunistas, todos enemigos acérrimos del espíritu tradicional y sentimientos religiosos, uno y otros característicos de la raza, la historia y la nación española. Pocos días después, la capital alcarreña escribía la página quizá más gloriosa de sus anales mediante el numantino heroísmo mostrado por cuantos dispusieron de un arma para resistir el ataque de las tropas del Gobierno hasta que, agotadas las municiones, caídos en la lucha casi todos los defensores y asaltada la ciudad por varias partes, hubo de rendirse para sufrir luego sangrientas represalias de quienes, olvidando la tradicional caballería española, en lugar de reconocer el valor de los vencidos y tributarle un homenaje de admiración y respeto remataron a los heridos, fusilaron a honorables ciudadanos, saquearon las casas, destruyeron en los templos así altares e imágenes como archivos, y todavía no contentos incendiaron la iglesia de San Ginés con pérdida de las joyas artísticas que atesoraba.

Continuó la guerra con todos sus horrores; pronto el frente de batalla se aproximó a Guadalajara que por tal causa adquirió cierta importancia estratégica, alojándose en la ciudad numerosos contingentes de tropas gubernamentales; tantas, que por razones tácticas fué decidido que la aviación afecta al Movimiento Nacional tratara de destruirlas, así como sus acuartelamientos. El bombardeo tuvo lugar el 6 de diciembre de aquel año, fué muy intenso, y produjo considerables destrozos en diferentes sectores de la ciudad; en el que aquí nos importa hízose con tan mala fortuna, que varias bombas incendiarias destinadas a un cuartel cercano cayeron sobre el palacio del Infantado, cuya importancia artística y valor como monumento histórico hartó merecían que se rehuyera el lanzar bombas en sus inmediaciones por temor a que la inevitable imprecisión del tiro originase un desastre en vez de alcanzar el objetivo táctico perseguido; ese temor muy justificado pesó poco, no se tuvo en cuenta la catástrofe probable, y ésta se produjo sin que en cambio se diera en el blanco señalado... ¡Sólo lamentable!

(1) Para conocer mejor el palacio, su historia y la de los duques, a más de otras numerosas obras, pueden consultarse éstas, de reciente publicación:

ARTEAGA (Cristina de): *La Casa del Infantado*, dos volúmenes. Madrid, 1940-1944.

LAYNA SERRANO (Francisco): *El palacio del Infantado en Guadalajara*, obras hechas a fines del siglo XV y artistas a quienes se deben; folleto en cuarto mayor, con abundantes láminas, editado por el Servicio de Defensa del Tesoro artístico nacional. Madrid, 1941.

IDEM: *Las desdichadas reformas hechas en el palacio del Infantado por el quinto duque en el siglo XVI*, estudio documental con 94 páginas y varias ilustraciones, publicado en el "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones" y en tirada aparte. Madrid, 1946.

IDEM: *Historia de Guadalajara y sus Mendozas*. Cuatro tomos; editada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1942.



Pronto comenzó a arder el viejo y cuantioso maderamen, sostén de los tejados del palacio; habíase producido el incendio en varios puntos, pero durante muchas horas pudo ser extinguido según intentaron algunos vecinos, impidiéndolo los milicianos marxistas en quienes pudo más la pasión sectaria que el amor y respeto a las glorias patrias, pues en lugar de salvar esta joya nacional dejaron que se perdiera lastimosamente con tal de echar la culpa a sus enemigos; no contentos aún, a título de represalia por el ataque aéreo asesinaron a cuatrocientos infelices detenidos en la cárcel, y la población mártir tuvo que ver, conteniendo las lágrimas y sobrecogida por el terror, cómo muchos de sus hijos morían en el martirio mientras el querido y admirado palacio, guardador de la historia arriacense y maravilla del Arte, iba cayéndose a pedazos entre llamas devoradoras como si quisiera justificar y dar la razón al segundo duque del Infantado cuando, tras alzarlo para gloria de sus mayores y propia, hizo esculpir en él esta frase: *¡Vanitas vanitatum, et omnia vanitas!*

Los focos ígneos, espaciados al principio, se extendieron hasta juntarse y convertir toda la parte alta del palacio en inmensa hoguera. Cuando el fuego consumió la vieja tablazón y fuerte viguería sostén de los tejados y éstos se derrumbaron con estrépito arrastrando en su caída tabiques y suelos altos, las llamas hicieron presa en los magníficos artesonados de Cazadores, Salvajes, Linajes, Consejos y otros de la planta principal, o asomaban sus lenguas de fuego, entre nubes de humo negro, por ventanas y balcones luego de arder sus maderas; crujían las vigas al romperse bajo el peso de paredes derrumbadas; después de estos hundimientos la hoguera parecía apagada gracias a los escombros caídos sobre ella, pero no tardaban en advertirse nuevos focos seguidos de otros derrumbamientos, hasta que transcurridos tres días cesaron por completo las llamas, el humo o las nubes de polvo; el palacio del Infantado había muerto, sin quedar de él otra cosa que el pétreo esqueleto, soberbio y magnífico a pesar de tanta desolación y ruina.

Desde esa fecha luctuosa, transcurrieron tres años largos hasta que terminó la guerra civil con el triunfo de los nacionales y el vencimiento de quienes, sin cuidarse de España como entidad políticosocial con características propias, seguían las inspiraciones y consignas de la III Internacional; durante tan largo período de tiempo, el palacio del Infantado sufrió el pequeño pero constante saqueo de los milicianos rojos que habilitaron sus sótanos para refugio antiaéreo, llevándose hierros, azulejos, etc., y quemando maderas para calentarse; derrumbáronse algunas paredes, la lluvia cayó sobre los escombros y pronto quedaron cubiertos éstos por una maraña de hierbas. Poco después de ser liberada Guadalajara del yugo rojo, el arquitecto provincial don José Luis Valcárcel (hace meses fallecido en plena juventud) hizo cuanto le fué posible para procurar un mínimun de protección a las venerables ruinas del palacio; recogió los azulejos de sus zócalos, tabicó algunas puertas de sótanos y planta baja para que los soldados no continuaran causando desperfectos, cubrió parte del edificio con tejado de pizarrita a fin de impedir la ruina total de algunos pisos o trozos de artesonados, hizo apeaar la parte alta del muro exterior del salón de Linajes pues amenazaba caerse arrastrando consigo la doble galería porticada con vistas al jardín, y como ésta acusara una acentuada pérdida de verticalidad con peligro de próximo hundimiento, la aseguró provisionalmente mediante algunas barras de hierro sujetas al muro (1).

(1) En algunas de las adjuntas fotografías, se advierten estos reparos.



Hasta la completa liberación de España me fué imposible ver el interior del palacio, por impedirlo los milicianos acuartelados en sus sótanos, cuando en alguna ocasión pude desplazarme desde Madrid a Guadalajara. Tenía referencias detalladas del desastre, y pude comprobar desde fuera su magnitud a través de las ventanas; pero cuanto sabía o imaginaba no sirvió para atenuar la dolorosa impresión recibida con motivo de mi primera visita, sin que me fuera dable contener las lágrimas ante la hecatombe y tanta ruina desolada, dignas de ser cantadas en elegíacas estrofas por un gran poeta, y que no intento describir con minuciosidad porque al considerar lo que fuera antaño la mansión ducal y lo que queda de ella en nuestros días, siento oprimido el corazón, confusa la mente y nublados los ojos.

Manteníase completa, señorial y siempre majestuosa la fachada monumental, y también seguían enteras las dos arquerías superpuestas del patio famoso; por verdadero milagro perduraban con algunos desperfectos (hoy aumentados) los frescos que en las salas bajas del lado occidental pintara Rómulo Cincinato, y como milagro aún mayor, pero en inestable equilibrio con amenaza de pronta ruina, la doble galería porticada del jardín; aparte esto, sólo montones de escombros cubiertos de herbazales, y paredones de mediana mampostería roídos poco a poco por los agentes atmosféricos. Las adjuntas fotografías, son más elocuentes que una buena descripción, y más patéticas que la más sentida oración fúnebre; mirándolas y comparando lo que hubo con lo poco que queda, acuden al pensamiento las coplas famosas de Jorge Manrique, el poeta desengañado de las pompas y vanidades de esta vida ante la inevitable verdad de la muerte (1).

De aquellos maravillosos artesonados, demostración magnífica de la facundia, maestría y buen gusto de los carpinteros y entalladores mudéjares o cristianos del siglo XV, *¿qué se fizieron?* ¿Qué fué de esas techumbres de ensueño, doradas o delicadamente policromadas, semejantes a joyas de filigrana por su fina y minuciosa labor propia de orfebres? ¡Ay cien veces! Del voraz incendio se salvó tan sólo un trozo del artesonado en el salón de Cazadores y otro en una galería del patio; en aquella sala, quedó calcinada y perdida por tanto la monumental chimenea; los techos de las otras estancias, antes orgullo del palacio, ardieron por completo excepto el del salón de Linajes, pues según me dijeron se desplomó y yace bajo una capa de escombros, pudriéndose poco a poco; en otras salas de la primera planta, sólo las vigas renegridas por el fuego y expuestas a la acción destructora del agua y el sol; de los zócalos de azulejos, parte nada más; y lo que fuera salón de Linajes, admirado por sucesivas generaciones, se convirtió en honda y larga fosa bajo la cual, soportando una capa de escombros con dos o más metros de espesor, agonizaban las salas de la Caza, de las Batallas y alguna otra, todas pintadas al fresco pero expuestas a progresivo deterioro por culpa de la humedad. No quedó otra cosa de la noble mansión del Infantado, cuyas piedras, si pudieran hablar, repetirían con sugestiva elocuencia muchas páginas de la Historia de España...

\* \* \*

Así estaba el palacio del Infantado en 1939, y aunque parezca mentira, ASI ESTA EL PALACIO DEL INFANTADO EN OCTUBRE DE 1946; ni se ha des-

(1) La fotografía segunda está hecha por D. Tomás Camarillo; las restantes, por el profesional fotógrafo de Guadalajara D. José Reyes.



combrado, ni efectuado las obras precisas de protección y consolidación (salvo las provisionales hechas por el malogrado arquitecto señor Valcárcel), ni siquiera se elaboró a estas fechas el nada fácil proyecto de reconstrucción. Dije que *parece mentira* y me ratifico en ello, *pues han transcurrido diez años o poco menos desde el evitable siniestro, y casi siete desde la completa liberación de España, sin que se haya hecho nada práctico* para reparar en lo posible los enormes destrozos sufridos por un Monumento Nacional de primerísima categoría, universalmente conocido y admirado y cuya reconstrucción era y es tan obligada y urgente como la de cualquier catedral; quizá más, porque catedrales hay muchas en España, mientras edificios calificables y tenidos como *ejemplar único en su género* sólo este palacio ducal del Infantado. Conste que la apreciación anterior no implica desdén hacia nuestros templos catedralicios, pues los quiero y admiro como cristiano, español y enamorado del Arte; la expongo con el único afán de reforzar el tono de mi súplica angustiosa y apremiante en pro de la salvación del palacio alcarreño.

Pretender que hoy estuviera totalmente reconstruido con el máximo acierto, devolviéndole a ser posible toda su primitiva y soberbia prestancia, hartos se me alcanza que fuera demasiado pedir; las destrucciones originadas por la última guerra civil y en especial por la vesania roja son infinitas, y gran parte de ellas fueron tremendas; la nación en general y el Estado en particular salieron arruinados de la contienda, fué y es preciso atender primero a lo más necesario para el desenvolvimiento del país asolado, y la citada penuria económica impide que las restauraciones, reconstrucciones o alumbramiento de nuevas e imprescindibles fuentes de riqueza se lleven a ritmo acelerado; bastante se ha hecho hasta ahora, sin poder.

Pero al menos, y esto no creo que sea mucho pedir ni difícil o muy costoso el realizar, debiera haberse acometido hace cinco o seis años la tarea primordial de limpiar de escombros el palacio del Infantado rescatando algo de cuanto yace bajo ellos (por ejemplo el artesonado del salón de Linajes); apuntalar las vacilantes galerías del patio y del jardín; cubrir las naves del edificio y cegar puertas o ventanas para que las aguas no sigan descomponiendo poco a poco los muros con peligro de nuevos hundimientos y mayor coste de las obras sucesivas; *decidir en firme y sobre la marcha* la cuidadosa restauración del edificio aunque ésta se hiciera luego por etapas conforme a los medios disponibles, y tener a punto el imprescindible *anteproyecto* que por sí solo representa una ardua tarea plagada de dificultades en el aspecto artístico; anteproyecto que lleva aparejada enorme responsabilidad por culpa de dichas dificultades y que, aun confiado a un arquitecto muy competente en cuestiones de Arte, requiere no sólo tiempo, meditación y estudio, sino consulta de pareceres múltiples y toma en consideración de cuantas ideas o sugerencias razonables aporten, llevadas de un noble afán, personas entendidas; aunque conocedor de lo poco que valgo y signifiqué, con el mejor deseo pienso colaborar modestísimamente en este punto por medio de una Memoria que dirigiré a la superioridad si no opto por publicarla en una revista, y cuyo tema será éste: *Problemas que plantea la reconstrucción del palacio del Infantado*.

Las gestiones para lograrla han sido muchas, pero discontinuas, excepto en cuanto a mí se refiere pues desde que en 1940 fuí nombrado Presidente de la Comisión provincial de Monumentos no he cesado, hasta el día que corre, de solicitar con insistencia machacona e incluso a veces en agrio tono benévolamente dispensado a causa de la recta intención, que se protegiera de momento y se reconstruyera des-



pués el palacio del Infantado; de mi aserto pueden dar fe las Reales Academias de la Historia y Bellas Artes, cuya ayuda moral solicité con ahinco, como puede dar fe el Excmo. Sr. Director General de Bellas Artes cuya paciencia y bondad se han acreditado (si acreditarlas fuera preciso) aguantando el sinfín de lamentaciones oficiales y peticiones reiteradas por mi parte, con el anuncio de probable hundimiento total del palacio, el inminente de alguna de sus partes y los sucesivos desperfectos que en la arruinada fábrica advertía cada vez que iba a Guadalajara sin omitir en mis viajes una detenida visita de inspección al maltrecho monumento. La mayoría de mis intentos hícelos cerca del expresado Director General, quien siempre demostró estar por lo menos tan interesado como yo; y no conformándose con frases alentadoras, un día me acompañó a la ciudad alcarreña, algunas veces hicimos juntos determinadas gestiones, y antes encomendó el correspondiente proyecto al arquitecto don Leopoldo Torres Balbás, cuya ilustración y competencia en tales menesteres son bien conocidas. Dicho señor estuvo en Guadalajara, no recuerdo si en 1940 ó 1941, y le acompañé en una detenida visita al palacio; cambiamos impresiones e ideas respecto a los problemas difíciles de resolver por cuanto hace a la restauración artística del edificio sin incurrir en el "pastel" ni dejar que siga con el cúmulo de torpes reformas o toscos remiendos de que fué víctima, ni exponerse a acerbos críticas toda vez que respecto a esos puntos habían de ser forzosamente muy dispares los criterios de personas doctas; por temor a esas posibles censuras, por no haberse confirmado el encargo del proyecto o por otras causas que desconozco, éste no fué hecho por el señor Torres Balbás, ni más tarde por nadie hasta hoy, que yo sepa; ¡y estamos a finales de 1946!

Desde luego, para la restauración del palacio han surgido diversos obstáculos, a mi juicio ninguno invencible interponiendo el tesón, la energía y perseverancia necesarios para allanarlos y para decidir la ejecución de unas obras que responden a la conveniencia y decoro nacionales. Cuando el último duque de Osuna-Infantado enajenó el palacio, en vez de las 700.000 pesetas en que lo tasara el marqués de Cubas, sólo percibió voluntariamente la mitad pero a condición de que se destinase para Colegio de Huérfanos de Militares, pues de no ocurrir así algún día los sucesivos duques del Infantado podrían exigir la retroventa; el Consejo, Caja o Patronato de dichos huérfanos aportó sólo 125.000 pesetas, el municipio de Guadalajara realizó el sacrificio de ayudar con las 250.000 restantes (más tarde también ha contribuido a obras de reforma, no todas acertadas), y la escritura de venta fué otorgada en esa ciudad a 21 de julio de 1878; precisamente en ese mes y posiblemente ese día, el año 1936 tuvieron que abandonar las niñas "Huérfanas de la Guerra" el palacio de los Mendozas, donde habían encontrado sustento e instrucción tantos hijos de militares españoles. El hecho de ser este palacio propiedad condicionada de la Caja o Patronato de Huérfanos de la Guerra, y el que los duques poseyeran ciertos derechos a la retroventa, ha sido y continúa siendo grave inconveniente para que el Estado decida invertir sumas considerables en un Monumento Nacional de propiedad privada; cierto es que sus ruinas tienen escaso valor material, que al Duque del Infantado sobran palacios, que en vez de reconstruir este edificio para volver a utilizarlo como Colegio convendría al Patronato citado alzar uno nuevo con mayor amplitud y mejores condiciones, y que, considerando todo esto, tanto el propietario actual como el que tiene ciertos derechos a serlo cuando se incumplan las cláusulas contractuales de venta, bien podían ceder al Estado las ruinas nobilísimas



contribuyendo así, en lugar de contrariar, a favorecer la restauración; pero no es menos cierto que hasta ahora, sólo el duque del Infantado ofreció, hace poco, renunciar a sus derechos.

Obstáculo más considerable es la escasa dotación de la Dirección General de Bellas Artes para atender a sus múltiples obligaciones, y también el mísero presupuesto asignado a la flamante Comisaría de Defensa del Tesoro Artístico, consignaciones tan insuficientes que no bastan a impedir la ruina progresiva de casi todos los Monumentos Nacionales puestos bajo la protección y salvaguardia (puede decirse que nominal) del Estado, ni permiten acometer restauraciones costosas cual ésta del palacio del Infantado. También ha de tenerse en cuenta, según digo más atrás, la situación económica de España tras la última guerra, la cantidad de obras urgentes emprendidas desde entonces y los monumentos artísticos de primera categoría que son objeto de restauraciones causantes de enormes gastos, como por ejemplo las catedrales de Vich, Oviedo y Sigüenza. Todas las causas citadas justifican que hoy no esté reconstruido por completo el palacio del Infantado, *pero no disculpan el total abandono en que yace y se consume.*

El año 1940 manifesté a la Comisión provincial de Monumentos que en vez de ir escalonando nuestras gestiones debíase acudir a la más directa y eficaz, o sea pedir que nuestro Caudillo adoptara el edificio para los fines de su pronta reconstrucción; es ésta tan urgente y obligada por tantos conceptos, que no pareció necesaria aquella súplica. De haberse hecho, con seguridad hubiera sido atendida, y allanados los mencionados obstáculos fácilmente; consecuencia de aquella ingenua confianza es que sigue en ruinas, y con peligro de total hundimiento, uno de los más valiosos Monumentos Nacionales.

En el continuo pedir y gestionar no me encontré solo ni mucho menos. Siendo ministro de la Guerra el general Varela, le visitamos el marqués de Lozoya Director General de Bellas Artes, el señor Sentís gobernador civil de Guadalajara, don Manuel Rivas a la sazón presidente de esa Diputación provincial y yo, a fin de que influyera cerca del Patronato de Colegios de Huérfanos Militares para que cediese al Estado las ruinas del palacio alcarreño con objeto de reconstruirlo; la entrevista fué muy cordial, el ministro se mostró bien dispuesto, pero en definitiva nada conseguimos. Tras la publicación de mi estudio documental sobre ciertas obras efectuadas en el palacio del Infantado a finales del siglo XV, obrita editada por el Servicio de Defensa del Tesoro Artístico Nacional, el Comisario Jefe del mismo señor Iñiguez trabajó mancomunadamente con el Director general de Bellas Artes para incluir las obras de reconstrucción de dicho palacio en los presupuestos generales del Estado e incluso nos anunciaron, con la natural alegría por su parte y nuestra, que se consignaban 1.500.000 pesetas para comienzo de esas obras; otras necesidades más apremiantes obligaron a suprimir tal partida al hacer el reajuste presupuestario, y el palacio del Infantado hubo de continuar esperando. Seguí con mis peticiones reiteradas; continuaban los señores marqués de Lozoya e Iñiguez dispuestos a atenderlas por responder a su propio anhelo, y varios años consecutivos me comunicaron de palabra la decisión de emplear 100.000 pesetas en descombrar y consolidar las ruinas, pero el tiempo ha trascurrido sin que tan excelentes propósitos se conviertan en realidades a pesar de responder a una urgencia y necesidad indudables.

Siendo imposible que el Ministerio de Educación Nacional, la Dirección General de Bellas Artes o la Comisaría del Patrimonio Artístico acometieran la restaura-



ción del palacio del Infantado con cargo a sus presupuestos, el señor marqués de Lozoya quiso utilizar como último recurso a la Dirección General de Regiones Devastadas; pues aunque ésta tenía y tiene sobre sí la pesada carga de reconstruir muchos pueblos arrasados en la pasada guerra, disponía de abundantes medios y además dábese la circunstancia favorable, expuesta por el gobernador civil de Guadalajara, señor Casas Fernández, de que se habían presupuestado 2.500.000 pesetas para alzar en aquella ciudad un nuevo edificio con destino a Gobierno Civil; esa cantidad quizá resultara factible aplicarla a la restauración del palacio del Infantado, donde luego instalaríanse amplia y cómodamente dicho Gobierno más la Biblioteca, Museo y Archivo Histórico provinciales. Anteriores conversaciones del marqués de Lozoya con el Director general señor Moreno Torres ya habían dispuesto bien a éste, pero la mentada circunstancia podría ser decisiva en sentido favorable; para tratar de ello nos entrevistamos con dicho señor el Director general de Bellas Artes, gobernador civil de Guadalajara señor Casas, presidente de la Diputación señor García Hernández y el que esto escribe, saliendo magníficamente impresionados pues la Dirección General de Regiones Devastadas se mostró decidida a emprender la reconstrucción del edificio si se obtenía la indispensable transferencia de crédito, y además, que fuera cedida al Estado la propiedad del edificio. En estos bajos chocó la nave de nuestras ilusiones, que naufragaron de momento; durante varias horas de conversación con el duque del Infantado no pude decidirle a que renunciara por sí y sus sucesores el derecho a la retroventa, ya que deseaba ver cumplida la voluntad expresada por su abuelo al medio regalar el palacio; el Patronato de Huérfanos Militares parece que siguió reacio u opuesto como desde el principio a ceder la propiedad, si bien nada puedo afirmar en concreto a tal respecto; el nuevo Gobierno Civil de Guadalajara ha sido edificado... ¡y a seguir esperando sin cesar de pedir y sin dejar de escuchar frases de condolencia o buenos deseos, expresados en tono y con palabras exquisitamente corteses y amables!

Fracasado aquel intento, la Dirección General de Regiones Devastadas continuó dispuesta a encargarse de las obras cuando a éstas no pudieran estorbar las partes interesadas, tanto con motivo de su ejecución como respecto al ulterior destino del palacio. Por fin, el excelentísimo señor marqués de Santillana, duque del Infantado, se mostró decidido a renunciar sus derechos de retroventa, pero queda por solucionar el asunto con el ramo de Guerra; por su parte, el gobernador civil de Guadalajara señor Casas, ha cambiado impresiones repetidas veces con el Generalísimo Franco y con el ministro de Educación Nacional señor Ibáñez Martín respecto a la urgente necesidad de reconstruir el palacio alcarreño, mostrándole siempre ambas altas personalidades vivos deseos de que así se haga lo antes posible. En una breve conversación que sostuve con el Generalísimo el 27 de julio último tras la ceremonia de ser devuelta al culto la casi por completo restaurada catedral de Sigüenza, como me lamentara del injustificado abandono en que yacían las ruinas del palacio del Infantado, significando de paso la obligación y urgencia de reconstruir éste, el Jefe del Estado me expresó sus grandes deseos de que se efectuara, como me ofreció poner de su parte cuanto fuese posible para acelerar el comienzo de las obras o allanar los obstáculos ya presentados; manifestaciones análogas escuché de labios del excelentísimo señor don José Ibáñez Martín, Ministro de Educación Nacional, ante el Director general de Bellas Artes; y en cuanto al señor Moreno Torres, Director general de Regiones Devastadas, respondió



a mi nuevo "asalto" declarando continuar dispuesto a encargarse de la ejecución del proyecto.

Concertada la voluntad de tan relevantes personalidades para convertir en realidad tangible lo que tras siete años consecutivos osciló entre la ilusión y el desaliento, es de esperar que el problema entre francamente en período de favorable solución. ¿Volverá a quedar todo en buenos propósitos y gratas palabras? Confío en que no, y conmigo todos los amantes del Arte, la Historia y el prestigio de España, pues el asunto está en manos de quienes no sólo deben sino que además pueden y quieren solucionarlo. Hoy, al exponer en este artículo cómo se encuentra la antigua mansión de los Mendozas desde 1936, corroborando mis asertos una serie de fotografías cuya vista causa dolorosa impresión, he de exclamar con tristeza infinita, intensa amargura y aun con dejos de reproche: *¡Así está aún el palacio del Infantado!* Quiera Dios que esta frase jeremíaca salida del corazón no tengamos que repetirla un año más tarde, pues sería más agria, triste y desconsolada si, como es de temer, las que hoy son todavía ruinas monumentales recuerdo de un ayer glorioso, por culpa del abandono se convierten en informe montón de escombros.

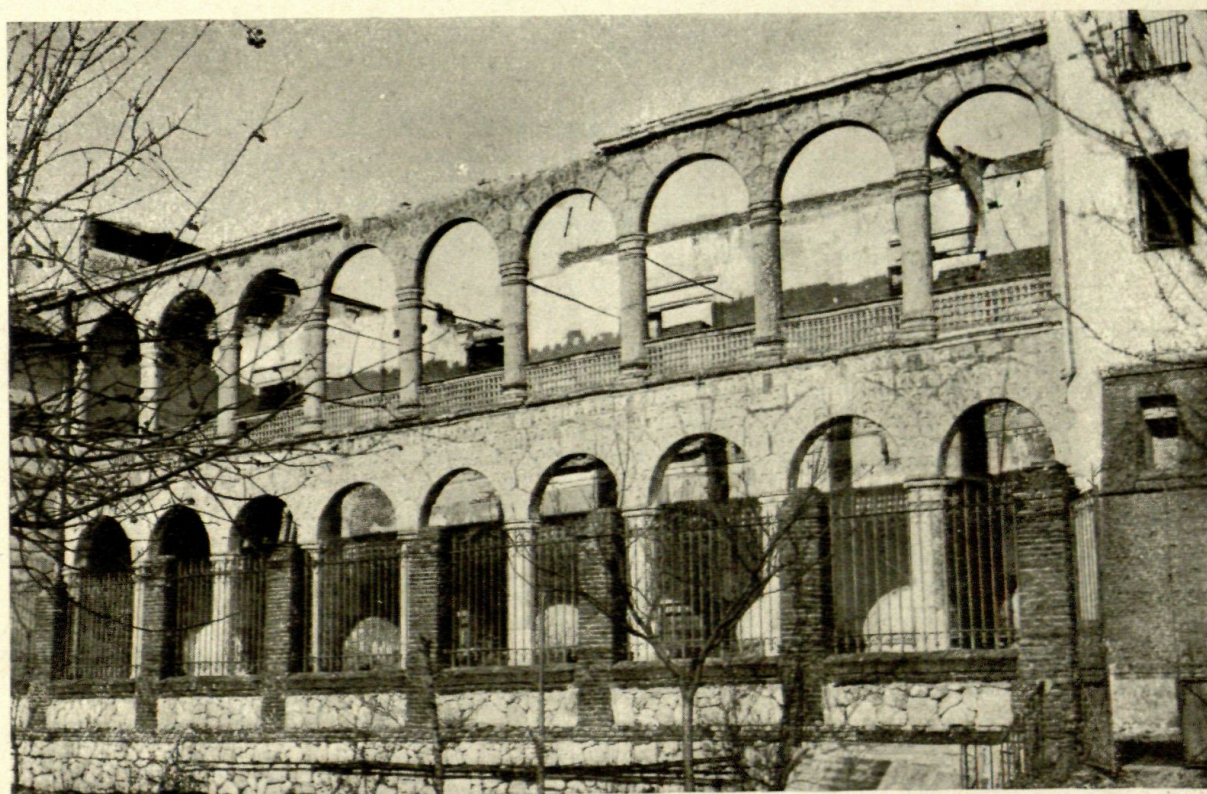
Ahorrando gastos imprescindibles, especialmente los que sólo procuran un deslumbramiento fugaz por una brillantez momentánea; o acudiendo a un crédito extraordinario que en pocos casos estará tan justificado como aquí, las obras de limpieza y consolidación deben comenzar en seguida mientras se estudia y somete al examen y sana crítica (hechos por corporaciones y personas doctas con la mayor amplitud, tiempo y libertad) el anteproyecto necesario, pues ya dije que hacerlo es cuestión ardua y delicada; mientras se confecciona el proyecto definitivo teniendo en cuenta los juiciosos pareceres expuestos, puede tratarse de suprimir los obstáculos interpuestos relativos a la ulterior propiedad del inmueble y que a mi juicio se vencerán fácilmente; cabe afirmar que ya se vencieron por lo que atañe al excelentísimo señor duque del Infantado, cuyo indudable patriotismo puso una vez más de manifiesto al ofrecer no hace mucho su renuncia al derecho de retroventa, en favor del Estado. En cuanto al patriotismo de cuantos componen la Caja o Patronato de Huérfanos de la Guerra, es evidente, indiscutido e indiscutible tratándose de militares; y si les piden, en nombre de tan nobles sentimientos y del interés nacional, que renuncien a la propiedad, estoy seguro de que lo harán gustosos... ¡por amor a España!

Madrid, octubre de 1946.





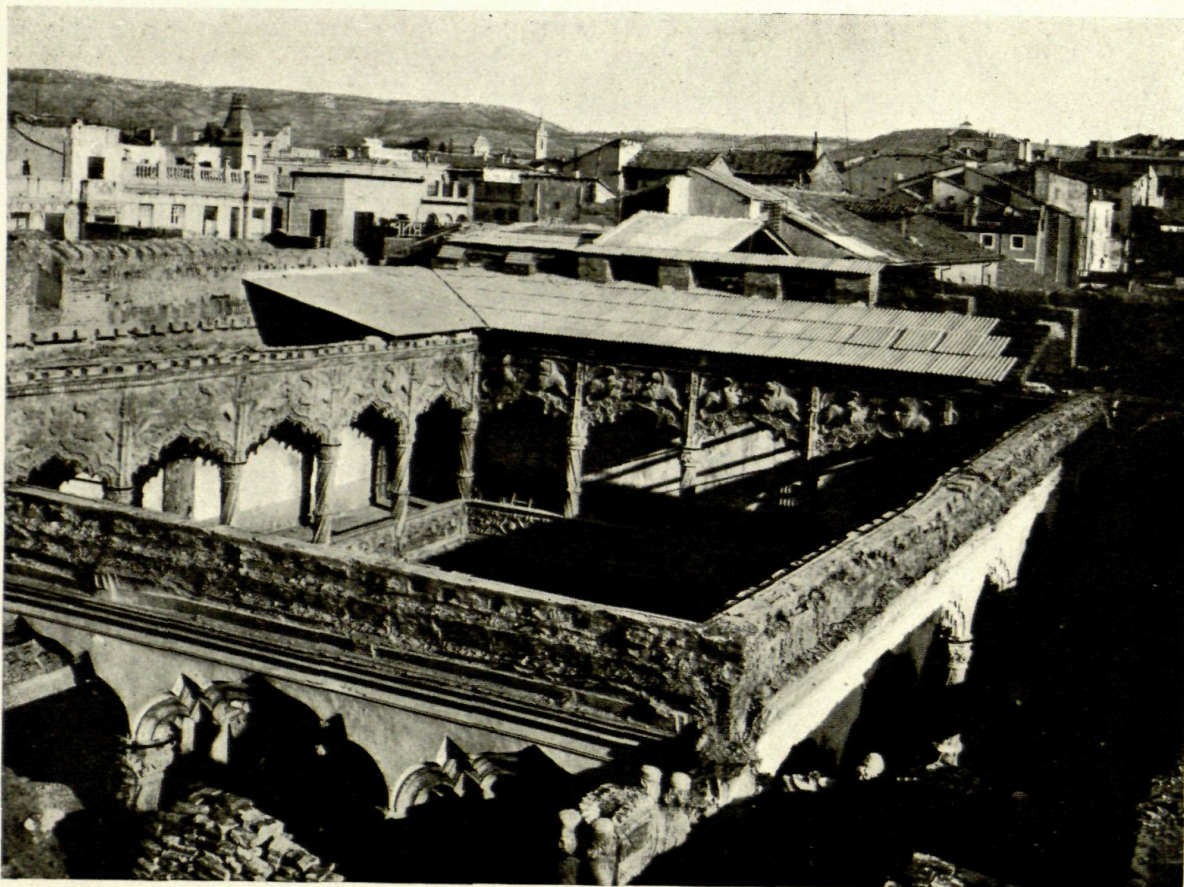
*Aún se mantiene orgullosa y señorial la fachada del palacio del Infantado.*



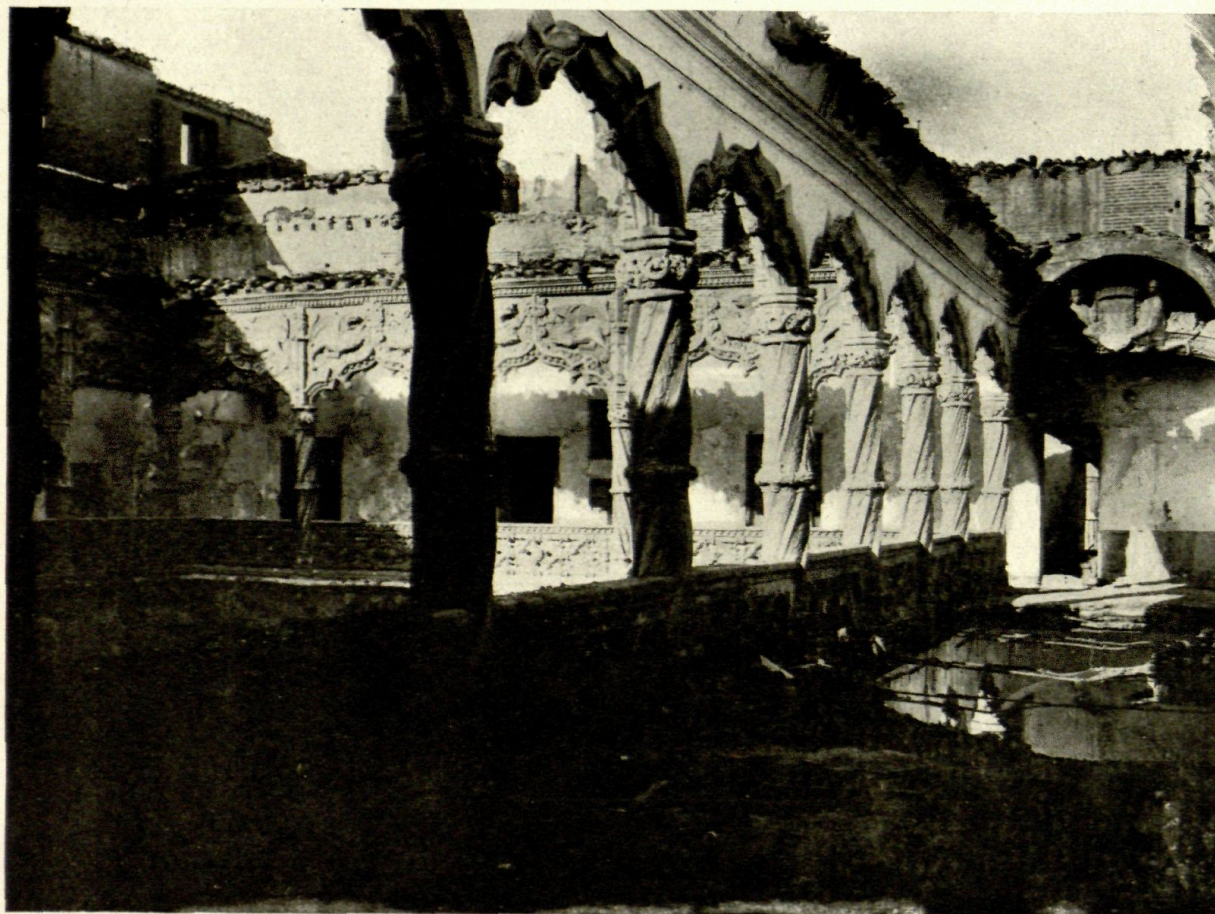
*Estado presente de la galería del palacio, con vistas al jardín, y cuyo derrumbamiento es muy de temer.*

(Fot. T. Camarillo.)





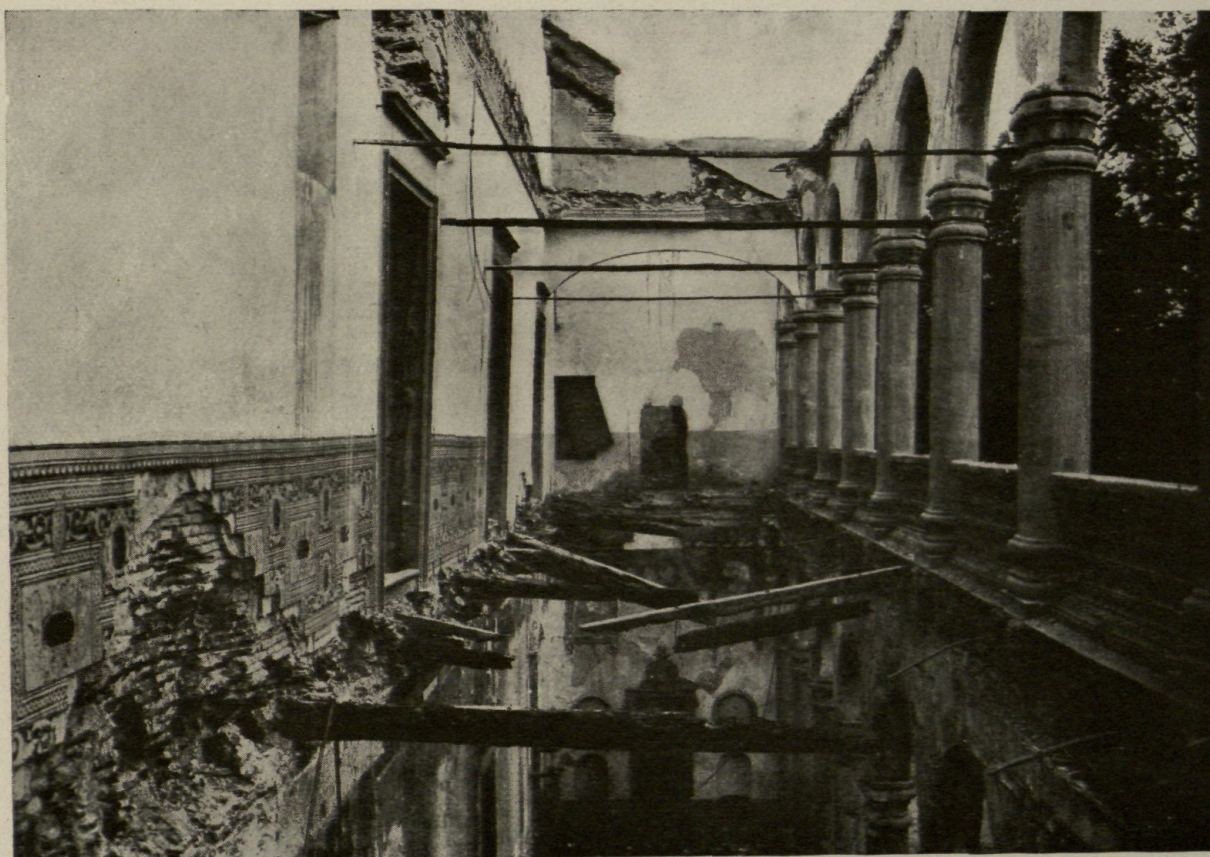
*Así está, sin defensa y con riesgo de venirse al suelo, el soberbio patio del palacio.*



*A los corredores o galerías altas del patio de honor faltan el piso y la techumbre.*



## ARTE ESPAÑOL

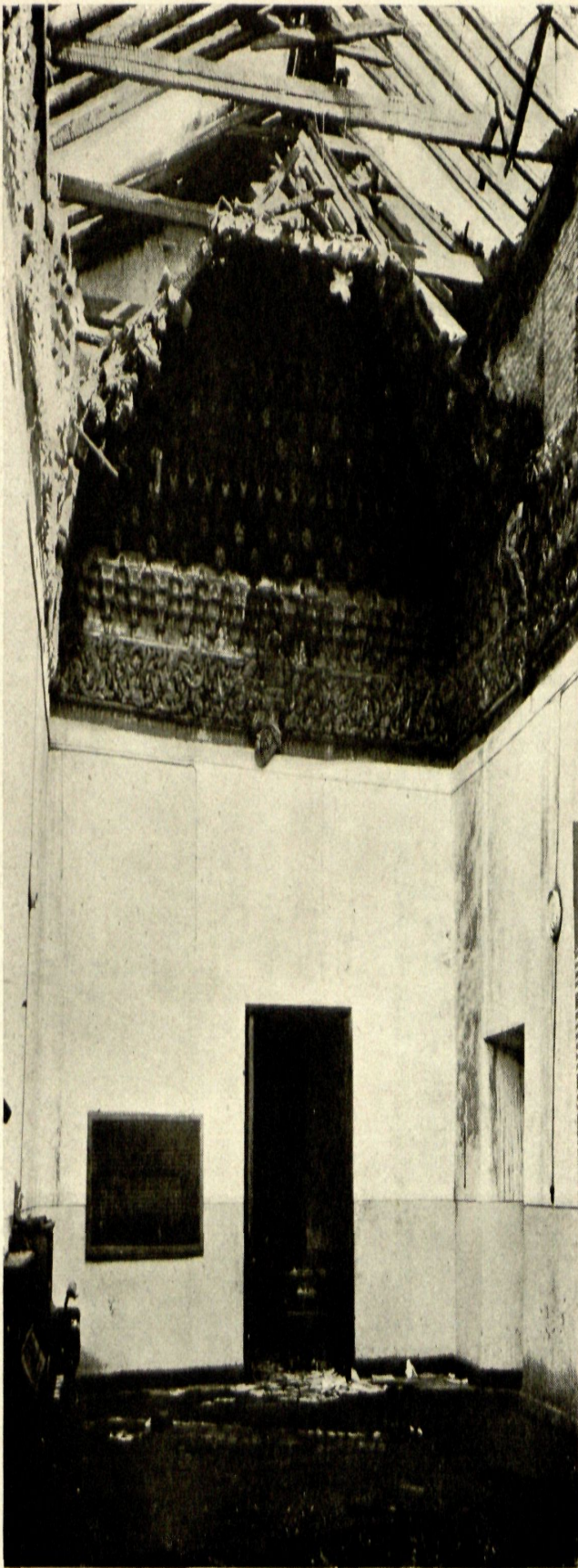


*En la galería alta del jardín, los bellos zócalos de azulejos aparecen destrozados, y los arcos se sostienen gracias a algunas barras de hierro.*

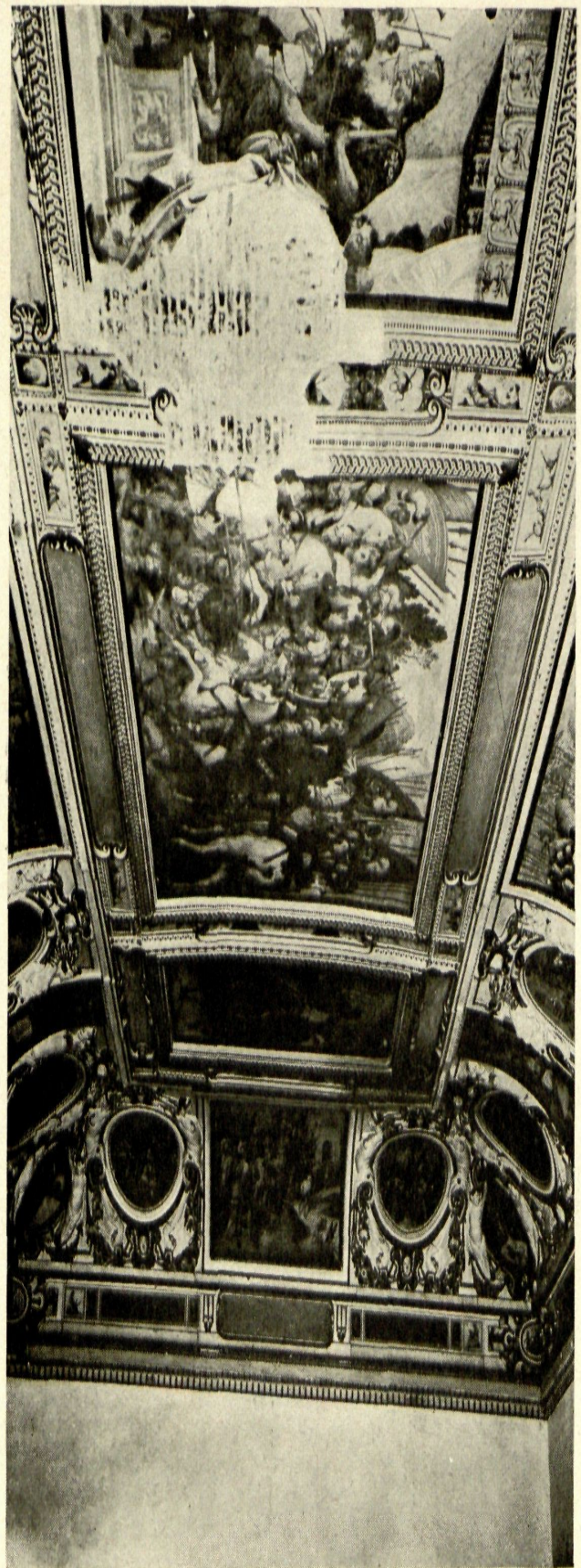


*El que fué imponderable salón de linajes está convertido en tético foso conteniendo un montón de escombros, bajo los cuales acabarán de pudrirse los restos del magnífico artesanado.*





*Esto queda de la afiligranada cubierta del salón de Cazadores; si el abandono continúa, pronto quedará solo el recuerdo...*



*Así estaba en 1940 el techo del salón de las Batallas, pintado al fresco por Rómulo Cincinato; hoy está más destrozado.*



# Ensayo de un catálogo de plaquetas o broncees religiosos españoles

Por MANUEL AULLÓ COSTILLA

**E**L Renacimiento italiano, al que se debe, en el siglo XV, la creación de la medalla, dió vida, también, a otra serie interesantísima de monumentos que, aun cuando estrictamente no pertenezcan a la Numismática, tienen, sin embargo, cierta relación con ella: la serie de las llamadas "plaquetas", es decir, de los pequeños bajorrelieves, generalmente en bronce, de forma varia, en los cuales se reproducen, muchas veces, obras maestras de escultura, pintura, orfebrería y grabado, inspirándose otras en las propias medallas, condición de que, en cierto modo, participan como medallas labradas por una sola cara.

Sirva lo expuesto para justificar cómo una antigua afición a la Numismática haya podido conducir, en fecha reciente, a ocuparse de las plaquetas, si bien en el limitado campo de los broncees religiosos de arte popular español, que más concretamente creemos poder nombrar castellano, objeto del presente trabajo. Inédito quedaría éste, sin los amistosos requerimientos de personas doctas que, anteponiendo a otras consideraciones la personal que generosamente dispensan al autor, no hubieran llevado al ánimo la conveniencia de sacrificar su modestia a la posible utilidad de catalogar en una publicación de conjunto los broncees, de las características apuntadas, que ha llegado a conocer en el curso de sus pesquisas, valiosamente secundadas por el inteligente decano de los anticuarios de Madrid, don Rafael Moreno.

Escasa es, desgraciadamente, la bibliografía y casi nulas las colecciones que en los tiempos actuales se pueden encontrar, relativas al tema que nos ocupa, dadas las circunstancias exteriores y las internas por las que ha pasado nuestro país; ellas, pues, justifican cumplidamente el modesto título de *Ensayo* con que aparece este trabajo.

Treinta y cuatro son las plaquetas que me ha sido posible conocer y, salvo una, fotografiar; corresponde ésta a San José, y es variante de otra que figura en las láminas; perteneció a mi buen amigo don Frutos Barbero (q. g. h.), y su extravío, al decir de sus hijos, no ha permitido completar, al menos, esta información, cuando no satisfacer deseos del coleccionista.

Estos broncees, en planchas fundidas y cinceladas, con recuadro o reborde a modo de media caña, eran dorados a fuego, siendo sus formas, rectangular u ovalada, de 7 × 10 cm. y 7,5 × 11 cm., respectivamente, con diferencias de 2 mm. en más o en menos, aun para el mismo modelo; por ello, cuando los tipos son iguales, esa ligera modificación de tamaño induce a pensar que no se trata de fabricaciones propiamente en serie, sino que fueron varios los artífices que intervinieron en su



preparación y cincelado. Con menor frecuencia, y hechas, sin duda, para facilitar su adquisición por las clases populares, también se encuentran en plomo, generalmente policromadas, debiéndose reputar las reproducciones en plata como indudablemente modernas.

Por su condición de cuadritos de devoción y para poder colgar, llevan casi siempre, en el centro del borde superior, una anilla fundida al mismo tiempo que la plancha metálica; cuando en algunas falta aquélla, no es difícil reconocer haber sido limada para su colocación en otra forma; unas veces, sobre terciopelo en marco de madera; otras, adaptándole un cerco artístico, metálico, con un asa sujeta a su reverso, para su conversión en portapaces. Esta adaptación parece explicar el nombre de "paces" con que estas plaquetas se conocen entre muchos comerciantes madrileños.

Mas, antes de pasar a describirlas, intentaremos su agrupación conforme al carácter con que los titulares aparecen representados, no obstante que sus biografías puedan hacerles corresponder a más de un grupo. Así sucede con San Juan Bautista, anacoreta y mártir, que aparece cubierto con la piel de camello, como cuando vivía en el desierto; con San Pedro, apóstol y mártir, en cuya representación se recuerda el pasaje del canto del gallo, en tiempos de la Pasión de N. S. J.; y, en general, con los monjes, que a su condición de anacoretas unen la de fundadores o predicadores, comprendiéndolos en aquella en que pueda considerarse o aparezca más destacado.

Conforme a este criterio, forman grupo las plaquetas cuyas figuras se relacionan con la vida y muerte de N. S. J.:

La Inmaculada Concepción, en plaquetas rectangular y ovalada (dos variantes).

La Adoración de los Reyes, en pl. rect.

La Virgen y el Niño, en pl. rect. (dos diferentes).

San José y la Sagrada Familia, en pl. rect.

San José y el Niño, en pl. rect.

*Ecce-Homo*, en pl. rect. y oval. (dos variantes).

San Pedro, en pl. rect.

El Descendimiento de la Cruz, en pl. rect.

La Piedad, en pl. oval.

Constituyen grupo con figuras de mártires las de:

San Simón, apóstol, en pl. rect.

San Sebastián, en pl. rect. y oval. (dos variantes).

Santos Justo y Pástor, en pl. rect.

Santa Lucía, en pl. rect.

Santa Catalina de Alejandría, en pl. rect.

Agrúpanse como anacoretas:

San Juan Bautista, en pl. rect.

Santa María Magdalena, en pl. rect.

San Jerónimo, en pl. rect.

San Francisco de Asís, orante, en pl. rect.

Idem íd., en éxtasis, en pl. rect. y oval. (dos diferentes).



Por último, constituyen el grupo de fundadores y predicadores:

- San Bernardo de Claraval, en pl. rect. (dos variantes).
- Santo Domingo de Guzmán, en pl. rect.
- Idem íd. o Santo Tomás de Aquino (?), en pl. rect.
- Idem íd. o San Jacinto (?), en pl. rect.
- San Francisco de Paula, en pl. rect.
- San Antonio de Padua, en pl. rect. y oval. (dos variantes).
- San Diego de Alcalá, en pl. rect.
- Nuestra Señora del Rosario, con Santo Domingo de Guzmán, y
- Santa Catalina de Sena, en pl. oval.

En resumen:

Con N. S. J. . . . . .	12 plaquetas.
De mártires. . . . .	6 —
De anacoretas. . . . .	6 —
De fundadores. . . . .	10 —
<i>Total.</i> . . . . .	<u>34</u> plaquetas.

de las cuales 27 corresponden a la forma rectangular y 7 a la ovalada.

Son, pues, los Santos con más de una representación: San José, con dos distintas; San Sebastián, San Bernardo y San Antonio, con dos del mismo tipo, respectivamente; San Francisco, con tres distintas, y Santo Domingo, con una indubitable y dos que pueden atribuírsele. Corresponde así la mayor representación a San Francisco de Asís; mas como la imagen de la Inmaculada aparece rodeada por el cordón franciscano, todo inclina a deducir la grande devoción que a este Santo se tenía en la época de la fabricación de las plaquetas; mucha debió tenerla también su contemporáneo Santo Domingo de Guzmán, ya que a las señaladas, una segura y dos como dudosas, hay que agregar otra más sobre fondo de esmalte azul, de factura muy tosca, y la que le corresponde, en unión de Santa Catalina de Sena y otras figuras mitradas de religiosos y religiosas, en la plaqueta de Nuestra Señora del Rosario.

Tratando de evitar justificaciones enojosas cuando la identificación sea indudable, sólo nos detendremos en señalar, cuando lo merezcan, algunas variantes o detalles, para dedicar mayor espacio a las atribuciones dudosas.

**Inmaculada Concepción.**—Anotemos, en consecuencia, su disposición sobre fondo de rayos, a semejanza de la Virgen de Guadalupe y rodeada, según dijimos, del cordón franciscano, correspondiendo exactamente al modo como el *Apocalypsis* la describe: "Una mujer cubierta del sol, y la luna debajo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas." ("*Mulier amicta sole, et luna sub pedibus ejus et in capite ejus corona stellarum duodecim.*" Apoc, XII, 1.) El cordón de San Francisco que la acompaña y que, sin duda, expresa su condición de Patrona de las Ordenes franciscanas, tiene libres sus extremos en la parte superior de la plaqueta rectangular; y en la parte baja, en la ovalada.

**Adoración de los Reyes.**—Su composición, probablemente, está inspirada en alguna obra maestra. A este respecto don Diego Angulo Iníguez, al reproducir el



bronce que nos ocupa en su nota "Algunas huellas de Schongauer y Durero, en México" (*Archivo Español de Arte*, núm. 72 de 1945), dice: "El repertorio del modelo de Pereyng es bastante nutrido. La Adoración de los Reyes no procede de Durero. Que no es hija de la fantasía del pintor, lo demuestra el relieve del bronce que reproduzco; pero es posible que tanto la pintura como el relieve reconozcan un modelo común. No he tenido tiempo de averiguarlo." Once figuras, entre divinas y humanas, y cuatro de animales, se reconocen en el pequeño espacio del bello ejemplar.

**La Virgen con el Niño.**—Claramente diferenciadas las dos plaquetas que se refieren a este asunto, lleva al pie, una de ellas, una rama, al parecer de zarza.

**San José.**—De su representación en la plaqueta que no hemos logrado reproducir, guardamos el recuerdo de que en ella aparecen solamente el Santo y Jesús Niño; de menor tamaño el primero que en la plaqueta de la Sagrada Familia, donde ocupa su altura, y ambos también en el taller de carpintero, si bien cambiada su posición respectiva.

**"Ecce-Homo".**—En éstas difiere la ovalada por la corona con mayor número de espinas y la caña sin hojas.

**San Pedro.**—En su representación no falta su símbolo propio de las llaves.

**Descendimiento de la Cruz.**—Su composición corresponde a la que es clásica.

**La Piedad.**—Bella plaqueta, de inspiración posiblemente italiana.

**San Simón.**—Se destaca por su condición de mártir, con la sierra o tronzador con que se ejecutó su martirio.

**San Sebastián.**—Distínguese por la supresión en la ovalada, y seguramente por razón de espacio, de las decoraciones de los ángulos de la rectangular, cual nubes, ramaje, armadura y casco.

**Santos Justo y Pástor.**—Representados como niños, vestidos a la romana, y a sus pies la piedra y la cuchilla con que se consumó su sacrificio, en el campo Laudable, de Alcalá de Henares, conservada aquélla en el mismo lugar que después ocupó la Magistral. Sostienen las tablas con que iban a la escuela cuando se presentaron a Daciano; y es la única plaqueta donde, en la piedra que pisa la figura de la izquierda, aparecen las iniciales *G. L.* o *C. L.* que, más que a las del autor, pueden corresponder a *Campus Laudabilis* (?).

**Santa Lucía.**—Aunque recibió el tormento de la pez, resina y aceite hirviendo, sin daño alguno, para ser después degollada, aparece con la clásica representación de sostener sus ojos en un plato, como abogada de la vista, siéndolo también, según algunos, contra el fuego.

**Santa Catalina.**—Los instrumentos de su martirio, la rueda dentada y la espada, son símbolos indudables de identificación.

**San Juan Bautista.**—Con sólo otra excepción que reseñaremos, lleva esta plaqueta una leyenda que contiene la frase atribuída al propio Jesucristo refiriéndose al Precursor: "*Non sur[r]exit maior*" (S. Matheo, XI, 11), "no se levantó mayor (entre los nacidos de mujeres)", contrastando este exceso de medios de identificación con la oscuridad que otras ofrecen y de que luego nos ocuparemos.

**Santa María Magdalena.**—Su atribución es fácil. Orante, con el tarro de perfume al pie y en lejanía una ciudad, alude a su larga penitencia en una gruta de la montaña de Marsella, donde es fama que falleció.

**San Jerónimo.**—Tampoco ofrece dificultad reconocer en la plaqueta, con el león, la piedra en la mano y las iniciales *S. I.* en el libro que tiene delante, a este gran doc-



tor de la Iglesia. Su composición lleva nuestro recuerdo a las tallas de Gaspar Berra y a las pinturas de Ribera.

**San Francisco de Asís.**—Orante, figure o no en el desierto, ninguna duda ofrecen sus plaquetas. Pero antes de dar por terminada esta referencia señalemos por curiosa la disparidad con que están compuestas las del "Poverello"; tan distintas, aun las que reproducen el mismo asunto de la estigmatización en el monte Alvernia (sin que ninguna omita la presencia de fray León, único monje que le acompañaba), que, siendo barbada la cabeza del Santo en las rectangulares, aparece imberbe en la ovalada.

**San Bernardo.**—En el grupo de los fundadores y predicadores, sólo las atribuidas a San Bernardo de Claraval y algunas a Santo Domingo de Guzmán han ofrecido dudas para su identificación; de las fuentes documentales, tratados de iconografía y lectura de la vida de los Santos, ya hemos expresado la actual escasez de la primera.

A nuestro juicio, el Santo representado con báculo y mitra al pie lo consideramos San Bernardo, interpretando en consonancia las iniciales S. B., que aparecen grabadas en el libro del ángulo inferior derecho. En la Iglesia de su nombre, en Granada, en una escultura de Pedro de Mena, aparece con báculo en la mano izquierda, y libro abierto en la derecha, descubierto y sin símbolo alguno al pie. En otras de imaginería reciente figura, como en las plaquetas, descubierto, con mitra al pie, con báculo y libro como en Granda, difiriendo en las plaquetas por su mano derecha levantada en actitud de bendecir y sosteniendo conjuntamente con la izquierda libro cerrado y báculo.

Las dos plaquetas que adscribimos al "doctor melifluo" difieren solamente en tener abierto el hábito en su parte superior, o cerrado—con capilla—, como en los dominicano y franciscano.

Así hubiera quedado hecha la atribución si, con motivo de visita reciente, y para mí de muy grato recuerdo, al Monasterio de Santo Domingo de Silos, no hubiera tenido ocasión de conocer otra plaqueta con hábito abierto, conservada por el erudito P. Saturio, de aquella comunidad benedictina, y atribuída por éste a su fundador, San Benito; basábase para ello, no ya en la interpretación de las iniciales S. B., que realmente convienen también a este Santo, sino en su actitud de bendecir, y por la forma abierta del hábito, que por tradición conservan los monjes ingleses y se comprueba en las imágenes de santos monjes que en aquella Abadía existen; procedía de Valladolid y era donación de un coleccionista fallecido en aquella capital castellana.

Admitida esta atribución de la plaqueta de hábito abierto, podría quedar la del cerrado a San Bernardo; mas como no parece verosímil que dos representaciones iguales, salvo la pequeña diferencia señalada en la parte superior de su indumentaria, puedan servir para Santos distintos (recuérdese las diferencias fisonómicas señaladas para San Francisco) y la iconografía moderna mantiene la de las plaquetas, creemos posible sostener su correspondencia con el Santo fundador del Monasterio de Claraval.

Antes de terminar cuanto a éste se refiere, permítasenos una digresión sobre el modo de colocar el báculo, aparentemente contrario a la Heráldica eclesiástica, ya que lo ha sido vuelto hacia *fuera*, cual para los obispos se halla establecido, y no hacia *dentro*, como corresponde a los abades, aunque fueren mitrados, indicación



ésta de su jurisdicción sobre los monjes y en los claustros del Monasterio; mas si recordamos que a su primera fundación en el sombrío Valle de los Ajenjos se añade la de otros muchos monasterios, en diferentes países, entre los cuales tuviera también mandato, la posición dada por el autor de la plaqueta queda debidamente justificada.

**Santo Domingo de Guzmán.**—Indudable es su atribución en la plaqueta con estrella en el pecho y símbolos de mundo y perro con hacha encendida en la boca, alusión al sueño tenido por su madre antes del nacimiento del Santo. Y así también le atribuiríamos, sin interrogante, las otras plaquetas fotografiadas, si ciertas iniciales grabadas en dos de ellas no nos obligaran a justificarnos.

Con la citada composición clásica española tiene también este Santo la de sostener con una mano un ramo de lirios, alusión a su íntegra castidad, un libro cerrado en la otra, a más, aunque no siempre, de la estrella sobre la cabeza o en el pecho; con estrella en éste, libro y crucifijo aparece en la primera plaqueta; idéntica figura con libro abierto, ramo de lirios en lugar de crucifijo, sin estrella ni símbolos de perro y mundo, aparece en otra. Con estrella en el pecho, libro cerrado, ramo, que más parece de cardos que de lirios, y sin otros símbolos aparece en una plaqueta esmaltada de ejecución mediocre, aludida anteriormente, aunque no la estimamos propia de esta serie.

Künstle, en su *Iconographie der Heiligen* (1926), dice textualmente: "Dominikus wird in der Tracht seines Ordens mit einer Lilie in der einen Hand und einem Buch in der andern abgebildet; über seinem Haupte oder vor der Brust oft ein Stern", y reproduce dos imágenes del Santo: en una, sentado, con la cruz sostenida con ambas manos, estrella en el pecho y sin símbolos al pie (estatua en madera en la iglesia de Dominicos, de Leipzig); en otra, de pie, con libro en la mano izquierda y un ramo de lirios en la derecha (retrato de Francesco Traini, en la Academia de Pisa, de 1345), es decir, como en una de las plaquetas, si bien con los atributos cambiados de mano y también sin los símbolos. En ambas, sin barba, como en la iglesia de Caleruega (Burgos), lugar de nacimiento del Santo, cuya imagen sostiene un rosario con su mano derecha en alto, un libro abierto con la izquierda, sin cruz patriarcal, ni símbolos de mundo y perro. Por el contrario, en las iglesias matritenses de Padres Dominicos del Olivar y del Rosario su imagen es barbada (sin estrella en la primera), sosteniendo cruz patriarcal y los símbolos comunes al Santo los cuales, según la obra de Künstle, no deben considerarse como emblema propio; es, dice, muchas veces una *finesse* de algunos pintores dominicanos, siendo principalmente sus atributos corrientes los lirios con el libro, que es como aparece en muchas estampas de devoción mariana, de artistas italianos de los siglos XV y XVI.

Dedúcese, pues, de lo expuesto que ni la estrella ni los símbolos de mundo y perro con la antorcha en la boca son constantes ni privativos, algunos, de este Santo, aunque por el autor antes citado lléguese a suponer que pueda ser el can símbolo parlante de la Orden de predicadores, haciendo derivar su nombre, no del de su fundador, *Dominicus*, sino de su condición de defensor del Señor, *domini canes*.

Y aquí terminaríamos, sentando la afirmativa conclusión de que todas las plaquetas reseñadas corresponden al Santo, si no hubiéramos llegado a conocer entre las de lirios hasta tres, con las iniciales *S. T.*, en caracteres romanos, grabadas en el campo a la altura de su cabeza y separadas por ésta. Las letras parecen antiguas, aunque posteriores a la época de las plaquetas; sin variar nuestro criterio, admitiríamos que fueron grabadas para los devotos de Santo Tomás de Aquino, también



figura relevante de la Orden de Predicadores, utilizando una representación que en su origen correspondía a su fundador; tal fué también el juicio que espontáneamente mereció a uno de los monjes del oratorio del Olivar, de Madrid, a la vista de la reproducción fotográfica de un ejemplar de estas plaquetas. Innegable es que el simbolismo de los lirios puede ser de aplicación general a gran número de Santos, y evidentemente propio también del Santo de Aquino, cuya iconografía actual le define, principalmente, con sol sobre la cabeza o en el pecho y la pluma de doctor en la mano.

Hay, por fin, otra plaqueta de análoga figura, con las manos abiertas, en actitud de predicar, con estrella en el pecho y otras en el manto, éste algo modificado y sin la nube y rayos que aparecen en el ángulo superior izquierdo de las plaquetas atribuídas a San Bernardo y a Santo Domingo; lleva las iniciales *S. I.* grabadas en el campo, a la altura y a cada lado de la cabeza; de no atribuirse también a Santo Domingo, dado el único símbolo de la estrella en el pecho, podría serlo a otro dominico coetáneo suyo, San Jacinto, famoso predicador, y cuya actitud parece quererse reflejar en la plaqueta; admitimos para ello la inicial *I*, en lugar de *Hyacinthus*, o como *J* latina, del mismo modo que en la plaqueta de San Jerónimo (*Hieronymus*), que también lleva *I*.

**San Francisco de Paula.**—No ofrece duda, a nuestro juicio, la aplicación de esta plaqueta al fundador de la Orden de "los Mínimos", cuyas virtudes más amadas fueron la humildad, distintivo de aquélla, y la caridad, que le sirvió de símbolo o empresa. Este bronce recoge la escena de su última enfermedad, en la que, haciéndose llevar a la iglesia, con los pies descalzos y un dogal al cuello, convocó a sus religiosos para recomendarles la Caridad (destacado su nombre en una cartela entre nubes y ángeles), para ser de nuevo conducido a su celda, donde murió a los 91 años, edad proveya en que aparece representado.

**San Antonio.**—Su identificación tampoco ofrece duda y son ligerísimas las variantes de sus dos plaquetas.

**San Diego de Alcalá.**—No es fácil, a primera vista, la aplicación de la plaqueta a este Santo; pero la afirmamos, dado que en ella se recoge el pasaje de su vida, relativo a las flores en el hábito, su grande amor a la Cruz, la presencia del Niño salvado, por su intercesión, de morir abrasado en un horno de pan, y la lejanía de una iglesia como alusión ya a la capilla donde la madre del niño impetrara el milagro, ya al convento fundación del Santo en Fuerteventura, del que fué guardián.

**Nuestra Señora del Rosario.**—Muchas son las representaciones de este tipo para que no resulte obvio el adjudicarla. Su composición, sin embargo, pudiera parecer inspirada en el cuadro de la iglesia de Santa Sabina, en Roma, debido al pincel de *el Sassoferrato*; y su generalización la comprueba un ejemplar, en cobre, reproducido en un diario madrileño (*Ya*, 21 octubre 1945), por haber sido hollado por los japoneses en ocasión de la última guerra mundial.

La condición anónima de estos bronces, señalada en el curso del trabajo, origen es de incertidumbre para fijar con exactitud su época, y motivo para conjeturarla por la manifestación de su arte; pero la devoción que reflejan sus representaciones, salvo las de carácter ecuménico, al marcar culto predominante en nuestra región central, zona de procedencia de la mayor parte de las plaquetas y a la que consideramos como centro de difusión, corroboran el calificativo de arte castellano, que anteriormente le hemos otorgado.



En un artículo publicado en *Revista de las Artes y los Oficios* (agosto 1944), don Luis Pérez Bueno data para estos broncees el siglo XVIII; asígnales mayor antigüedad, siglo XVII, don Rafael Moreno, y llega, para algunos ejemplares, a estimarla posiblemente anterior, siglo XVI, don Manuel Gómez Moreno, a cuya autoridad también recurrimos. Poco resta añadir a tan estimables opiniones, como no sea para señalar, dentro de la mayor o menor perfección de sus tipos, la analogía de su técnica y de su factura, con sus recuadros, o bordes, sujetos a un modelo común, y proponer la conclusión de que, sin negar la posibilidad de fabricaciones anticipadas (aceptamos para algunas su inspiración en modelos del XVI, como en La Adoración), o posteriores (amaneramiento del XVIII, cual en San Antonio), debe asignarse el XVII como el siglo que caracteriza a estas plaquetas religiosas.

De intento hemos prescindido de señalar el grado de rareza de estos broncees, ya que si, cual sucede con otras colecciones, puede ser considerada desde varios puntos de vista, artístico, iconográfico o histórico—criterio generalmente seguido por los coleccionistas de otros siglos—, no queremos, ni siquiera indirectamente, contribuir al mercantilismo que, por desgracia y como factor de actualidad, puede rebajar la elevación moral que corresponde a estos esparcimientos del espíritu.

Y terminamos con un reconocimiento y un propósito: Reconocimiento de nuestra escasa contribución al estudio de estos pequeños broncees religiosos; propósito ambicioso, cual el de despertar la curiosidad de los amantes del arte español para completar este catálogo.

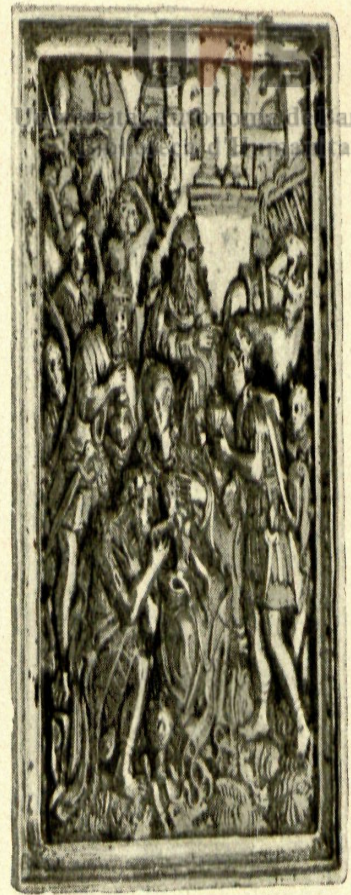




1.—*Inmaculada Concepción.*  
(Colección del autor.)



2.—*Inmaculada Concepción.*  
(Colección R. Moreno.)



3.—*Adoración de los Reyes.*  
(Colección del autor.)



4.—*La Virgen y el Niño.*  
(Colección R. Moreno.)



5.—*La Virgen y el Niño.*  
(Colección R. Moreno.)

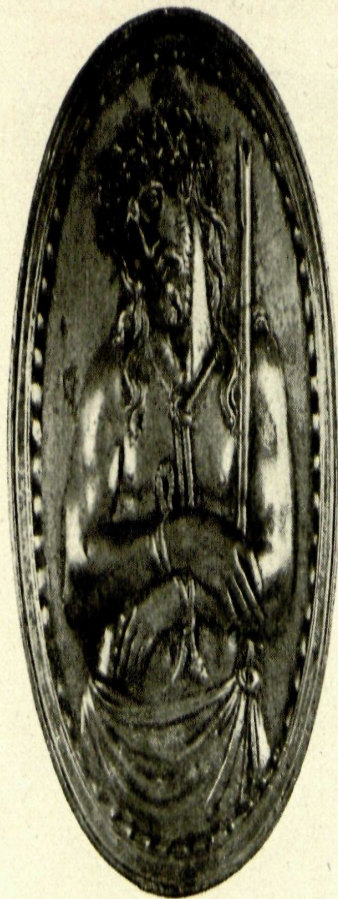


6.—*San José y Sagrada Familia.*  
(Colección R. Moreno.)





7.—*Ecce-Homo.*  
(Colección del autor.)



8.—*Ecce-Homo.*  
(Colección del autor.)



9.—*San Pedro.*  
(Colección del autor.)



10.—*Descendimiento de la Cruz.*  
(Colección del autor.)



11.—*La Piedad.*  
(Colección del autor.)



12.—*San Simón.*  
(Colección R. Moreno.)





13.—*San Sebastián.*  
(Colección del autor.)



14.—*San Sebastián.*  
(Colección R. Moreno.)



15.—*Santos Justo y Pástor.*  
(Colección del autor.)



16.—*Santa Lucía.*  
(Colección del autor.)



17.—*Santa Catalina de Alejandría.*  
(Colección R. Moreno.)

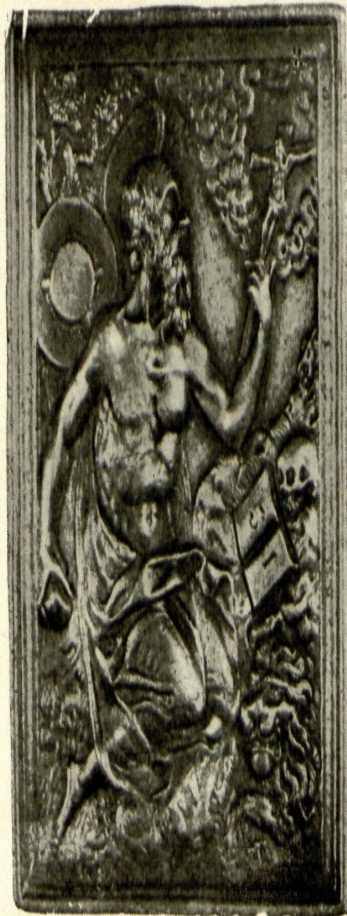


18.—*San Juan Bautista.*  
(Colección del autor.)





19.—*Santa María Magdalena.*  
(Colección del autor.)



20.—*San Jerónimo.*  
(Colección del autor.)



21.—*San Francisco de Asís.*  
(Colección del autor.)



22.—*San Francisco de Asís.*  
(Colección del autor.)



23.—*San Francisco de Asís.*  
(Colección del autor.)



24.—*San Bernardo de Claraval.*  
(Colección del autor.)





25.—*San Bernardo de Claraval.*  
(Colección R. Moreno.)



26.—*Santo Domingo de Guzmán.*  
(Colección del autor.)



27.—*Santo Domingo de Guzmán.*  
(Colección del autor.)



28.—*Santo Domingo de Guzmán.*  
(Colección R. Moreno.)



29.—*San Francisco de Paula.*  
(Colección R. Moreno.)



30.—*San Antonio de Padua.*  
(Colección del autor.)





32.—*San Diego de Alcalá.*  
(Colección del autor.)



33.—*Nuestra Señora del Rosario.*  
(Colección del autor.)



31.—*San Antonio de Padua.*  
(Colección R. Moreno.)

(Fotos M. Urech.)



## Una escultura de Canova

Por RICARDO MARTIN MAYOBRE

EN el perímetro señalado por el paseo de la Castellana, calles de Lista, Serrano y Villamagna, se levanta el palacio llamado en otros tiempos de Anglada y en la actualidad, no con toda exactitud, de Larios, pues eran copropietarios los fallecidos marqueses de Larios y del Genal, cuyo próximo parentesco proporcionó esta convivencia. Quedando últimamente en la única y exclusiva propiedad de D. Enrique Crooke, marqués del Genal.

Este edificio guarda un extraordinario grupo escultórico, en tamaño natural, *Venus y Adonis*, de Canova. Como le supongo ignorado por muchos de nuestros lectores, quiero darlo a conocer.

Esta obra de arte, así como el palacio, pertenecen actualmente a la Testamentaria de la marquesa de Castrillo, hermana del marqués del Genal.

La escultura fué adquirida por el marqués de Castrillo, prócer conocido por su buen gusto, protector de artistas, viajero infatigable y exquisito seleccionador de antigüedades, que reunió en su colección escogidos y bellos ejemplares en armas, libros, cuadros, hierros y tapices. Compró el bellissimo mármol en el clásico y casi exclusivo mercado de entonces. En las "Américas del Rastro".

Desgraciadamente, la procedencia y vicisitudes que haya atravesado desde la salida del estudio del escultor hasta el momento actual se ignoran. En el terreno de la hipótesis, único en el que podemos discurrir, pudiera proceder de las almoneadas de alguna de las grandes Casas como Altamira, Osuna y Salamanca, que se ejecutaron a fines de siglo.

Conocida de todos los aficionados de las artes plásticas es la existencia de la magnífica colección que perteneció al marqués de Salamanca. Tenía el eminente personaje rasgos de soberano, como el de costear exclusivamente a sus expensas expediciones arqueológicas, de cuyas importantes excavaciones en Italia hay valiosas muestras en nuestro Museo Arqueológico. Había enriquecido su galería por compra a elevados precios de obras maestras de las más famosas colecciones de España y del Extranjero, en las de: M. Aguado, marqués de las Marismas (1865); conde Pourtales-Gorgier (1865); infante Luis de Borbón, duque de Morny, conde de Olifax, Patureau, conde de Altamira, marqués de la Remisa, Albarrán, Díaz Martínez, Carderera, Madrazo, conde de San Luis, Serafín de la Huerta, etc. Al producirse la bancarrota del ilustre financiero, todas estas maravillas fueron enajenadas en diferentes ocasiones y localidades. En París, en junio de 1867, siendo la venta



un sonado acontecimiento (1). En Madrid, en 3 de julio de 1883, el Palacio del Senado compra una selección de veintinueve retratos de generales de la galería del Marqués, procedentes de la antigua colección del marqués de Leganés-Altamira (2). Es posible que entre las obras de arte adquiridas en el Extranjero pudiera ser una de ellas la escultura de Canova; luego, en las diferentes ventas, de las que no conozco más de las dos mencionadas, que por otra parte son exclusivamente de pinturas, quedara olvidada, yendo a parar con los últimos despojos a manos de los charileros. Es obvio aclarar que todo esto no tiene más valor que una personal conjetura, que pudiera servir de orientación para ulteriores indagaciones en otras colecciones. Habiendo determinado como ejemplo la del marqués de Salamanca, por creer tiene más probabilidades de procedencia.

La crítica moderna, con un prejuicio intolerante, ha juzgado muy severamente este período del arte, a pesar de las protestas de imparcialidad y el firme propósito con que inician sus historiologías nuestros modernos críticos de no aceptar una época ni un ideal como tipo, sino estudiar desapasionadamente las diversas evoluciones en que el arte se ha venido desarrollando en sus escalonadas fases. No adoptando un exclusivo patrón de belleza "que hubiera sido tan incompleto... como los de Asiria y Egipto", pues "no puede comprenderse la grandeza suma si no es a condición de admirarla a la vez en los productos de su juventud, de su adolescencia y de su madurez". Esto escribe un crítico de arte y arqueólogo tan conocido como Salomón Reinach, en un libro tan universalmente difundido como el *Apolo*. Para decir en otro lugar: "El Renacimiento clásico tuvo en Italia por principal foco Canova (1757-1822); creyóse el émulo de los griegos, y no fué más que un Praxiteles dulzón; el alemán Danneker, el inglés Flaxman y el danés Thorwaldsen consiguieron, a su vez, una reputación que hoy día nos asombra. Hacia 1800, esta escuela reinaba sin rival y con ella la falsa elegancia y la insipidez. La característica de estos artistas consiste en no haber sentido nunca la vibración de la carne fresca; a fuerza de idealismo, eliminaron del arte lo que constituye su superioridad sobre la literatura, la expresión y la intensidad plásticas." Sin embargo, el mismo Reinach, refiriéndose a la encantadora cabeza de Octavio joven, del Vaticano, le dicta este elogio: "fría y distinguida como un busto de Canova".

Consultemos a los contemporáneos del escultor, o de tiempos inmediatamente posteriores, que conservaban todavía el ambiente y los gustos de la época, llegando hasta ellos el eco de las aclamaciones y alabanzas. Sin eliminar de estas opiniones las inspiradas por la emulación o por la envidia. De los críticos de su tiempo, he de citar algunos rápidamente. En primer lugar, a Cicognara, amigo incondicional y apasionado del artista, a quien llama "continuador de lo antiguo, perfeccionador de la Naturaleza y Correggio de la escultura", asignando a esta época el título de "siglo de Canova" (3). Pero no faltaban los Zoilos y Aristarcos entre los coetáneos del maestro. Fernow fué un crítico severísimo y despiadado de Canova, tenaz y

(1) *Catalogue des Tableaux Anciens des Ecoles espagnole, italienne, flamande et hollandaise, composant la galerie de M. le Marquis de Salamanca. Vente en son Hôtel, à Paris, rue de la Victoire, 50, les lundi 3, mardi 4, mercredi 5 et jeudi 6 juin. à deux heures précis. Exposition publique, les vendredi 31 mai et samedi 1.º juin, de une heure à cinq heures. M.º Charles Pillet, Commissaire-Prisseur, 11 rue de Choiseul. Experts: M. Etienne Le Roy, Commissaire-expert du Musée Royal de Bruxelles, à Paris, 7 rue de Choiseul. M. A. Febvre, 12 rue Laffitte (1867).*

(2) ANGEL AVILÉS: *Catálogo de las obras de arte existentes en el Palacio del Senado*. Segunda edición. Madrid, MCMXVII.

(3) LEOPOLDO CICOGNARA: *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al Secolo di Canova*, vol. VII (Prato, 1824).



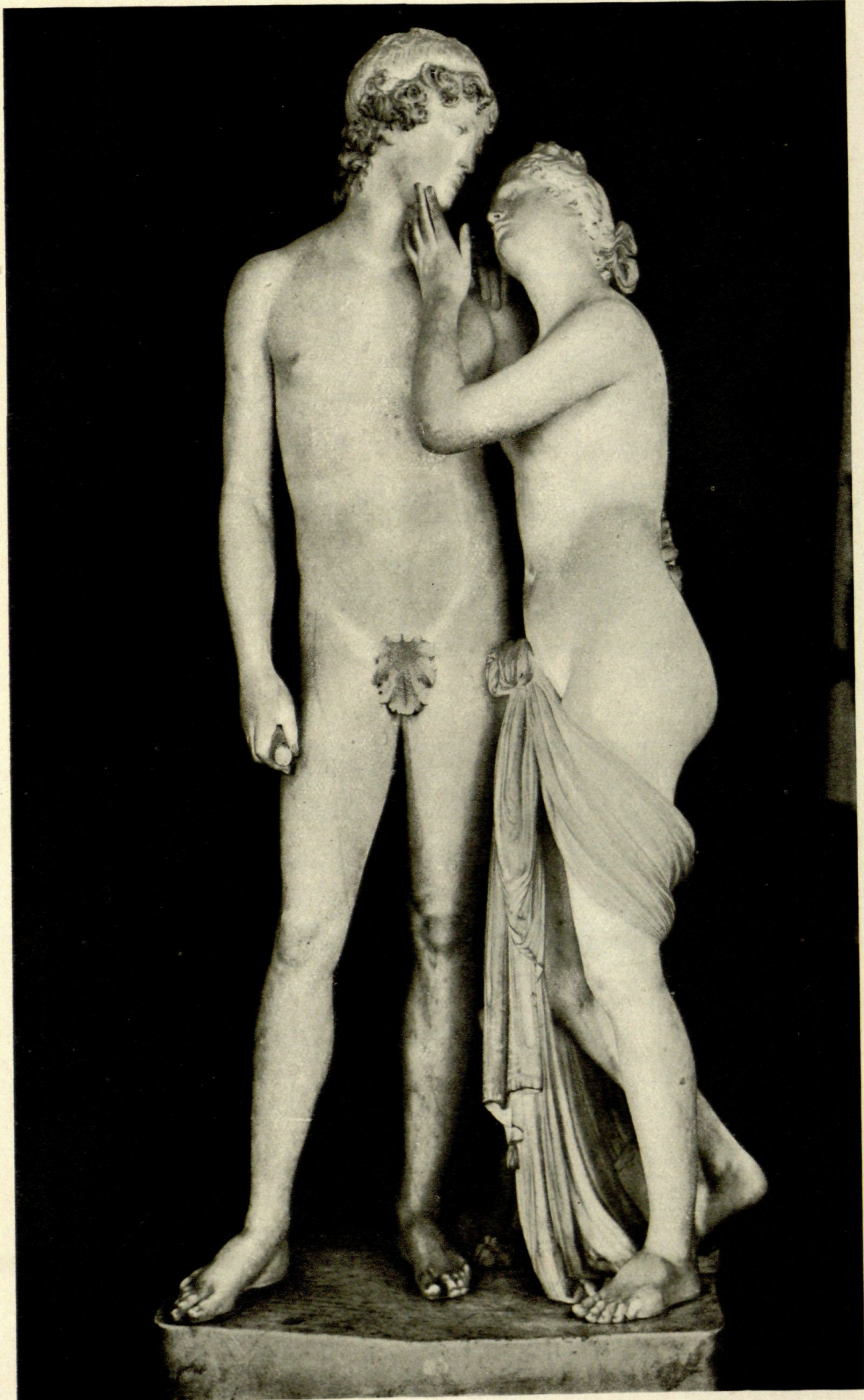


Fig. 1.<sup>a</sup>—CANOVA: *Venus y Adonis*. Escultura propiedad de los Sres. Fernández de Villavicencio y Crooke. (Foto Ruiz Vernacci.)



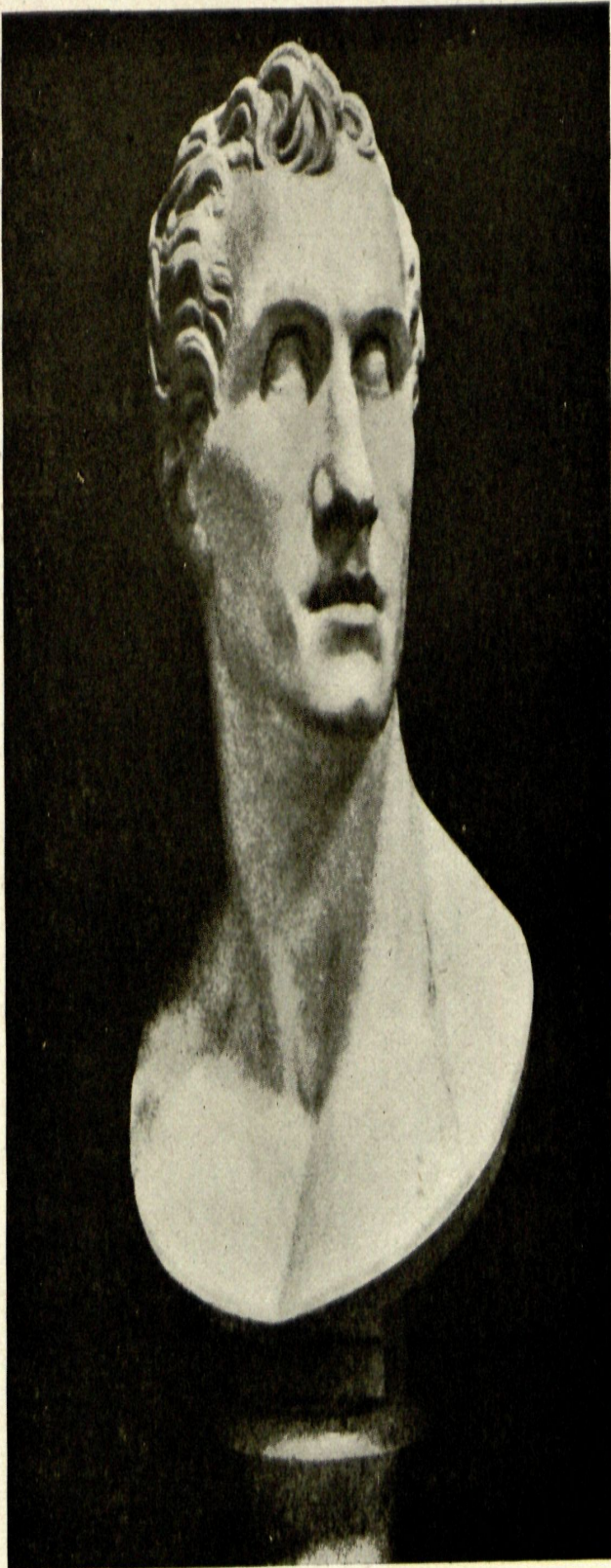


Fig. 2.<sup>a</sup>—CANOVA: *Autorretrato*.

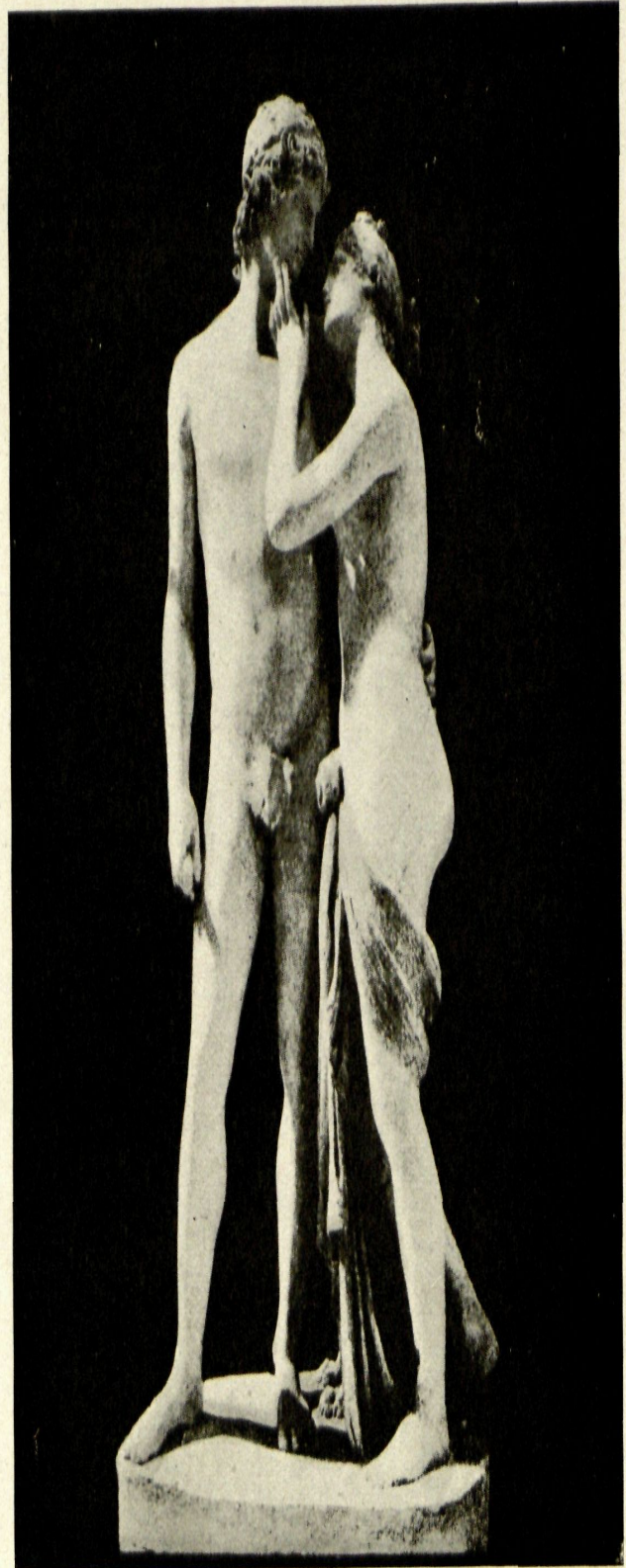


Fig. 3.<sup>a</sup>—CANOVA: *Venus y Adonis. Modelo (83)*.  
Gipsoteca de Possagno.



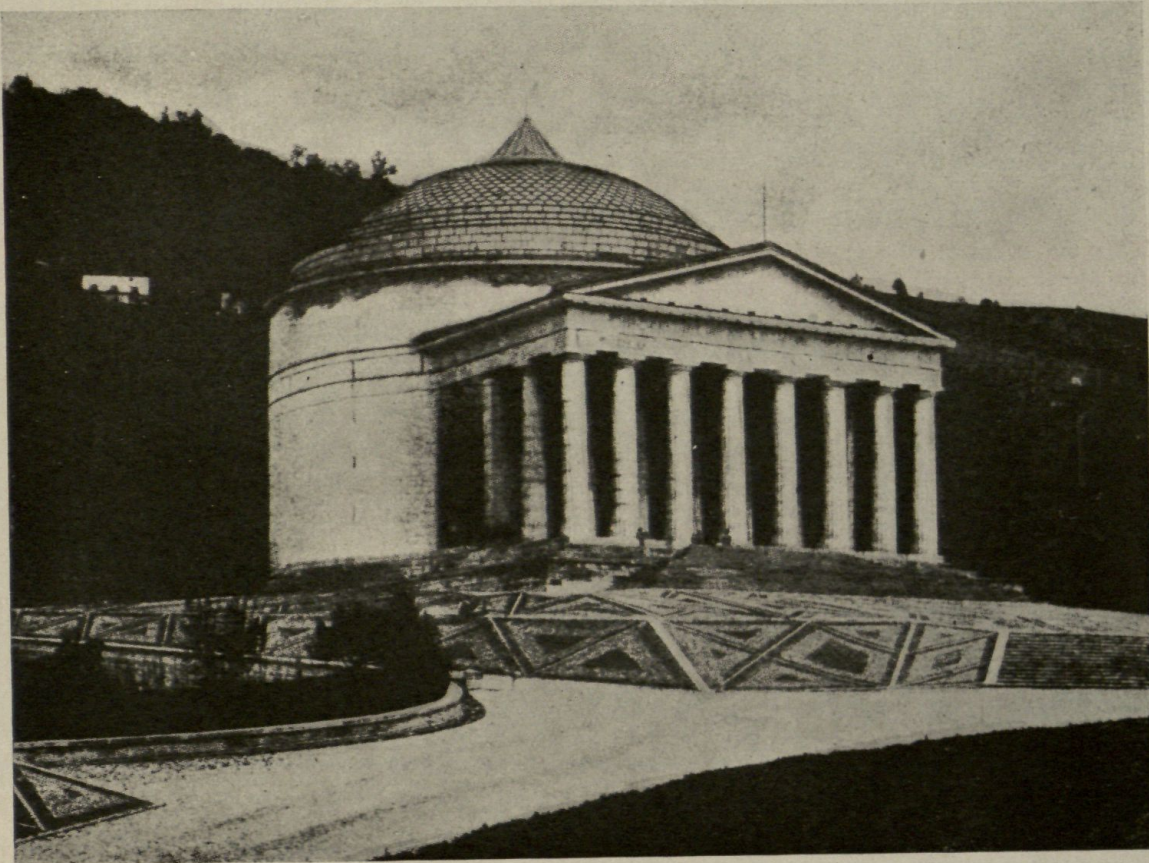


Fig. 5.<sup>a</sup>—Possagno. *El Templo*.

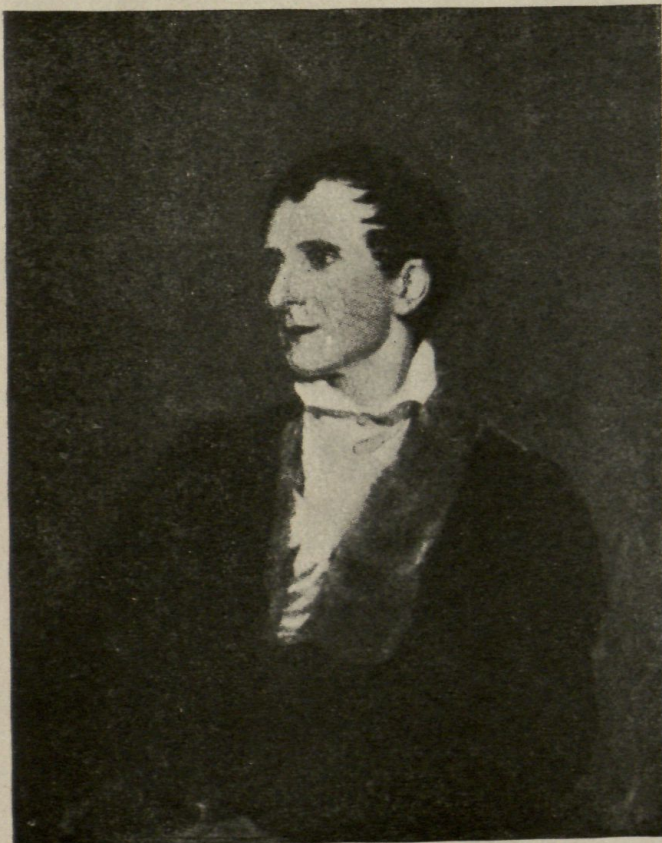


Fig. 4.<sup>a</sup>—LAWRENCE: *Retrato de Canova*.  
Possagno. *Casa Canova*.

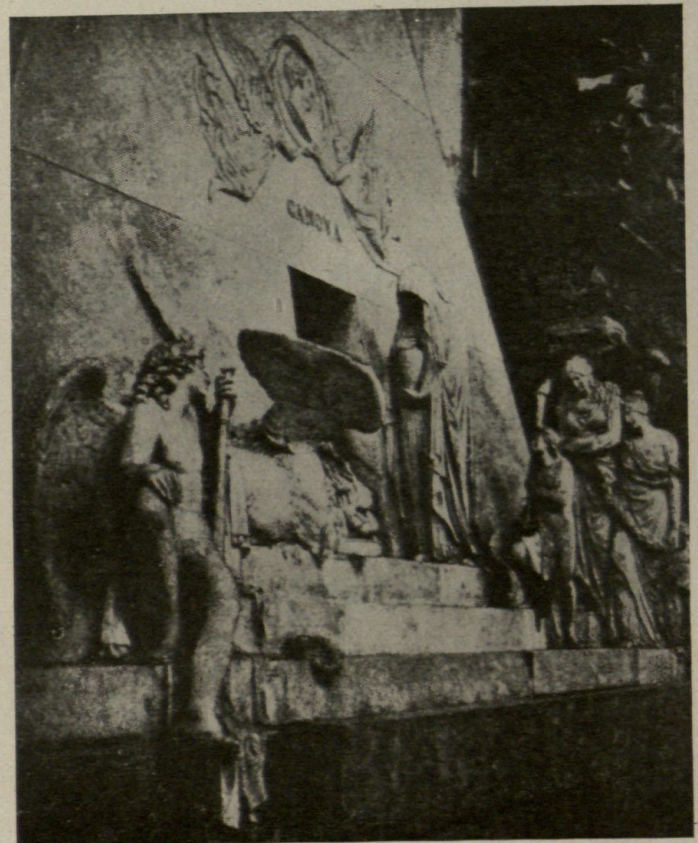


Fig. 6.<sup>a</sup>—Venecia. *Iglesia de Santa María dei Frari*. *Cenotafio de Canova*.



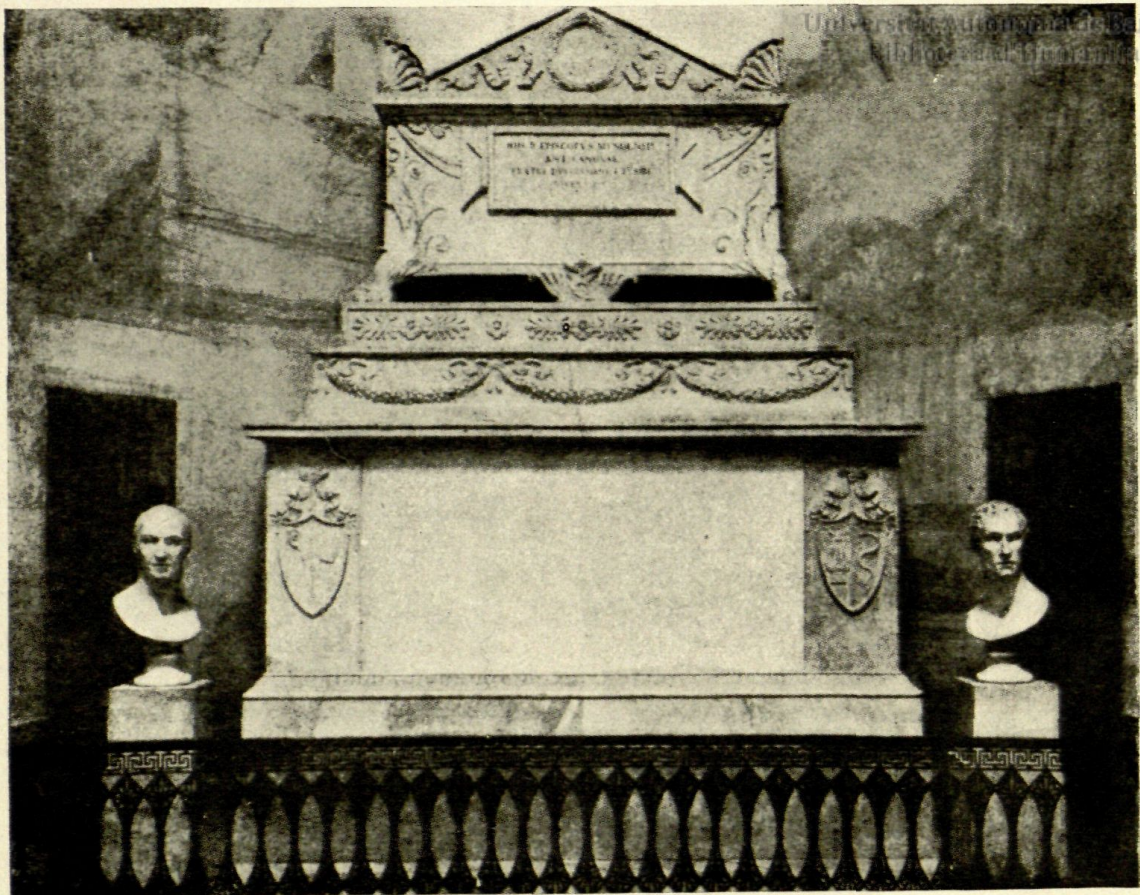


Fig. 7.<sup>a</sup>—POSSAGNO: *Templo. Tumba de Canova.*

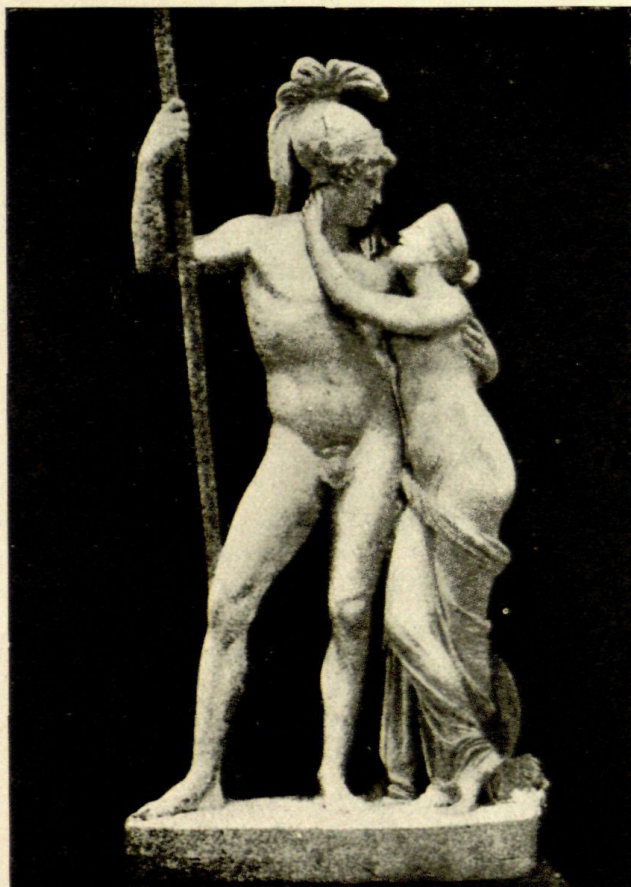


Fig. 8.<sup>a</sup>—POSSAGNO: *Gipsoteca. Modelo de Venus y Marte o La Paz y la Guerra. Una réplica en la Biblioteca Nacional.*

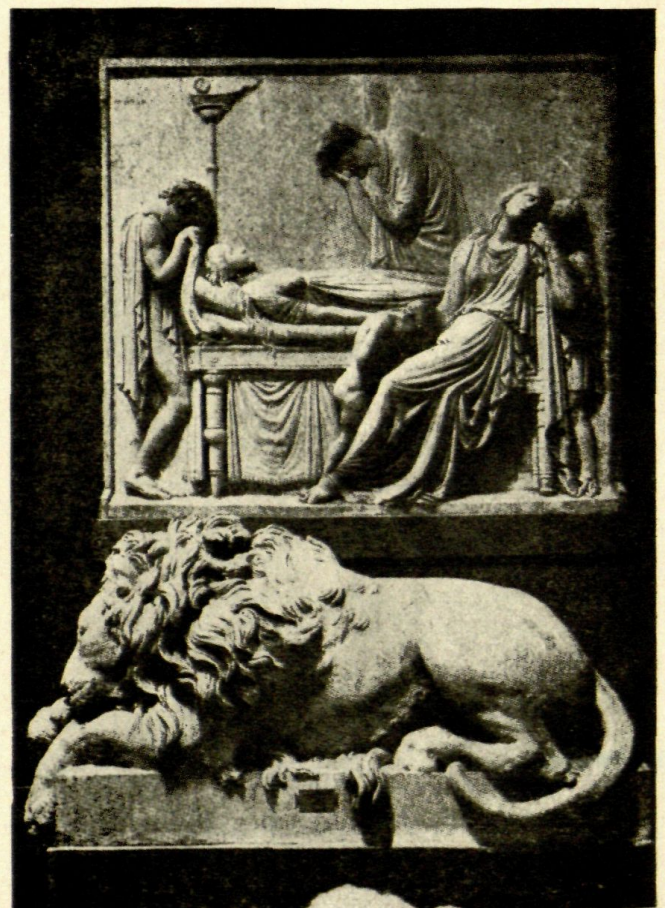


Fig. 9.<sup>a</sup>—CANOVA. POSSAGNO: *Gipsoteca. Mármol. Bajorrelieve para la tumba de la Condesa de Haro. Al pie, uno de los leones del monumento a Clemente XIII (Rezzonico).*



frecuentemente injusto, al que no le basta un prolijo volumen (1) de crítica pormenorizada. No dejando de reconocer la conexión entre el arte de Bernini y el de nuestro escultor. Lücke, otro crítico no siempre imparcial, con la suficiente originalidad para no seguir a nadie, precisó aún más los puntos de semejanza de ambos escultores (2).

Y al traer a este lugar el juicio de destacados compatriotas, servirá para que ellos nos recuerden que a esta época y con no menos merecimientos perteneció un gran escultor español que, por un olvido ya arraigado en las Historias de Arte escritas por extranjeros, no figura, como debía, entre los Canova, Thorwaldsen, Rauch, Danneker y Flaxman, con bastante más justicia que muchos de ellos. Me refiero a José Alvarez.

El ilustre académico de la Real de Nobles Artes de San Fernando, D. Francisco M. Tubino, decía, medio siglo después de la muerte del maestro, el siguiente panegírico, ejemplo de la crítica amable de su tiempo:

"No hay modo de negar que con Canova empieza la dinastía contemporánea de grandes escultores. Propaga Canova en teoría una manera de eclecticismo, término juicioso entre la naturaleza y lo ideal. No es realista ni clásico, y aunque opina que el arte menospreciador del natural está perdido, entiende que el artista debe atenerse al canon griego, no servilmente, antes modificándolo con cautela, hasta adaptarlo a las actuales conveniencias y necesidades. Bien mirado, Canova es el continuador de la tradición clásica más pura, acomodada con originalidad y talento a nuestros propios afectos. Así, por lo menos, lo he sentido estudiando sus obras, entre las que descuellan el *Teseo vencedor del Minotauro*, del Volksgarten, y el *Panteón de la princesa María Cristina*, de la iglesia de los Agustinos, ambos en Viena. No hay para qué decir que el simulacro mitológico pone en la mente el recuerdo de las más delicadas producciones helénicas, a pesar de que en él se descubre algo que de rigor pertenece a nuestros tiempos; empero, un hecho idéntico se reproduce en el monumento cristiano. Yo no he sabido sustraerme a la impresión que esta obra hubo de producirme. Ni la localidad, ni los atributos, ni el nombre de la difunta, ni la atmósfera, en fin, que rodean al mausoleo lograron borrar la idea pagánica que en el ánimo se producía contemplándolo.

Canova es la renovación del ideal griego en nuestra época. Para comprobarlo, no es forzoso designar al *Perseo* ni al grupo del *Amor y Psiquis*, donde la elegancia y el pulimento rayan en lo incomprensible; no a sus *Luchadores*, sino a la *Tumba de los Estuardos*, a la *Magdalena arrepentida* y hasta el ponderado *Mausoleo de Rezzonico*. Templado por el estudio del natural, el idealismo de Canova entraña nobles enseñanzas y lleva hacia elevados términos el arte, cuyo centro solicitan París y Roma, si bien ésta lo retiene sin menoscabo del crédito que el primero ha granjeado, porque es París vestibulo del Templo artístico y también palestra a donde tornaran los adeptos, ganosos de nombre y galardón, una vez iniciados en los misterios augustos de que Roma, suprema atracción del alma enamorada de lo grande y de lo infinito, es único santuario.

No fué sólo Canova el mensajero del claro día que alumbraba los horizontes del Arte. Tres artistas de mérito disputáronle la honrosa primacía que había obtenido.

(1) C. L. FERNOW: "Ueber den Bildhauer Canova und dessen Werke", en *Romische Studien* (Zurich, 1806), I, págs. 11-248.

(2) H. LÜCKE: "Canova und Thorwaldsen", en Dohme R.: *Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit*, IV, Abt. IB. (Leipzig, 1886), págs. 1-64.



El de más edad tuvo por nombre José María Alvarez y nació en la hermosa región de Andalucía; el segundo fué el gran Thorwaldsen, gloria de Dinamarca; el tercero, Rauch, procedía de Alemania.

Hombre extraordinario Alvarez, rival preclaro de Canova, vencedor de éste en honrosísimo certamen, habríale igualado en fama, de haber sido menos modesto y menos patriota" (1).

Otro ilustre académico, el marqués de Molíns, expresándose en el tono encomiástico del anterior, nos refiere: "El arte, oscilando entre el idealismo y el realismo, obedece a Canova como dictador; Canova, idealista y realista a un tiempo en sus genios y en sus leones del sepulcro Rezzonico; Canova, que retrata a sus Pontífices vencedores y arrodillados y les imprime aquella humildad cristiana, aquella mansedumbre evangélica, aquel celo apostólico, aquel fervor ascético, aquella majestad casi divina que el cincel griego no pudo retratar, porque la filosofía pagana no llegó a conocer" (2).

Decidido a no dar mi impresión sobre un artista ya juzgado y que ocupa un lugar preeminente en la historia del Arte, por no tener vocación de crítico ni los conocimientos que estimo indispensables para estas especulaciones, he preferido comunicar la de escritores de diferentes épocas, cuya autoridad garantiza el interés de sus opiniones. Dice Unamuno: "Me da lástima esas personas que a cada paso se sienten obligadas a apoyar sus propias aserciones; aserciones de ordinario que no pasan de serlo de sentido común, en palabras de éste o de otro. Es un abismo de modestia que descubre otro abismo, no de modestia ya" (3). Pues bien, quiero mejor resignarme a la reprobación del ilustre sabio que a la repulsa de los lectores. Por pocos que sean, son más y están más inmediatos.

En el terreno de la crítica y de los críticos, aun cuando no venga muy al caso, voy a transcribir el duro juicio del conde Tolstoy, que por su singularidad puede resultar curioso para los que no lo conozcan:

"El profesionalismo es la causa primera de la difusión entre nosotros de las falsificaciones de arte.

La segunda causa es el conocimiento, aún más reciente, y el desenvolvimiento de la crítica, es decir, de la valuación del arte, no para todo el mundo, no en modo alguno para los hombres sencillos y sinceros, sino para los eruditos, seres de inteligencia pervertida, y repletos al mismo tiempo de confianza en sí mismos.

Hablando de la relación entre críticos y artistas, uno de mis amigos decía, medio en broma: *Críticos son los tontos que discuten a los sabios*. Es ésta una definición inexacta, injusta y de una dureza excesiva; pero no deja de contener una parte de verdad, y en todo caso es incomparablemente más justa que la que considera a los críticos en posesión de derechos y de medios para explicar las obras de arte.

.....

La obra del artista no puede ser explicada Si el artista hubiera podido explicar con palabras lo que desea transmitirnos, con palabras habríase expresado... Cuando un hombre intenta interpretar con palabras las obras de arte, prueba su incapacidad para sentir la emoción artística. Y, efectivamente, así sucede. Por extra-

(1) FRANCISCO M. TUBINO: *La escultura contemporánea. Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando* (Madrid, 1877).

(2) MARQUÉS DE MOLÍNS: *Contestación al discurso leído ante la Academia de Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, el día 5 de mayo de 1872*.

(3) MIGUEL DE UNAMUNO: *Ensayos. Sobre el fulanismo*.



ño que ello pueda parecer, los críticos han sido siempre hombres menos accesibles que los demás al contagio del arte. Son, por lo común, hábiles escritores, instruidos e inteligentes, pero cuya capacidad para ser emocionados por el arte está por completo pervertida o atrofiada. Y de esto viene que sus escritos han contribuido siempre y contribuyen poderosamente a pervertir el gusto del público que los lee y que se fía de ellos.

.....

Toda obra de falso arte ensalzada por los críticos constituye como una puerta, a través de la cual se cuelan las medianías" (1).

Una autoridad nuestra escribe a propósito de la crítica particularizada: "La desconfianza que en muchos espíritus avisados va despertando la llamada crítica técnica y estética, cuya falta de objetividad y certeza no hay que encarecer, puesto que suele tener por único cimiento el gusto personal" (2).

Termino esta recopilación de opiniones con las juiciosas palabras del conocido biógrafo del escultor, Quatremere de Quincy: "Pienso que las bellas obras de arte han dado origen a la teoría, más bien que la teoría a las bellas obras."

Nació Antonio Canova el 1 de noviembre de 1757, en Possagno, pintoresco lugar de la provincia de Treviso, al pie de los Alpes. No intento compendiar la biografía del artista, de sobra conocida y fácil de recordar en cualquier tratado o diccionario de Arte, sino sirviéndome de glosa para el estudio del grupo de *Venus y Adonis*. Quien quiera conocer más circunstanciadamente su vida y obra, no le será muy difícil, por tener una bibliografía muy copiosa.

Recomiendo entre estos autores principalmente a dos amigos del maestro: Leopoldo Cicognara (3), y el crítico francés Quatremere de Quincy (4), que cuenta un sinnúmero de anécdotas de su vida y que incluso influyó con sus consejos en determinados trabajos del escultor. También P. Paoletti, en el artículo biográfico del Thieme (5).

Pasemos por alto los dos episodios tan conocidos de su infancia: el león de manteca modelado por Tonín Canova, a los diez años, para la mesa preparada a los nobles venecianos en una gran fiesta de Ca'Falier, y los dos canastos de frutas hoy en el Museo Correr. La protección del senador Falier y de su hijo Giussepe. La pensión concedida por el Senado veneto para su permanencia y estudio en Roma; la acogida afectuosa del Cav. N. H. Gerolamo Zulian, embajador "della Serenissima" cerca del Pontífice, y su alojamiento en el propio "Palazzo Venezia". Y llegamos a sus dos resonantes triunfos del monumento Ganganelli, en los Santos Apóstoles de Roma al Papa Clemente XIV, inaugurado en abril de 1787, y del monumento al Papa Rezzonico, Clemente XIII, bajo las bóvedas de San Pedro, en 1792.

Su nombre, ya famoso y popular, alcanza la cumbre de la celebridad. Pero Canova había trabajado con exceso, sobre todo en la obra de estos últimos mausoleos, y repentinamente cae en un estado de postración, que es atribuido al trabajo agotador y a la deformación de la caja torácica, producida por la

(1) CONDE LEÓN TOLSTOY: *¿Qué es el Arte?* Traducción de A. Riera (Barcelona-Buenos Aires-Méjico, 1902).

(2) F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Catálogo de las pinturas del Instituto de Valencia de Don Juan* (Madrid, MCMXXIII).

(3) LEOPOLDO CICOGNARA: *Biografía de Antonio Canova* (Venecia, 1827).

(4) QUATREMERE DE QUINCY: *Canova et ses ouvrages ou Mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste* (París, 1834).

(5) H. THIEME UND F. BECKER: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, tomo V, páginas 515-521 (1911).



compresión extraordinaria ocasionada por el taladro al trabajar el mármol.

Un viaje a su país natal y el reposo le hicieron recobrar las fuerzas perdidas. Pero esta enfermedad había de ser la causa de su muerte.

Además de recobrar la salud, su estancia en Possagno le permitirá pintar, como distracción menos fatigosa. En cuya actividad se desenvolvía con discreción, dice oportunamente Quatremere de Quincy, "mais assez pour donner à comprendre qu'il aurait pu, et fair profession spéciale de cet art et acquerir comme coloriste une réputation méritée". Entonces pintó el cuadro más importante de los que hiciera el maestro: *El Descendimiento de la Cruz*.

El benéfico reposo de unos meses le devolvió la inspiración. Ya repuesto, su primera obra escultórica es el grupo de *Venus y Adonis*, "una de las más encantadoras que esculpiera el artista". Modelado en 1793, por encargo de marqués de Salsa Berio, de Nápoles, diferente del imaginado seis años antes, *Adonis enguirnaldado por Venus*, cuyo modelo se ve en la Gipsoteca de Possagno (Cat. 53). No siendo este último jamás pasado al mármol, es de sospechar que la composición, demasiado desligada, no acabase de agradar al escultor. "Las figuras son correctísimas, pero el grupo tiene cierto énfasis erótico, está falto de punto de perspectiva y el geniecillo es un relleno de estuquista", dice Foratti (1).

El abrazo voluptuoso que escandalizó en el *Amor y Psiquis*—hoy en el Louvre— se modera en el grupo de *Venus y Adonis*. "La amplia espalda y la figura delicada del Adonis canoviano se presenta de frente, con las características plásticas que tanto gustaban al maestro del segundo período ático." "La cabeza diverge del eje del cuerpo, y parece responder al ademán interrogativo de la joven, en cuyo cuerpo lozano se perfila la convexidad del seno y nacimiento del brazo que tiende la mano hacia la mejilla del bello mortal." El perro que acompaña al grupo, y cuyo vaciado aislado figura en la Gipsoteca (Cat. 55), ha sido calificado como una desafortunada realización—"una bestiola", censura Foratti—, comparándole con el que vela el sueño de *Endimión*, modelado más adelante, en 1819. En las fotografías reproducidas sólo se pueden ver las manos del perro (figs. 1 y 3).

La crítica admirativa de su tiempo se esforzaba en rebuscar palabras desusadas para dar idea de la perfección verdaderamente maravillosa que no era solamente mecánica, sino apasionamiento, con la cual Canova terminaba sus obras.

De este grupo "verdaderamente divino", el mismo Canova, olvidando su proverbial y nada fingida modestia, escribía al abate Foschi, comentando las alabanzas que en su obra despertaba, de ser *in segreto applaudito anche lui*. Declarando además que *gli era spiaciuto finirlo*, tanto era el placer con que trabajaba, el proporcionársele ocasión de practicarse en el desnudo.

Refiriéndose a esta misma escultura, el conde de la Torre escribía a Betinelli, con entusiasmo: "Admirable el modo como se ha imitado la epidermis por el artista, trabajando el mármol con el buril redondo, la gradina dentada, los afilados cinceles y la mordiente escofina, de tal manera que con aquel conjunto de manipulaciones pareciese carne palpitante, que sólo la natural frialdad de la piedra desengañaba. Gozoso de haber hecho perfecta una visión alegre de amor, que había sentido llamear, digna de la poesía griega o de la de Giorgione y Tiziano."

Terminado en noviembre de 1794, el mencionado grupo de *Venus y Adonis* era

(1) ALDO FORATTI: *Antonio Canova (1757-1822)*. Milano. Casa Editrice R. Caddeo. & C. 1922.



tecibido triunfalmente, con el más espontáneo y vivo entusiasmo, por los napolitanos, a las puertas de la ciudad. El rey protegía con especiales exenciones su transporte y los artistas acogían con agasajos al maestro. En 1820, por la muerte del marqués de Salsa Berio, el mármol fué vendido por los herederos al coronel Guillermo Fabre, siendo retocado por el autor. Hoy día se conserva en Eaux-Vives, población arrabal de Ginebra, sobre el lago Lemán, en Villa Fabre.

En un viaje a Suiza en compañía de D. Luis Fernández de Villavicencio, a nuestro paso por Ginebra decidimos solicitar la debida autorización de sus actuales propietarios para examinar la escultura. Y poder examinar de *visu* las diferencias o correcciones realizadas por el artista al retocarla. En posesión del Catálogo de la Gipsoteca (1), podíamos hacer su cotejo con la fotografía del modelo (fig. 3). Desgraciadamente, la premura del viaje, que obedecía a otros motivos, no nos permitió cumplir nuestros deseos.

La fotografía que publico del grupo escultórico propiedad de los señores Fernández de Villavicencio y Crooke, comparada con la del vaciado de Possagno (Cat. 83), no acusa diferencia notable alguna. Es, al parecer, una exacta reproducción del modelo conservado en la Gipsoteca. Salvo la diferencia natural de gracilidad a favor del mármol sobre el yeso, que sutaliza el modelo destacando sus calidades (figs. 1 y 3).

Como más adelante veremos, he tratado de hacer una recopilación de las obras replicadas por el maestro, obtenida de las pocas publicaciones consultadas por mí. Por esta razón ha de ser incompleta. Del grupo *Venus y Adonis* no he encontrado más referencia que la realidad: la escultura del palacio de la Castellana. Falta el documento, pero existe el monumento.

Por la fecha de su realización, a los treinta y siete años del artista, la buena opinión que la obra mereció al autor, los elogios de sus admiradores e incluso de las masas, es más que probable esculpiera otras copias. La localización actual de éstas, si existen, la ignoro. Necesitaría consultar a fondo todo lo publicado sobre el escultor, "poniéndome al día", lo que no es fácil desde un país extraño. Sería imprescindible disponer de datos deducidos de las biografías, de las cartas editadas separadamente o dispersas, de los opúsculos publicados, de las notas del maestro en sus dibujos del Museo de Bassano y de los innumerables artículos diseminados en las revistas de arte. Ni aun así tendríamos una plena seguridad, pues bien sabemos que los estudios biográficos están constantemente sujetos a rectificaciones por el descubrimiento de nuevos documentos.

Antonio Canova no era hombre de partido, a pesar de las grandes conmociones que sufrió su patria en esta época, si bien el reconocimiento del Pontífice y la aversión a los excesos democráticos le hacían inclinarse al viejo régimen. *Mi no odio nessun*, proclama al quererle obligar en la Asamblea, los miembros del Instituto Nacional republicano, a jurar odio eterno a la monarquía, retirándose a Possagno, que lo recibe en fiesta.

Por su bondad y simpatía, goza de la estima general, que utiliza siempre en beneficio de los demás. Al negarse los pensionados de la Academia Española a prestar juramento de fidelidad al rey intruso José—entre ellos se contaba José Álvarez, émulo y rival del maestro—, fueron encarcelados en el castillo de Sant'Angelo.

(1) *Comune di Possagno. Catalogo della Gipsoteca Canoviana con prefazione di Ugo Ojetti e note biografiche di Gino Fogolari. Primo centenario dei Canova (1822-1922)*. Casa editrici d'Arte Bestetti & Tumminelli (Roma-Milano-Firenze), 1922.



Apresúrase a gestionar y obtener de París su liberación, y a muchos socorre con dinero, respetando su indigencia con gran delicadeza.

Rechazó todas las insistentes y ventajosas proposiciones de trasladarse a San Petersburgo, a la corte de Catalina II de Rusia, en 1794. A la del emperador de Austria, que quería retenerlo en Viena, en 1798. Y más tarde se comportaba con digna reserva con Bonaparte, rehusando trasladarse a París, declinando tal honor por razones de trabajo y de familia, rogándole también le dispensara de la nómina de senador y de recibir la insignia de la Legión de Honor. De estas entrevistas, Canova registró en un diario sus coloquios con el Emperador (1).

Después de la caída definitiva de Napoleón, fué nombrado para la recuperación de las obras de arte robadas. Poco o nada ayudado por la diplomacia pontificia, en medio del desacuerdo de unos aliados insidiosos y la decidida oposición de los rusos, su personal prestigio le permitió salir airoso de su empeño y prestar este valioso servicio a su nación (2).

Vuelto a Italia, donde todas las cosas restituídas estaban expuestas en el Museo Capitolino, Pío VII, en testimonio de su reconocimiento, lo crea marqués d'Ischia, con cuyo nombre es inscrito en el Libro de Oro del Capitolio. A este honor fué generosamente añadida una renta de 3.000 escudos, que Canova, con magnánimo desprendimiento, cede a la Academia de San Lucas, en 1816.

Aunque reacio a ostentar el marquesado, debe componer o blasonar su escudo de armas, en el cual reúne la lira y la sierpe, con el nombre en letras griegas de *Orfeo y Euridice*, en memoria de su escultura juvenil de Villa Falier, en Padrazzi d'Asclo.

Abrumado de medallas, condecoraciones, divisas, con toda la pompa del marquesado d'Ischia, Caballero de Cristo, de la Espuela de Oro y de la Legión de Honor, el Papa, restableciendo el cargo honorífico creado por León X para Rafael, le nombra Intendente de todas las antigüedades romanas y director del Museo.

Terminada de una manera tan brillante su misión en París, se traslada a Londres, donde es acogido con fiestas principescas. Thomas Lawrence, que como presidente de la Real Academia de Bellas Artes, se había puesto a la cabeza de los artistas ingleses para agasajarle, pinta su retrato, que figura en la Casa de Possagno (fig. 4), recibiendo el encargo del príncipe regente de esculpir el grupo de *La Paz y la Guerra*, llamado también de *Venus y Marte*, terminado el año de su muerte, en 1822.

En sus últimos años, ya desgarrado por la enfermedad, no dejaba de visitar Possagno todas las primaveras, tanto con la esperanza de su curación como la de ver el adelanto de las obras del templo proyectado por él (fig. 5). Conjunto de arte griego y romano; con el atrio del Partenón y la rotonda del Panteón. La colocación de la primera piedra había tenido lugar solemnemente el 11 de julio de 1819, con su presencia.

En 1822, a su vuelta de Possagno, tiene que detenerse forzosamente en Venecia, donde, en la mañana del 13 de octubre, "fallece el que había sido amigo abnegado, trabajador infatigable y gran artista".

(1) ANTONIO CANOVA: *Diálogo con Napoleón I* (Bassano. 1865).

( ) A. CAMPANI: "Sull'opera di Antonio Canova pel ricupero dei monumenti italiani a Parigi", en *Archivio Storico dell'Arte*, V (1892), páginas 189 y siguientes.

H. MEREU: "Canova diplomate", en *Courrier de l'Art*, 1888, páginas 35 y siguientes.



Es unánime el sentimiento y solemnes los funerales en la basílica de San Marcos, "pues varón alguno fué en su país tan glorioso y querido como Antonio Canova".

En un acto de sacrílega reverencia se le extirpa el corazón para depositarlo en el monumento erigido años después por sus discípulos al mismo Canova (fig. 6), en Santa María dei Frari, de Venecia, utilizando la idea esquemática del monumento a Tiziano, que no llegó a realizarse. La mano derecha se conserva en un vaso de pórfido en la Academia de Bellas Artes.

En el testamento nuncupativo, redactado en Venecia el día antes de su muerte, nombra heredero universal a su hermano uterino monseñor Giambattista Sartori-Canova, obispo de Mindo. Pudiendo disponer de todos sus bienes, que se calcula ascendían a seis o siete millones, con el fin de cumplir la voluntad manifestada por el escultor de la terminación del templo de Possagno, para ser en él sepultado.

Con este fin comenzó Monseñor "a sacar provecho y hacer dinero de los mármoles que, esbozados o no, estaban en el estudio de Roma, haciéndolos terminar o esculpir enteramente sobre los modelos o de los modelos, obteniendo otras réplicas" (Gino Fogolari).

De gran parte de los dibujos dejados por el artista monseñor Sartori-Canova hace donación al Museo de Bassano, habiendo la duda de que todos sean auténticos. Los duplicados, las variantes, las copias multiplicadas y empeoradas, son numerosos. Que hace temer que el sello y la firma del obispo de Mindo cubra más de un flojo ejercicio de Antonio d'Este, o de cualquiera de los otros aprendices recibidos por Canova en su estudio.

Muerto el maestro, no se interpretó escrupulosamente su voluntad. Como antes se ha dicho, las estatuas se terminaron apresuradamente, pues lo que interesaba era hacer acopio de dinero, y los dibujos encarpetados confusamente fueron ordenados más tarde con poco criterio.

Comenzada por Monseñor la construcción de la Gipsoteca, a un costado de la casa de los abuelos, fué terminada en 1836. Obra del arquitecto Segusini, que había proyectado también la decoración de la explanada y escalinata que conduce al templo. En la guerra de 1914-18, un cañonazo derrumbó un trozo de bóveda de la dicha Gipsoteca, causando daños en bocetos, modelos y vaciados.

Sólo más adelante, en 1853, Monseñor confiará al Municipio de Possagno la Gipsoteca, y después, por su disposición testamentaria, hace a la misma municipalidad propietaria de todo, vinculándolo en una Comisión especial de vigilancia formada por aquélla más unos representantes de los Ayuntamientos de Bassano y Crespano, a los cuales, según el reglamento todavía vigente, corresponde el nombramiento del conservador.

Por último, monseñor Giambattista, juzgándose modestamente sin suficientes méritos para alcanzar la inmortalidad, si bien previamente en vida había asociado su apellido Sartori al de Canova, que por nada le correspondía, decidió compartir en el templo que tuvo el sagrado encargo de concluir la tumba del gran artista con la suya, uniendo de esta manera sus restos y su nombre, que a no ser por esta censurable intromisión hubiera permanecido desconocido para la gran Historia (fig. 7).

El número de sus obras produce asombro: 53 estatuas, 12 grupos—el 13 no fué sino solamente modelado—, 14 cenotafios, 8 grandes monumentos, 7 colosos, 2 grupos colosales, 54 bustos—de los cuales 6 son de tamaño colosal—, 26 bajorrelieves



modelados—uno solo llevado al mármol—, 22 pinturas y el proyecto del templo de Possagno.

Canova repite muchas de sus composiciones; bien por iniciativa propia, enamorado de su creación, se goza en repetirla, regalando varias de ellas; bien por encargo de sus admiradores. Como puede ser interesante el estudio de esta actividad en la obra del artista, lo haremos con algún pequeño detenimiento, procurando reseñarlas por orden cronológico.

He utilizado el catálogo de la Gipsoteca, publicado con motivo del centenario de su muerte, ya mencionado, teniendo en cuenta que en él no está toda la obra del escultor, pero sí la mayor parte y la más importante. Existe otro catálogo anterior, publicado en 1902, que no conozco (1).

De esta manera estudiaremos algo de la producción total del maestro. La lista que he podido reunir, que positivamente, como anteriormente señalo, es incompleta, es la siguiente:

*Orfeo y Euridice*, grupo grandemente elogiado por el senador Giovanni Falier, que le pide la ejecución del mismo en piedra de Vicenza, que rivaliza con el mármol, para su villa Falier. En 1777; el senador Marcantonio Grimaldi encarga una copia en mármol de Carrara, que el escultor afinó algo más que el modelo.

*Amor y Psiquis*, yacentes. Modelada en 1787. Una copia libre del grupo del Louvre, con variaciones en los paños y más apasionado, se conservaba en la colección Yussupoff, en San Petersburgo.

*Amorcillo*, esculpido en 1779 por encargo del coronel Campbell. Años después, Canova hace una copia.

*Magdalena penitente*, la escultura en mármol esculpida en 1796, fué adquirida por el comisario francés Juliot, pasando después al conde Sommariva. Tuvo una réplica, esculpida por orden del príncipe Eugenio, virrey de Italia, hoy conservada en Mónaco. Otra en el Ermitage, de San Petersburgo (cat. 50).

*Amor y Psiquis*, de pie, terminado en 1797, fué adquirido por el general Joaquín Murat y colocado en el palacio de Compiègne. En la actualidad en el Louvre. Existe una réplica en el Ermitage. Es la esculpida para la emperatriz Josefina, mujer de Napoleón, y adquirida por el emperador de Rusia (cat. 85).

*Hebe*, la primera hoy en la Galería Nacional, de Berlín, llega a Vivante Albrizzi, en Venecia, a 1 de febrero de 1800; se conservan otras tres réplicas: en el Ermitage, la encargada por la emperatriz Josefina; en la colección del duque de Devonshire, en Chatsworth, y la existente en la pinacoteca de Forlì.

*San Juanito*, tímido y gordinflón, es trasladado al mármol dos veces: para el conde de Blacas y para lord Abourton.

*París*, estatua modelada en 1801. De esta obra existen dos reproducciones: una, encargada por la emperatriz Josefina, adquirida por el emperador de Rusia, y otra, terminada en 1816, ahora en Mónaco (cat. 90).

*Busto del Papa Pio VII*, modelo de 1805; fué regalado por el artista a Napoleón, en 1807; repetido, regalándolo al Pontífice. Otras dos réplicas regaladas también a la Promoteca capitolina y la otra al Museo Chiaramonti, en el Vaticano (cat. 151).

*Una bailarina*. De las tres bailarinas que Canova esculpe en tamaño natural, la llamada primera se realiza en 1805. El mármol, propiedad de la emperatriz Josefina, fué adquirido por el emperador de Rusia. Repetida por el autor con variaciones para Simón Clarke, de Londres (cat. 180).

*Perseo*. El original se encuentra en el Vaticano. En 1806 fué terminada una réplica para una dama polaca, la condesa Tarnowska.

*Amorcillo* reproduce las facciones del príncipe Enrique Czartoryski; una reducción para lord Cawdor; una segunda réplica, por encargo del comisario francés Juliot, que pasó a propiedad del conde de Sommariva.

*Cenotafio a Alejandro, conde de Souza Holstein*, embajador de Portugal en Roma. La estela fué

(1) *Gipsoteca Canoviana eretta in Possagno da Monsignor Giambattista Sartori-Canova* (Bassano, 1902).



reproducida por el maestro en dos mármoles esculpidos en 1808; una se encuentra en San Antonio de los Portugueses, de Roma; la otra, en el cementerio de Occidente, en Lisboa, en la capilla del duque de Palmella (cat. 110).

*Las Gracias*, modelo de 1814, con una inscripción en que recuerda que fué comenzada en junio de 1813 y se terminó en el próximo mes de agosto. El mármol, encargado por la emperatriz, fué terminado para su hijo, Eugenio de Beauharnais. En la carpeta de dibujos de Bassano se advierte el motivo de la inspiración: un alegre grupo de tres muchachas, a las que dibujó y pintó; en una carta habla el escultor de las tres agraciadas hijas de un extranjero admirador suyo. El original pertenece al Ermitage; era el de Eugenio de Beauharnais; la réplica al duque de Bedford, en Woburne Abbey (cat. 179).

*Venus y Marte o La Paz y la Guerra*, encargada en 1815 por el regente; el modelo fué realizado en 1816, terminado de esculpir en el último año de su vida, en 1822, para el rey de Inglaterra; instalada en Buckingham Palace. Una réplica en Madrid, en la escalera de subida al Museo de Arte Moderno, edificio de la Biblioteca Nacional (cat. 91, fig. 8).

*Venus Itálica*. El original se encuentra en la galería "degli Uffizi"; fué repetida dos veces: para el rey de Baviera y para el príncipe di Canino. El modelo seguido en 1818 para F. Hope tiene laudables enmiendas.

*Una vestal*. Este mármol, replicado por el autor, se conserva en el Museo Cívico, de Milán (cat. 35).

A título de curiosidad reseñe las obras que son encargo de españoles o tienen alguna relación con ellos:

Monumento conmemorativo al caballero Azara, embajador de España, que tan importante papel representó en el tratado de Tolentino. Modelo realizado en 1797 (cat. 43).

Monumento fúnebre a la joven condesa de Haro, hija del marqués de Santa Cruz. Modelo y mármol, por desgracias políticas, permanecieron en el estudio del escultor (cat. 79-80, fig. 9).

Estatua colosal de Carlos III, rey de España, realizada para Nápoles, en la que utilizó el caballo del proyectado monumento ecuestre de Napoleón. Modelo en barro, de 1807.

Escritas estas impresiones en un lugar donde no es posible utilizar obras de consulta; preparadas con la ayuda de escasos apuntes y de la memoria, procedimiento nada acreditado para escribir Historia, ruego al lector que, con su buen criterio, perdone y subsane las faltas que seguramente ha de encontrar.

Sanatorio Hispano-Americano (Guadarrama), 22 de enero de 1947.



# Bibliografía

**BEROQUI (PEDRO):** *Ticiano en el Museo del Prado*. Segunda edición, corregida y aumentada, de 500 ejemplares numerados, con 39 láminas en fototipia. 1946.

La antigua y prestigiosa Editorial Hauser y Menet, hoy bajo la experta mano de una personalidad tan competente como D. Francisco Pérez Linares, merece una vez más la gratitud de todos los que nos ocupamos de estos sugestivos estudios que, formando frondosas ramas, integran el recio árbol del Arte.

Una segunda edición del admirable *Ticiano en el Museo del Prado*, del benemérito D. Pedro Beroqui, singular erudito y penetrante crítico, viene a satisfacer el deseo de numerosos profesionales y aficionados que, conociendo el sólido valor de este importante libro, no veían el medio de poseerlo, dado el rápido agotamiento que había tenido desde poco después de su aparición.

La casa Hauser y Menet demuestra nuevamente su amor a las artes y a la cultura, no sólo sosteniendo a costa de sacrificios la cincuentenaria revista *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, una de las más relevantes publicadas en España, sino poniendo al alcance del estudioso el tan rebuscado libro que nos ocupa y haciéndolo en tal forma de economía y espléndida presentación que puede servir de modelo y ejemplo a otras Casas editoriales cuyos precios, en esta calamitosa actualidad, resultan inasequibles para muchos, pues no hay que olvidar que no es una sola adquisición la que el estudioso hace, sino

que, totalizando el precio de todas las publicaciones que le interesaría adquirir, tendría que disponer de un pequeño Banco, dados los precios a que salen a la venta, sin contar que en muchas su precio no está en relación con su mérito.

Todos los "Ticianos" de nuestra rica pinacoteca desfilan por las páginas brillantes que la autorizada pluma del señor Beroqui ha trazado tan magistralmente, sin faltar el menor dato tanto histórico como artístico, pues su pericia en estas lides está bien demostrada desde tiempo atrás, no sólo en su descubrimiento de firmas en cuadros que nadie había advertido en varios siglos de su existencia, sino en sus conferencias y publicaciones, que, trazadas en la penumbra de la modestia que acompaña siempre el verdadero saber, llenas de originales apreciaciones e inéditos datos y detalles, aparecen después en otros lugares con distinto marchamo, trasladadas allí por el mágico poder de la tijera.

Este "enamorado del Museo", según oportuna frase del señor Tormo, que la mayor parte de su larga vida la ha consagrado al estudio de estos apasionantes temas; este incansable investigador que durante largos años desempeñó la secretaría del Museo y hoy es destacado patrono del mismo; este maestro al que tantas macizas enseñanzas debemos, lo mismo aficionados como profesionales, vive una gloriosa y todavía laboriosa vejez, contemplando el panorama que presenta este país de la paradoja en el que mediocridades y medianías alcanzan alturas que podrían tener empleo más adecuado.

G. OÑA IRIBARREN.



PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA

## JUNTA DIRECTIVA

**Presidente:** *Conde de Casal.* → **Vicepresidente:** *Marqués de Valdeiglesias.* → **Tesore-  
ro:** *Marqués de Aledo.* → **Secretario:** *Conde de Polentinos.* → **Bibliotecario:** *D. Gelasio  
Oña Iribarren.* → **Vocales:** *D. Miguel de Asúa.* — *Conde de Peña Ramiro.* — *D. Fran-  
cisco Hueso Rolland.* — *Conde de Fontanar.* — *D. José Ferrandis Torres.* — *D. Julio  
Cavestany,* *Marqués de Moret.* — *Duque de Sanlúcar la Mayor.* — *Marqués del Saltillo.* —  
*Marqués de Lozoya.* — *D. Enrique Lafuente Ferrari.* — *D. Francisco Javier Sánchez Cantón.*—  
*D. Alfonso García Valdecasas.*

## PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD

*Catálogo de la Exposición de Arte Prehistórico Español,* con 78 páginas de texto y 26 ilustraciones aparte.

*Catálogo de la Exposición de Dibujos originales,* con 146 páginas de texto y 77 dibujos.

*Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española,* con 163 páginas y 42 ilustraciones.

*Catálogo de la Exposición de Códices Miniados Españoles,* con 270 páginas de texto y 82 ilustraciones.

*Catálogo de la Exposición de Retratos de Niños en España,* con 97 páginas de texto y 50 ilustraciones en negro y color.

*Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid,* con 36 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto. (Agotado.)

*Catálogo de la Exposición de Arte Franciscano,* con 156 páginas de texto, 61 ilustraciones fuera de texto y 7 estudios.

*El Patucete de la Moncloa,* con 30 páginas de texto y más de 60 ilustraciones fuera de texto.

*Catálogo de la Exposición «Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias»,* con 104 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

*Catálogo de la Exposición de Alfombras Antiguas Españolas,* con 228 páginas y 63 grandes ilustraciones en bistro y colores.

*Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones Antiguas Españolas,* con 249 páginas de texto y multitud de ilustraciones.

*Catálogo de la Exposición de Pinturas de «Floreros y Bodegones»,* con 192 páginas de texto, 88 láminas en negro, 8 en color y 27 intercaladas, y 70 facsímiles de firmas de pintores. (Agotado.)

165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones. 116 págs. con 33 láminas de autógrafos.

### CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCESIVAMENTE

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

MOBILIARIO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XV, XVI Y PRIMERA MITAD DEL XVII.

MINIATURAS DE RETRATOS.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS ESPAÑOLAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.







