

BOLETÍN

Año XVII.—Cuarto trimestre.

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Arte * Arqueología * Historia *

Madrid. — 1.^o Diciembre 1909. —

Director del Boletín: D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.

Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

ESCULTURA EN MADRID

desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

V

Invasión de la escultura francesa en el siglo XVIII.

En el primer cuarto del siglo XVIII cambia radicalmente de carácter la escultura en parte de la comarca que estamos estudiando con la invasión del arte francés que acompañó á la nueva dinastía. De piadosa se trocó en profana; la predominancia de las efigies de santos cedió su lugar á la de figuras mitológicas; un cierto acento de austeridad que guardó hasta los últimos momentos del XVII fué substituido por las galantes alegrías de la corte tan brillante como superficial, de donde la segunda procedía.

Felipe V quiso tener un espléndido parque, ricamente decorado de fuentes y estatuas, como el de Versalles, y proporcionó á los artistas de su país de origen un amplio escenario donde lucir sus inspiraciones mitológicas y sus conocimientos ó reminiscencias del arte clásico que no habían podido proporcionar á los del país los piadosos Monarcas que desplegaban sus principales iniciativas en la fundación de iglesias y conventos y encargando imágenes para lucir en los altares.

El imperio de los escultores llamados desde París no se extendió más allá de las obras que les fueron encargadas por el Monarca y algún magnate; hubo de limitarse á los sitios reales y á los jardines

en que varios nobles quisieron seguir las huellas de su Príncipe, y al trasladarse desde San Ildefonso á Madrid sufrió ya una primer influencia de adaptación conservando las líneas y cambiando de destino, según se ve en las imágenes puestas por otro artista también francés, Roberto Michel, en la fachada de la iglesia de San Justo.

Fuentes con caprichosas combinaciones de figuras como las que componen la carrera de caballos, la llamada de las ranas ó de Latorna, la de los Baños de Diana, la de la Fama, el canastillo y otras muchas y numerosas estatuas de mármol blanco presentan ante los ojos del pueblo los nombres y el recuerdo de todo aquel mundo de dioses, musas, personajes de los tiempos clásicos y figuras emblemáticas que alimentaron el severo arte griego, donde se les había creado con los atributos que entonces se copiaban, aunque con otras formas.

Las estatuillas de mármol repartidas entre diversas calles y plazoletas de los jardines de La Granja atraen menos la atención de los viajeros que las fuentes á quienes sirven muchas veces de complemento decorativo; pero aquéllas excitan en cambio vivamente la curiosidad del estudioso por el aire de familia que las reúne á casi todas en un grupo natural, los procedimientos análogos de factura y la identidad de las tradiciones que influyeron en su labra, dándolas, á primera vista, un carácter de productos industriales, que desaparece tan pronto como se las examina de un modo menos frívolo y se analizan sus líneas, sus proyecciones y los tipos de los personajes representados.

Medio escondido pudorosamente entre espesos follajes, se ve un mundo entero de Apolos, de Talías, de Euterpes, de Sudelas, de Terpsícores y de otras figuras mitológicas, que hirió vivamente la imaginación de nuestros abuelos, inspirando su prosa y sus versos, y que ahora nos parece ultrapasado de moda, como estimarán pronto nuestros sucesores viejo y ridículo cuanto hoy juzgamos distinguido y de gran novedad, porque sólo el arte hermoso en su fondo y profundamente humano tiene eterna vida en el espíritu de las gentes educadas.

No hay grandiosidad en las esculturas, ni hay que buscar en ellas el género de bellezas de las del Renacimiento: cuando tienen acento clásico, es éste el de los actores en las tragedias con que pretendemos remediar el mundo griego, no el de los personajes reales. La emoción estética que engendran no llega nunca al grado de lo sublime, ni al de

lo espléndido siquiera, quedándose á lo más en el de lo lindo, lo elegante y lo exquisito de la distinción.

Mas no por eso carecen de condiciones para decorar dignamente aquellos jardines, impregnados en parte del perfume galante de Versalles, é inscritos, por contraste, en un hermoso y amplio marco natural de que carecen los célebres parques franceses. Las *Uranias*, las *Clios*, las *Euterpes*, las *Melpómenes*, las *Amphitrites*, presentan las caritas graciosas, llenas de picardía muchas veces, reveladoras de ingenio otras, atractivas y simpáticas siempre, de las cortesanas del primer período del reinado de Luis XIV, por más que para muchas de las obras sea sólo esta fecha una tradición y un recuerdo de escuela. Las figuras de los varones no han sido casi nunca tan afortunadas; adquieren en varios de sus rasgos la virilidad á costa de la finura, y la energía que se ha pretendido acusar en algunas no es la entereza del personaje elevado, sino la fuerza del gañán.

Los artistas que trabajaron en La Granja no se atrevieron á seguir del todo las enseñanzas neoclásicas que habían recibido, ni á reflejar tampoco en otra dirección, con fidelidad, los tipos de la sociedad de su tiempo: trasladaron al mármol lo que estimaban bello, y perdieron gran parte de sus esfuerzos en tanteos para traducir en líneas las cualidades ennoblecidas de sus personajes mitológicos, de las que no encontraban los necesarios rudimentos en sus coetáneos. A falta de una inspiración espontánea expresan en sus labras los ideales eruditos que les habían formado las narraciones y las lecturas. Diez desbastaron con mayor ó menor fortuna los mármoles que estamos estudiando, y las creaciones de los diez se parecen desde este punto de vista, diferenciándose bastante por otras cualidades.

Los nombres de estos escultores se ven escritos en las cincuenta y cuatro estatuas sobre pedestales aislados que adornan los jardines del Real Sitio de San Ildefonso: Renato Carlier, Renato Fremin, Juan Tierri, Santiago Bousseau, Humberto Demandre, Pedro Pitué, Gonsac, Lebasseau, Dubon y Lagrú, hallándose representados por una sola obra cada uno de los cuatro que hemos citado en último lugar.

Renato Carlier fué el primero que dirigió los jardines y el gran taller organizado en Valsaín para la labra de las figuras mitológicas con que se habían de enriquecer además de las fuentes; Fremin y Tierri se encargaron al poco tiempo, y por fallecimiento de aquél, de

la continuación de los trabajos; al retirarse éstos á Francia, bastantes años después les sucedió Santiago Bousseau, y por muerte de éste Humberto Demandre y Pedro Pitué, que terminaron las obras con los Baños de Diana.

Conócese bien la sucesión de los artistas; pero hay en cambio una lamentable confusión en cuanto á las fechas en que cada uno realizó su labor y á las atribuciones de las diferentes esculturas. En las fechas no concuerdan las que dió hace años Ceán Bermúdez con las consignadas en la Guía del Real Sitio de San Ildefonso, de los Sres. Breñosa y Castellarnau, publicada en 1844, á expensas de la Real Casa, en la imprenta de los sucesores de Rivadeneyra (1). Para las atribuciones de las esculturas no hay tampoco datos dignos de absoluta fe, porque varias de las afirmaciones son imposibles de admitir.

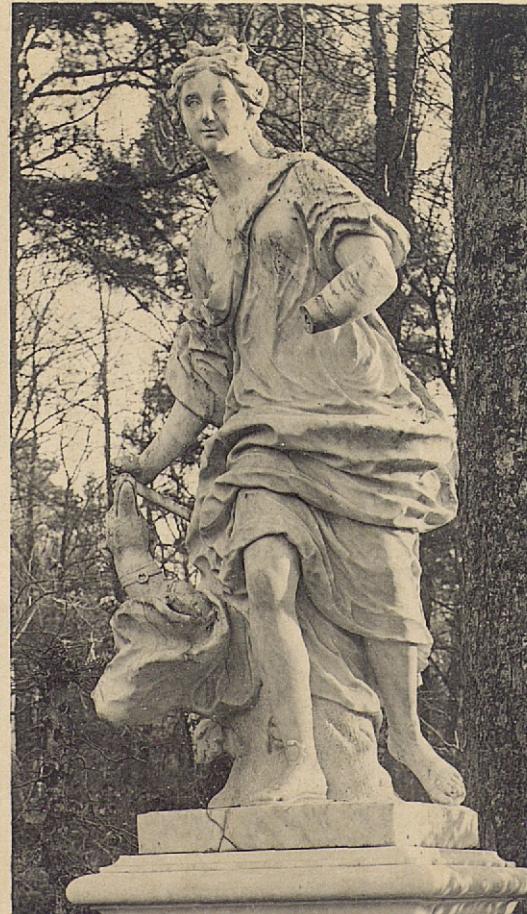
Renato Carlier trabajó sólo en los jardines desde 1721, en que se inició su traza, hasta 1722, en que pasó de esta vida, y es muy difícil comprender cómo en tan corto espacio de tiempo pudieron salir de sus manos las once estatuas que llevan su nombre: Clío, Apolo, Polimnia, Caliope, Melpómene, Erato, Terpsícore, una ninfa cazadora, Diana, otro Apolo y Dafne. Pudo sí hacer los modelitos para que los labraran los demás artistas que estaban á sus órdenes en Valsain y haberse puesto luego en la lista de sus creaciones por un exceso de escrupulosidad en sus subordinados.

Fremin y Tierri fueron llamados á España desde París por Felipe V al fallecer aquél, y trabajaron hasta su retirada á Francia en 1744, según el autor del Diccionario de los profesores de las Bellas Artes en España. Al marcharse éstos llegó Bousseau, y por muerte de éste se encargaron de terminar las fuentes de la Fama y la de los Baños de Diana, en 1746, Pedro Pitué, que vino á Madrid en 1743 ó 44, y Humberto Demandre, y esto es al menos lo que resulta de lo afirmado por Ceán en el artículo dedicado á Fremin, pero en abierta contradicción con sus afirmaciones están primero las de los autores de la Guía, que dicen que la fuente de los Baños de Diana se terminó por Demandre y Pitué en 1742, cuatro años antes del fallecimiento del Monarca, ocurrido en 1746, y, en segundo lugar, las del mismo Ceán en los pá-

(1) Debemos un ejemplar de esta Guía tan bien hecha, á la amabilidad del Sr. Marqués de Borja, Intendente general de la Real Casa, siempre dispuesto á favorecer las investigaciones y la difusión de la cultura patria.



TEPSÍCORE
por Carlier



NINFA DE DIANA
por Carlier



Fototípia de Hauser y Menet.—Madrid
URANIA
por Bousseau

rrafos dedicados á *Bousseau*, donde consigna que éste fué llamado en 1740 por haberse retirado á Francia en el mismo año *Fremin*.

Esta confusión en las noticias documentales y los muchos errores cometidos en los rótulos hacen más necesario un delicado análisis artístico para trazar por el examen de las líneas la personalidad de cada uno de los autores.

El nombre de *Carlier* es, como ya antes se ha dicho, el primero que debe citarse y es el más repetido en los rótulos de las estatuas de mármol después de los de *Fremin* y *Tierri*, que se estudiarán después; pero si en la cantidad de las obras que se le atribuyen llega casi á la misma altura de éstos, en la calidad de la mayoría se aleja mucho de sus compañeros; y los rostros de las *Calíopes*, de las *Eratos* ó de las *Polimnias*, bastante separados de las líneas correctas y casi siempre desprovistos de justa expresión, no pueden referirse á ninguna de las buenas escuelas de diversas épocas, ni tienen virtud para revelar arranques de genialidad personal, ni se aproximan por lo menos á las hermosas cabezas de la mal llamada Cibeles, del Poema lírico ó de América, que brillan en otros lugares de los mismos parques, debiendo calificarse en cambio de superior á éstas alguna de las puestas en la cuenta de aquel autor.

Muchas extremidades de las estatuas que arriba enumeramos están poco acabadas, siendo muy tosca, ó de poco relieve, la ejecución de los detalles; el dibujo padece á menudo de incorrecciones muy accentuadas; no acusan las labras un plan meditado, ni son tampoco el fruto de una inspiración fresca y espontánea; hasta en los detalles más nimios se reconoce el modo poco esmerado de trabajar de los que realmente labraron aquellas figuras, y, sin embargo, hay de cuando en cuando en las efigies alguna de esas líneas acertadas ó de esos rasgos de talento que inclinan á perdonar muchos defectos por una sola belleza. En este análisis artístico parece hallarse una nueva confirmación de la hipótesis antes formulada: Carlier debió hacer los modelos de varias de estas obras inspirándose en las que antes había realizado fuera de España, y los que se encargaran luego de sacarlas de puntos y afinarlas no participaban de su maestría.

Su *Terpsicore*, llena de faltas reprochables con justicia, tiene en sus perfiles y proyecciones reminiscencias de obra buena, acentos de labra clásica, y no desciende mucho de esta altura en la estima del

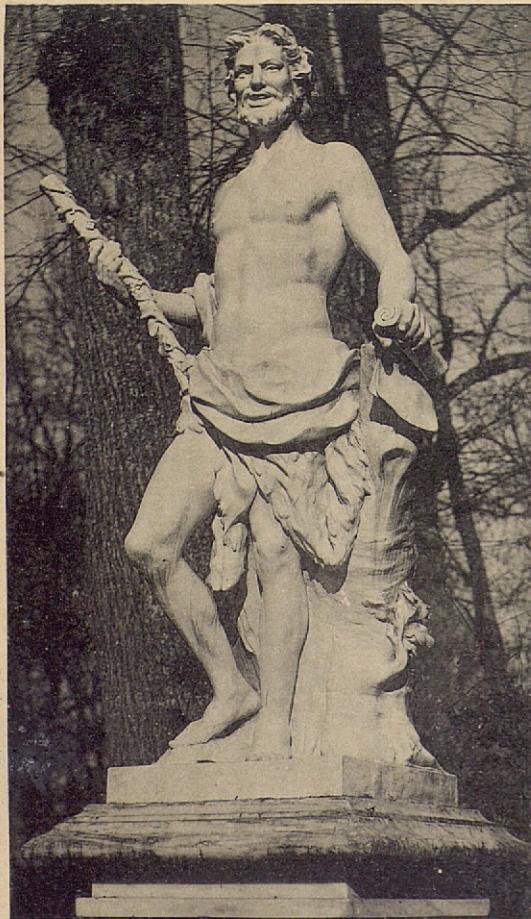
crítico cuando se llega á la plazoleta que ocupan cuatro estatuillas y se descubren en la ninfa ó Diana que él esculpió las pruebas fehacientes de la superioridad sobre Pedro Pitué, Humberto Demandre y Santiago Bousseau, autores de las otras tres.

Esta bella cazadora, hija de su ingenio y de sus manos, que reproducimos al lado de la *Terpsícore*, aunque bastante inferior á ésta, revela, para bien suyo, medios de acción que no revelan la mayoría de las labras que se le atribuyen, declarando al mismo tiempo, por desgracia, la falta de ideal artístico personal que tanto daño hizo á sus obras: sus líneas y proyecciones son mejores que en varios de los demás productos de su labor y, al mismo tiempo, es imposible mirarla sin que se dibuje en la fantasía la imagen de la *Diana de la cierva ó de Versalles*, recordada por esta servidora de la diosa como las resonancias despiertan la idea de los sonidos musicales. Parece leerse en estos datos cuál había sido la fuente de las primeras inspiraciones de aquellos escultores, cuál el ideal á que querían aproximarse, modificado luego por el ambiente en que trabajaban.

Publicamos una al lado de otra las dos estatuillas en una de nuestras fototipias, y comparándolas detenidamente pueden apreciarse hasta qué punto difieren estas mismas entre sí por el grado de expresión de los rostros, por el partido y dibujo de los paños, por el modelado de brazos y piernas, por el género de movimiento de las dos figuras y por varios detalles, diferencias que apenas dejan entre ellas otras semejanzas que las que llevan consigo la comunidad de origen y escuela. Ni aun estas dos esculturas pueden considerarse terminadas por la misma mano.

Tal aparece, aunque algo borrosa, la personalidad de *Renato Carrier* en su espíritu creador y en sus producciones. Menos adocenado de lo que pudiera creerse por algunos de los mármoles que se suponen desbastados por sus manos; más desprovisto de inspiraciones propias de lo que hubiera necesitado para figurar entre los artistas de primera línea.

Entresacando las pocas notas comunes que presentan las once estatuas que llevan su nombre; prescindiendo de las faltas de modelado cometidas al realizarlas, y adivinando, por decirlo así, el que debió ser el dibujo primitivo, fijándose en lo que hay en ellas de no acabado y de lo que se presenta basto por falta de afinación, puede esti-



HÉRCULES(?)



AMERICA

Estatuas por Renato Fremin

EN LOS JARDINES DEL REAL SITIO DE SAN ILDEFONSO



ANFITRITE

Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

marse mejor á Carlier y representársele como un hombre que conocía su arte, que tenía en él bastante maestría, que buscaba, como buscaron luego otros compañeros, un ideal clásico, y le modificaba á veces sin sentirse arrastrado por los tipos de belleza que le podía presentar vivos la corte francesa.

Renato Fremin y Juan Tierri fueron los dos escultores favoritos, á juzgar por el número de obras suyas que contiene el jardín. Veintiséis pueden contarse subiendo por la cascada nueva, cruzando el parterre que se extiende á su espalda, y trasladándose desde allí á la plaza de Andrómeda, y aún lleva alguna el nombre del primero en la calle que va desde *Las Gracias* á la *Fuente de las ranas*. Ambos declaran en sus estatuillas la época en que trabajaron y las tradiciones en que se habían formado. Desempeñaron el papel de autores de elementos decorativos para parques destinados á herir la imaginación de un pueblo con los ideales de civilización y los gustos de otro que había importado una nueva dinastía. No iban á ser sus labras parte integrante de concepciones grandiosas, como las del *Partenon*, y la frivolidad aunada de los fines servidos y de la vida en que se educaron, habían de traducirse en deficiencias que no hubieran podido remediar tampoco los artistas de más vuelo. No se les puede acusar por completo de las faltas comunes á sus creaciones.

Renato Fremin era hombre de una fantasía muy viva, de una inteligencia que se reveló desde los primeros años, de un excepcional amor á los efectismos; y si su educación en Roma pudo dar gran maestría á sus manos, el ambiente artístico de la Ciudad Eterna no cambió poco ni mucho sus gustos ni el especial carácter de su genio, en que se amalgaban una gran tenacidad para el estudio de su arte á un alma impregnada del ambiente amable, elegante, ligero de la literatura de su país y de su época. Tal es, al menos, cómo obligan á creerle la asociación de lo por él producido á los rasgos de su amistad con el Monarca y los diversos datos positivos que se tienen de su vida.

Cuando terminó el tiempo de la pensión en Italia, que había ganado en reñidos ejercicios, labró en París aquella *Santa Silvia* colocada en la iglesia de los Inválidos, que tiene de todo menos de efigie pia-dosa; copiada para representar una de las figuras de que luego sembró *La Granja*, nadie hubiera podido sospechar el cambio ni extrañar

la procedencia. Se ven ya en ella los remotos ideales clásicos traducidos á la vida de la corte de Luis XIV que imprimieron siempre su sello en cuanto ideó y en cuanto hizo, lo mismo en su patria que aquí. Cuando se le destinó á fantasear á su antojo en el decorado de grandes parques, se acertó por completo con sus devociones y se le encargó de hacer lo que con mayor genio podía ejecutar.

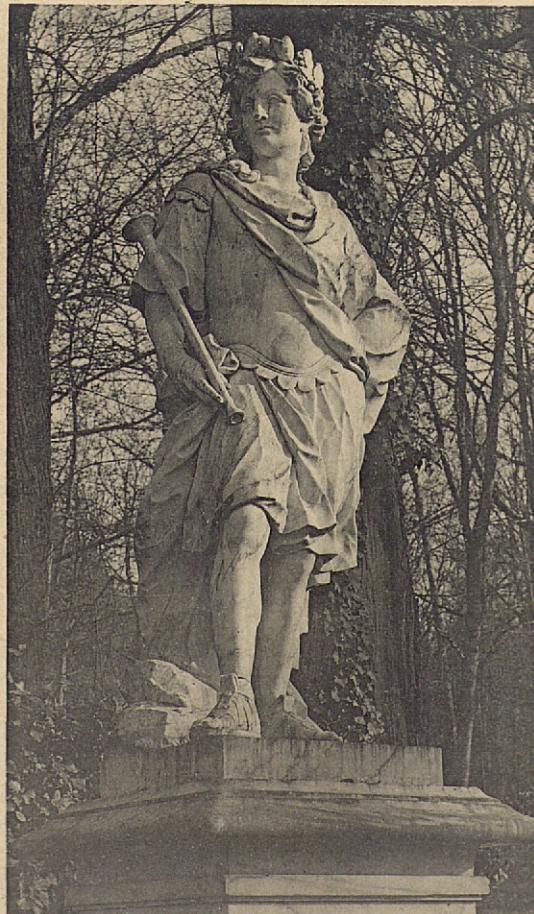
Santa Silvia anuncia ya todos los rasgos característicos del Júpiter, Amphitrite y los mal llamados Ganimedes y Hércules colocados en La Granja en la plaza de Andrómeda; de la Fidelidad, Asia, América y una ninfa de la Cascada Nueva y de las demás que llevan su nombre en el mismo recinto; gran amaneramiento en el gesto, actitudes convencionales, ropas que flotan demasiado impulsadas por vientos imposibles, atrevimientos que llevan á lo pintoresco y no á lo excepcionalmente grande, modelado blanducho y otros defectos, unidos á ventajas, como los aciertos decorativos, la belleza de algunas líneas y la buena impresión primera de sus grupos.

No tenía grandes aptitudes, á lo que se ve, para hacer figuras místicas ni tampoco para realizar las clásicas en su típica pureza; y estaba en cambio en su centro modelando á capricho el horrendo monstruo que amenaza á la princesa encadenada en una peña, las figuras medio de hombre y medio de rana de la Fuente de Latona, todo lo que produce extrañeza en el examen de objeto por objeto y engendra en cambio excelentes efectos de conjunto: era, en suma, un escultor de aquellos á quienes se podría aplicar el nombre de escenográficos.

Se sabe ciertamente que murió en París en 1745 á los setenta y dos años de edad, y consta de datos consignados por los escritores franceses, que figuraba ya retirado en dicha ciudad en 1743, hecho que contradice las afirmaciones hechas en el artículo que le dedica Ceán Bermúdez respecto á la época en que abandonó la dirección de los trabajos de La Granja y favorece indirectamente las de los autores de la Guía, que señalan en el de 1742 el año en que se terminaron ya los Baños de Diana por Demandre y Pitué que se encargaron de los trabajos de las estatuas y fuentes cuando cesaron Fremin y Tierri, y confirma, según antes se ha dicho, las del mismo Ceán Bermúdez en el artículo de Jacobo Bousseau, donde dice que éste vino á trabajar á La Granja por *haberse retirado á Francia*, en 1740, *Fremin y Tierri*.



AFRICA



LA FAMA

Estatuas por Juan Tierri

EN LOS JARDINES DEL REAL SITIO DE SAN ILDEFONSO



EL POEMA LÍRICO

Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

Ceán acierta, como se ve, en unas páginas de su libro y se equivoca en otras.

Figuran con su nombre las ocho que hemos enumerado en uno de los párrafos anteriores, el Milón de Crotone, decorado por un león en la Cascada Nueva, y el Hismenias con las otras tres que decoran el parterre extendido á espaldas del kiosko. En la lámina que le dedicamos reproducimos tres de estas trece y en ellas pueden verse otras tantas matices distintas dentro del general modo de hacer de la época. El mal llamado Hércules se distingue por su tosquedad y dureza de paños; la efígie de América lleva prendas de la indumentaria romana, análogas al emblema de la Fama de Tierri, y luce en su rostro bellos perfiles, sirviendo sólo para caracterizarla las plumas puestas en la cabeza, brazos y piernas con verdadero derroche, y el hocico no muy acertado de un caimán que asoma en la parte inferior; Amphitrite tiene una fisonomía que recuerda las de muchas cortesanas y no á ninguna diosa pagana, y sus ropas se pliegan á capricho, no cayendo con naturalidad ni movidas por el viento, y á pesar de todos estos y bien marcados defectos hay en las tres estatuillas algo que las hace amables, algo que revela la distinción del que las creó, puesto en una mala dirección y más atacado de la enfermedad de indisciplina que merecedor de la nota de adocenado.

Juan Tierri, su compañero, le ayudó constantemente en su labor y hubo de substituirle en la dirección de los jardines desde el 1729 al 1733 en que aquél acompañó al Monarca en su viaje á Portugal, retirándose por último á Francia al mismo tiempo que él. Su historia es, por lo tanto, muy semejante á la de Fremin, porque antes de trabajar en España se había distinguido ya por diferentes obras hechas en París, y además de semejante está intimamente unida á ella.

Llevan su nombre en el jardín las estatuas de Africa, la Fortaleza, el Invierno, Venus, Baco, Ceres, la Arquitectura, Belona y un pastor en la Cascada, y las de un Sileno, el Poema lírico y la Fama en la plaza de Andrómeda, y aun debería atribuirsele la de Cibeles, puesta en este mismo sitio, que está anotada en la cuenta de las de Fremin. Son suyas también, aunque no lleven rótulo alguno, los dos grupos de niños, uno con una cierva y otro con un jabalí en el puente de la ría.

De sus manos, dice Ceán Bermúdez que salió asimismo la fuen-

te colocada en lo alto de la Cascada Nueva con los cuatro tritones en la parte inferior y las tres Gracias arriba sosteniendo la taza. Breñosa y Castellarnau atribuyen esta obra á Fremin, y del carácter de las obras de éste parece la concepción del conjunto y aun algunos contrastes, varias incorrecciones y asomos de audacias á que era tan aficionado, templadas aquí en algunas de sus partes por otra factura, pudiéndose sospechar que lo trazado y comenzado por Fremin fué concluido por Tierri.

Son, en cambio, indiscutiblemente suyas las esculturas de la fuente de la Selva con Pomona en medio de sus frutos y el amante Vertumno en el momento que se despoja de su disfraz de viejo, que sumadas á las demás obras que ya se han citado, permiten formarse clara idea del carácter general de su labor.

En una de nuestras fototipias publicamos Africa, la Fama y el Poema lírico, que presentan entre sí más unidad de factura que las obras de su compañero, y hay en ellas rasgos de labor delicada, finura en muchas líneas, cierta dignidad de expresión que neutraliza el exceso de pliegues en los paños. La Fama lleva prendas romanas análogas, como hemos dicho antes, á las que se ven en la América de Fremin inarmónicamente guarnecidas de plumas, y tanto aquélla como ésta reflejan el recuerdo presente á la mente de los dos artistas de algunas estatuas de emperadores y de su indumentaria interpretada de un modo especial. Los rasgos generales de los rostros las aproximan también y hacen dudar de la exactitud de alguna de estas atribuciones.

Comparado *Fremin* con *Tierri*, parece de más arranque aquél, y se muestra más respetuoso éste de las condiciones fundamentales del arte que cultivaba. *Fremin* abusa á menudo de las actitudes violentas, retuerce los cuerpos, vuelve de un modo forzado los cuellos, dobla las cinturas ó distiende las piernas, y el aspecto de sus personajes revela, ya impaciencia de acción, ó ya nerviosidad excepcional. *Tierri* coloca sus dioses ó sus figuras emblemáticas en un reposo que no carece de majestad, digno alguna vez de mejores épocas y más bellas escuelas, y teatral, por desgracia, en la mayor parte de los casos; las cabezas de varias de sus estatuas tienen todavía algún acento de los famosos retratos en escultura de su maestro *Coysevox*.

En cambio *Fremin* acomete valientemente el desnudo, con más au-

dacia que acierto de ordinario, y le realiza hasta donde podian consentírselo las miradas pudorosas de unos príncipes que fueron de costumbres muy puras y de excelentes cualidades para la vida de familia, en extraño contraste con las aficiones ligeras del mundo de donde procedian. *Tierri* vistió á sus esculturas con ropas que dejan adivinar en muy pocos casos diversos perfiles de sus cuerpos, sin que se observe jamás en él la intención de hacerlas así más provocativas, pero quitándolas al mismo tiempo una de las primeras condiciones que parecen exigibles en las estatuas y á la que satisfacen las más bellas de la antigüedad.

Las diferencias bien marcadas que existen entre ambos, se engendraron, más que por la diversidad de gustos, por la de aptitudes y destrezas: basta comparar desnudos á desnudos y ropajes á ropajes para ver en qué era cada uno relativamente maestro, y dónde tropezaba con dificultades insuperables para realizar sus ensueños. A pesar de todos sus defectos tienen todavía reminiscencias del acento clásico las líneas humanas reproducidas por *Fremin* en el Hércules, Júpiter, la Amphitrite, Neptuno ó el mal llamado Ganimedes, así como son á su vez bastante aceptables, dentro de su común exceso, los pliegados de paños de *Tierri* en el Poema lírico, la Fama y un Sileno.

Lo que se deduce de los paralelos establecidos entre estas esculturas, se confirma por el estudio de algunas de las catorce que adornan la cascada nueva, y la oposición de rasgos generales del *Milón de Crotona*, del primer autor, al África, la Ceres y la Belona del segundo, salta á la vista de todo el que las examina con algún detenimiento. Allí, y en la plaza de Andrómeda, se observa al mismo tiempo que cada uno de los dos artistas flaquea, poco ó mucho, en lo que su compañero domina.

Ni el uno ni el otro pliegan sus ropas ó las dejan flotar al viento con esa difícilísima y encantadora naturalidad que se admira en la Diana de Gabies ó en la Victoria de Samotracia; pero aunque doblados con exceso y llenos de innecesarias arrugas, son todavía paños los que cubren las espaldas de las mejores estatuas de *Tierri*, y llegan á ser sólo pedazos de piedra poliédricos algunos de los aplicados á los dorsos de la Amphitrite, el Ganimedes ó el Hércules de *Fremin*. Los frentes de todas las figuras están tratados con mayor esmero.

Si se quiere apreciar, en cambio, á qué extremo de imperfección

alcanzan en algunos casos los desdichados desnudos de Tierri, basta contemplar un momento, no sin daño de los ojos, el *Baco* colocado á la derecha, en el arranque de la cascada que se levanta desde el palacio hasta la fuente de las Gracias. El torso ha sido más deformado por la mala factura que por el vicio, y las piernas padecen por el desdibujo las separaciones de líneas que no las hubieran hecho sufrir los



Cibeles, por Tierri?

abusos de la embriaguez. La *Cibeles* colocada en la proximidad de la fuente de la *Andrómeda*, el *Invierno* de la antecitada cascada y algún mármol más, pudieran citarse para ejemplos de modos de hacer muy diferentes de los que dejamos señalados como característicos de cada uno de los dos artistas: la *Cibeles* que lleva el nombre de *Fremin* luce

todas las buenas cualidades de los mejores de *Tierri*: el *Invierno*, atribuido al segundo, se determina mal así, y puede aproximarse por algún rasgo, á los del primero. Es sabido, sin embargo, que la rotulación de las obras del Jardín fué hecha, largos años después de terminadas, por el nieto de *Demandre*, que señaló las paternidades á su antojo, y hubo de bautizarlas de un modo aún más caprichoso, llamando *Ganimedes* á una dama. Los nombres escritos en los pedestales no tienen, por lo tanto, fuerza alguna en contra de lo que declaran por analogía las líneas.

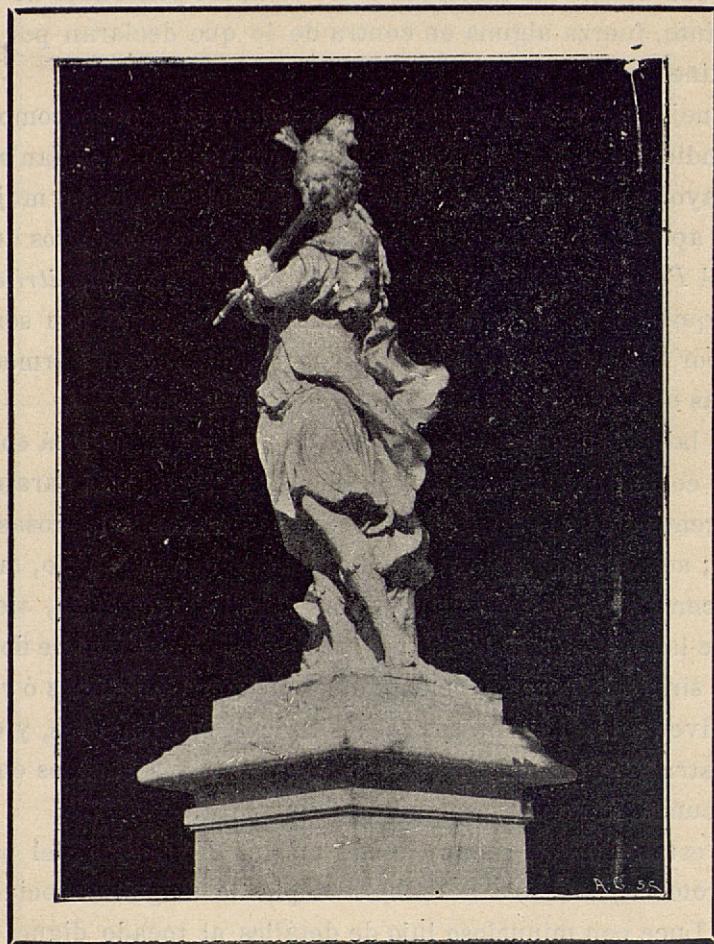
Bosquejado el cuadro de las imperfecciones, es justo completarle con la indicación de las excelencias. Ambos escultores han salvado en la mayoría de sus efigies femeninas la belleza de la mujer, tal como se aprecia en nuestros tiempos, y los rostros correctos de la *Cibeles* ó el *Poema lírico*, así como el picaresco de la *Amphitrite*, poco dignos quizá de las grandes estatuas griegas, pudieran ser enviados por damas, orgullosas unas, con justicia, de su hermosura, ypreciadas otras de la gracia picante de su fisonomía.

Para labrar sus diosas y sus virtudes pusieron los dos á contribución las cortesanas francesas, de líneas tan familiares para ellos, y las imágenes clásicas que se dibujaban más ó menos borrosas en su fantasía; aquella mezcla extraña de lo visto con lo soñado, muy criticable con arreglo á los severos principios de la estética, tiene, en medio de las frondosas alamedas y de los bellos macizos de flores, un encanto singular, como evocación de sociedades próximas ó remotas que vuelven á la vida con sus rasgos típicos, sus pasiones, y estimulan nuestra energía intelectual con imágenes y recuerdos en medio de la fecundidad de una espléndida naturaleza.

Una estatuilla de Fremin, la del músico *Hismenias*, del parterre de Andrómeda, muestra de cabeza á pies la singular asociación de ideales. Luce con minucioso lujo de detalles el tocado digno de una dama y más característico del siglo XVIII; viste con notoria impropiedad la casaca femenina unida sólo por un broche en la delantera y recogida sobre una túnica flotante; cubre sus espaldas un amplio y sencillo manto, y calza el raro coturno, que protege á medias una bien torneada pierna desnuda: hay allí algo á la vez, y algo muy determinado en tan extraña como íntima mezcla, de los retratos que se hicieron en la época de Luis XV, de los pastores de Watteau y de las

labras clásicas. Salta á la vista por esta descripción cuán impropia y equivocadamente se ha representado al personaje que se quería representar, y qué variedad de elementos se habían sintetizado dentro de la fantasía del artista.

Los defectos de las obras de Fremin y Tierri, fáciles de apreciar en un museo, desaparecen, sin embargo, por completo en el cuadro



Hismenias, por Fremin.

de la ornamentación general de los hermosos párques á que las destinaron, para el que no lleva el propósito de los análisis minuciosos. Justo es afirmarlo para que se aprecie en su verdadero valor el mérito de ambos como decoradores de un espléndido jardín.

Teniendo en cuenta las condiciones en que debian realizar su la-

bor puede decirse que no cumplieron mal su cometido estos dos escultores de La Granja.

Bousseau forma grupo aparte con las tres estatuas que se le atribuyen, privadas de la serie de rasgos comunes que serían necesarios para acusar bien su personalidad. Desde la Lucrecia teatral y completamente falsa de concepción y de factura que está á espaldas de la fuente de *La Fama*, hasta la ninfa colocada al lado de las de Carlier, Pitué y Demandre, hay camino recorrido ó desandado, según sea el orden cronológico de las obras, orden que desconocemos. Es la primera una desdicha, y llegan al grado de lo aceptable tanto la última como su *Urania*, que decora otra plazoleta, teniendo presente sobre todo el fin puramente ornamental con que se hicieron y el lugar adonde se destinaron. Esta es la estatuilla que completa la fototipia en que hemos reproducido dos de las atribuidas á Carlier.

Dice Ceán Bermúdez que *Jacobo* ó *Santiago Bousseau* se educó como discípulo de *Coustou*, sin determinar cuál de los artistas de este nombre fué realmente su maestro. Por la fecha en que aquél emprendía sus primeros estudios, lo mismo pudo serlo Nicolás que su hermano Guillermo; pero por la dirección en que se movió el discípulo, por el carácter de sus obras y el sentido que se refleja claramente en ellas, no queda duda que fué la escuela de Nicolás la que siguió Bousseau y no la de Guillermo. No es posible confundir las creaciones del uno con las del otro hermano, nacidas de géneros de inspiración muy distintos.

Hay en el fondo del ideal de Bousseau lo mismo que se encuentra en la fantasía de Fremin. Era también uno de los individuos de aquella dinastía de escultores á quienes se puede asimismo calificar de escenográficos como á Fremin; Nicolás *Coustou* y sus compañeros de escuela pusieron en todo lo que crearon ese brillante efectismo que tanto encanto da á sus estatuas y grupos examinados deprisa ó en conjunto y tantos lunares deja ver en ellas cuando se las somete á un análisis serio, siquiera no sea muy minucioso.

Esto es lo que ocurre con la *Urania*, la mejor de las tres estatuas de Bousseau que se conservan en La Granja; es bastante bella, amable de primera impresión; no podrá estimársela por nadie la obra de un artista adocenado. Aprecia en cambio en ella desproporciones y desdibujos y factura bastante descuidada quien la examina parte por

parte. Así eran también en el fondo las obras de Nicolás Coustou: en el Descendimiento que hizo para la Catedral de París, señalan sus críticos el encanto del aspecto que la caracteriza de obra grandiosa, y la falta de corrección, de justezas, de elegancia, de dignidad austera, de verdad en los gestos, los movimientos, los desnudos y los paños; nada de esto tiene aquella armonía entre el conjunto y los detalles que se admira, por el contrario, en los *caballos de Marly* de el Guillermo.

Aun dentro de la misma escuela y trabajando con el mismo sentido, no estuvieron los modelos de Bousseau para La Granja á la altura de los hechos por los que le habían precedido, y los obreros que acabaron sus obras aparecen también menos diestros que los que intervinieron en las de Carlier, Fremin y Tierri, y es que aquella dirección falsa, que es al arte lo que el dublé al oro, tenía que decaer rapidísimamente, como se desluce todo lo que sólo es bello en la superficie por el desgaste diario que descubre pronto el fondo.

¿Qué obsesionaba á los artistas educados en París? Quizá el brillo de una corte que daba reflejos de elegante frivolidad á cuanto dentro de ella había nacido. Y que estaban muy aferrados á estas tradiciones de su época, que padecían por ellas de un ardiente enamoramiento, no cabe dudarlo, cuando se ve que iban unos y otros á Roma, que se ponían en contacto con el arte más inspirado y más bello, que recibían multitud de influencias diversas y se conservaban, sin embargo, en espíritu y en gustos tales como habían empezado á formarse en su Patria.

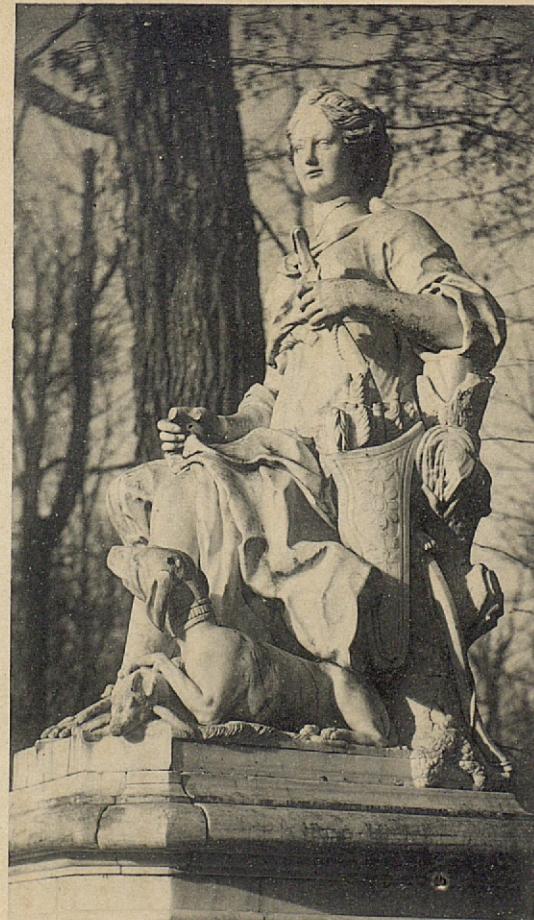
Pitué y *Demandre*, que los siguen en número de esculturas, son menos fáciles de juzgar por las muestras de su ingenio que dejaron en los jardines de La Granja, aunque sí se advierta en ellas que son las últimas representaciones de un arte falso y en sus últimos destellos. Labraron ambos las ninfas que hubieron de encomendarles y se encargaron de decorar con tres estatuas sedentes cada uno, acompañadas de amorcillos ó de perros, y bastante análogas en la impresión de conjunto, la plazoleta cuyo centro ocupa la fuente de *Los baños de Diana*.

Son más lindas, en general, las cabezas de niño del primero y más bellas las de mujer del segundo; pero aquellas imágenes de damas francesas que dejan asomar bajo sus túnicas cortadas ó recogidas una



NINFA PESCADORA

por Pitué



NINFA CAZADORA

por Pitué



NINFA CAZADORA

por Demandre

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

pierna desnuda, ya muy larga ó ya muy gruesa, han de satisfacer más á las gentes de aficiones sobrado plásticas, que á quien las examine con ojos de artista. Los cuerpos de los chiquillos no merecen tampoco grande encomio, y las arrugas multiplicadas sin duelo en uno de mantecosas carnes, dignas, quizá, de acusar una nutrición abundante y sana, no se ven en la realidad ni aun en los más obesos.

La desproporción de partes es indudablemente el mayor defecto de estas imágenes, que no carecen de perfiles agradables, y su falta de armonía entre los diversos miembros llega al extremo de que las alturas de sus cuerpos midan de seguro más de diez cabezas. Las bellas líneas de los rostros y de otros desnudos, con algún acierto en los paños, constituyen sus excelencias.

En la fototipia en que publicamos una de Demandre y dos de Pitué, puede observarse que hay diámetros de piernas que llegan casi al diámetro de rostros; cabezas de amorcillos aún más abultadas que la cabeza de la Diosa, y otras cien muestras análogas de lo que puede estimarse como un gran desenfado para ejecutar los grupos á la buena de Dios y tales como fueran saliendo, ó de una gran ignorancia de la armonía que ha de existir entre las diversas partes del cuerpo humano.

Siendo muy semejante la labor de ambos; me gusta más de todos modos Demandre que Pitué, ó por mejor decir, me gustan más las esculturas que llevan su nombre; porque escritos los rótulos á capricho de su nieto, según indicamos ya en párrafos anteriores, bien pudo poner en la cuenta de su abuelo lo más perfecto, y cargar el peso de los desaciertos sobre las paternidades ajenas. La lámina que hemos destinado á presentar una de las de Demandre y dos de Pitué muestra bien estos contrastes.

Pitué y Demandre se educaron en Francia por aquellos años en que la escultura francesa más en boga se inclinaba á lo teatral; las expresiones de los rostros eran afectadas, y se daban á las estatuas y bustos reminiscencias que no acentos de lo antiguo, mientras que en contraste con la decadencia de las grandes formas llegaba la orfebrería á un alto grado de primor y de efecto decorativo, lo mismo dentro de las tendencias modernistas de la primera mitad del siglo XVIII, que en las de la enérgica reacción de sencillez clásica que imperó después, ó en las de la severidad romana, que las ha-

bía precedido, en un continuo y rápido movimiento de acción y reacción.

Haciendo estatuas no fueron ciertamente artistas muy afortunados, según antes ya se ha dicho y se observa en las seis ninjas sedentes que decoran la plaza de los Baños de Diana; modelando los jarrones que llevan su nombre se mostraron en cambio delicados, finos de concepción y de factura, ni arcaicos ni modernistas apasionados, bastante originales sin extravagancia y distinguidos sin inapetencia, acertados en las concepciones y maestros en la factura, huyendo cuidadosamente en las formas pequeñas de aquellos desdibujos que saltan á la vista en la mayor parte de los grandes.

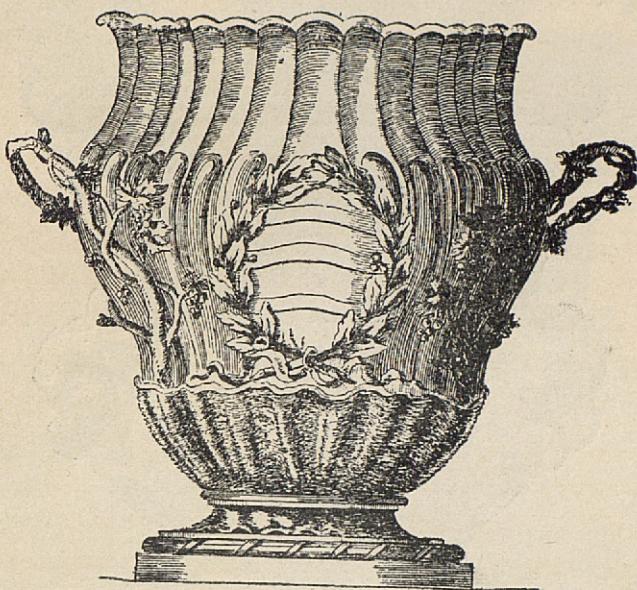
La desproporción de tamaños que se aprecia entre las diversas formas animales y de plantas dibujadas en un mismo vaso, es más decorativa que caprichosa, y no llega á los absurdos extendidos en muchas piezas de la vajilla de la época; no están puestas las inarmonías en el límite de las que criticaba el grabador Cochin en 1754, cuando pedía á los plateros que no modelaran en sus obras niños del mismo tamaño que las hojas de vides en que se hallaban colocados, y al lado de alcachofas de dimensiones naturales, liebres que no pasaban en su medida de un dedo; que no retorcieran los pies de los candeleros, ni atormentaran las líneas alejando á los objetos de la forma propia de su destino.

Fueron Pitué y Demandre más notables, é insistimos en ello, en sus creaciones comparables á las de la orfebrería que como escultores. Siguieron de aquélla el movimiento modernista en el amor á la naturaleza que esta dirección afirmaba; en las tendencias á traer las formas de los animales y las plantas tales como son en la realidad al programa de los elementos decorativos; en el primor para combinar entre sí los mil seres que pueblan las florestas, prefiriendo la verdad viva á las ficciones mitológicas; en la asociación con alguna cabeza de fauno de muchas de reses de caza, y en esto rayaron á tanta altura como los que daban los mejores modelos para cincelar espléndidos objetos de oro y plata.

Ambos vinieron á España cuando se iban colocando las bellas piezas de plata dibujadas por el arquitecto *Justo Aurelio Meissonier* al lado de las que en un período anterior había modelado *Pedro Germain el Romano*. Se apreciaba en las de este orfebrero la sencillez de buen

gusto del período clásico, en el centro de muchas lucia el escudo nobiliario de la casa á quien estaban destinadas, llevando por marco una corona de laurel, y en las demás superficies se destacaban hojas de hiedra ó de vid interrumpiendo la monotonía de las superficies lisas. Atraían las miradas las del arquitecto por los cien animales ó plantas primorosamente hechos que se combinaban en un bello conjunto con algunas figuras mitológicas ó representaciones humanas.

Estas dos opuestas direcciones de la orfebrería francesa de la décima octava centuria, que eran sólo en el fondo reflejos brillantes de

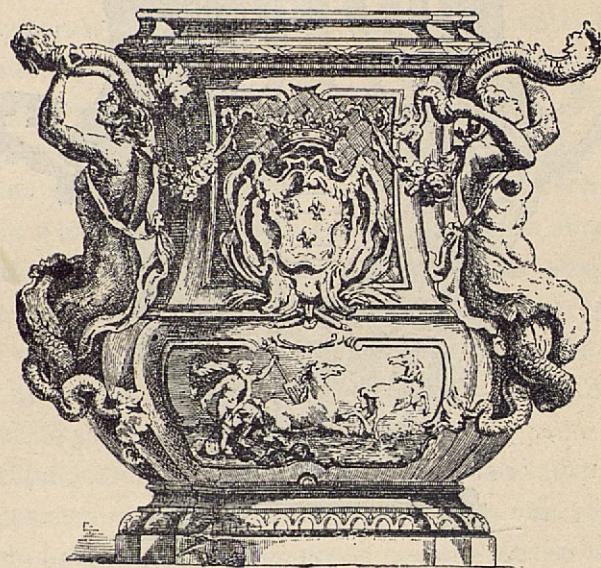


Cubo de plata para refrescar, dibujado y modelado por
Pedro Germain el Romano.

las corrientes contradictorias que se han producido constantemente lo mismo en el alto arte que en las artes industriales, lucharon largo tiempo antes de fundirse en el culto y amplio eclecticismo moderno que acepta para joyas, vajillas, elementos decorativos, ornamentación de construcciones y objetos diversos, lo mismo lo sencillo que lo ríeo... y el haberse adelantado á estos sincretismos en el modelado de los jarrones que embellecen los jardines de La Granja, es una de las glorias de aquellos dos artistas, poniéndolos como hombres de buen gusto á una altura á que no llegan como escultores.

En sus obras de este género se revela claramente que no quisie-

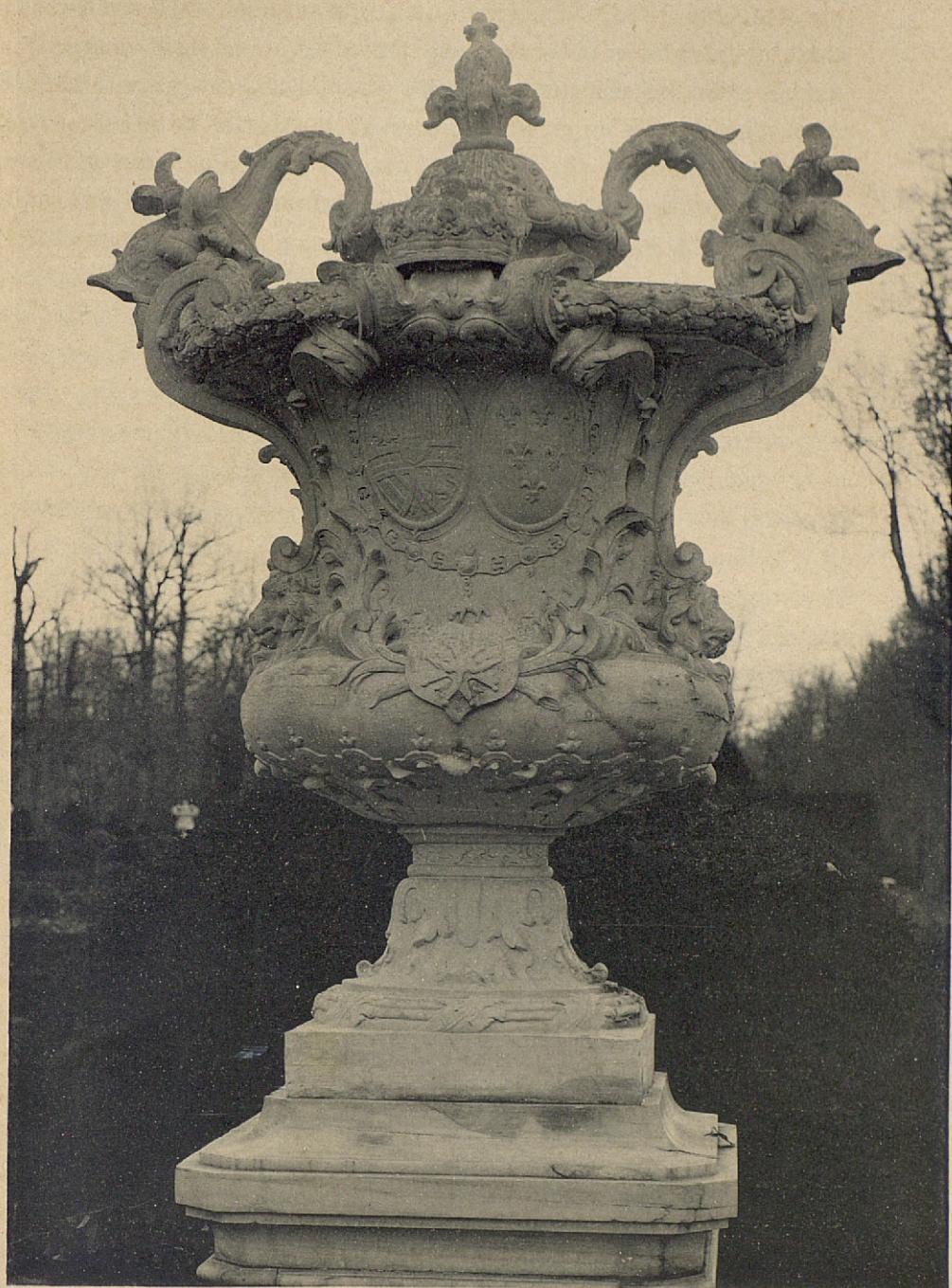
ron ser prosélitos de ninguna escuela, que tenían personalidad y que estuvieron siempre dispuestos á adaptarse á las condiciones naturales de la labor que les era encomendada. Algunos de sus jarrones parece digno, por el carácter de su ornamentación, de los objetos de plata debidos á Pedro Germain el Romano, aunque más rico de formas; los demás recuerdan los lindos diseños de Justo Aurelio Meissonier, más alejados de modificaciones caprichosas. Si no se supiera que unos y otros son suyos y se acreditara la comunidad de origen en varios detalles, se estimarían quizá, á primera vista, por sus representaciones y por sus elementos decorativos, no sólo de manos dife-



Cubo para refrescar, hecho por los diseños del Arquitecto Justo Aurelio Meissonier.

cientes, sino producto y representación de dos escuelas adversarias.

Los cuatro iguales que adornan los ángulos del parte de la Fama, ostentan en su frente, según puede verse en la fototipia correspondiente, las armas de España y el escudo de las flores de lis inscritos en el Toisón de Oro. En la parte inferior de la cartela se ve el collar de la Orden de *Sancti Spiritus*, y sobre su borde superior se destaca en mayor relieve la Corona real. En lo que debía ser arranque de las asas hay dos expresivas cabezas de león, entre heráldicas y realistas. Desde ellas suben sendas volutas y sobre éstas se



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

JARRÓN ARTÍSTICO

por Pitué y Demandre

PARTERRE DE LA FAMA EN LOS JARDINES DEL REAL SITIO DE SAN ILDEFONSO

han puesto dos cascós con cimeras que se prolongan hasta el borde del remate. Recuerda aquí más que nada las obras de Pedro Germain la eterna corona de laurel que bordea la boca del jarrón y los dibujos neo-clásicos de las porciones bajas.

Inspiraciones análogas á las que movieron al arquitecto Justo Aurelio Meissonier en sus lindos diseños de vajillas de plata modernistas, movieron también á Pitué y Demandre en el modelado de los demás jarrones que hicieron para La Granja (1). Combinaron en ellos las figuras destacadas en asas y remates con los bajo relieves muy delicados en los frentes, y las formas humanas con las de animales y plantas, produciendo obras de conjunto amable y bello que atraen simpáticamente las miradas y recrean el sentimiento de lo fino y distinguido, olvidándose alguna falta de detalle ante el excelente efecto que causan en total.

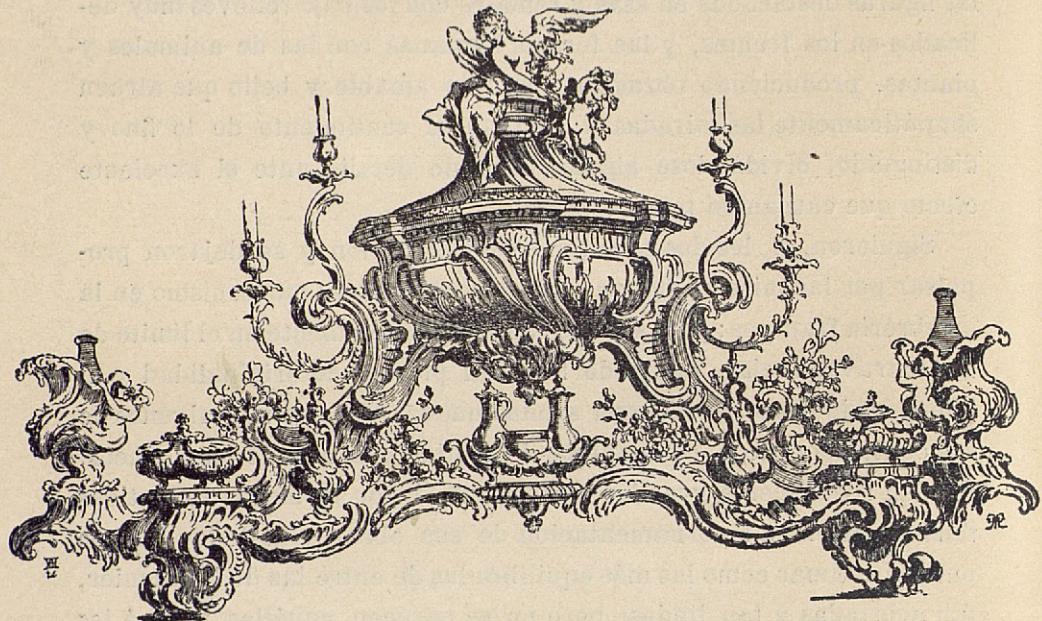
Siguieron, sí, los dos escultores esta dirección y se dejaron propulsar por las mismas fuerzas que arrastraban al modernismo en la orfebrería francesa; pero se detuvieron oportunamente en el límite de las extravagancias, poniendo freno al prurito de originalidad y al inmoderado deseo de recorrer sendas nuevas que movía á algunos de sus contemporáneos, compañeros de sentido más allá de los Pirineos. Pueden reconocerse grandes semejanzas ó por lo menos indénticas tendencias entre la ornamentación de sus obras y la de las que se puedan estimar como las más equilibradas de entre las de Meissonier, tan acertadas y tan lindas; pero no se parecen aquéllas nada á los candeleros de pies retorcidos ni á los vasos llenos de curvas sinuosas, que son una absurda negación de las leyes del equilibrio.

La inarmonía entre las dimensiones de los objetos representados, lo repetimos, no llega aquí á las ya citadas y tan justamente puestas en ridículo por Cochín, y se observan, no entre los objetos de un mismo grupo, sino de relieves á figuras de bulto cuando más. En los demás vasos colocados en el parterre de la Fama no existe, y en los cuatro que adornan la plaza de Diana sólo se marcan en aquellos gallos de las asas, mayores que la Artemis dibujada en el frente, y en los perros perdigueros de las cubiertas de doble magnitud que los

(1) Tanto el señor Intendente general de la Real Casa, como D. Manuel Remón Zarco del Valle, tan culto y tan activo, nos han facilitado todos los medios para hacer las fotografías de estatuas ó jarrones que ha obtenido la Casa Menet.

niños de los bajo relieves. No hieren además estos contrastes á la vista, porque hacen unas labras el efecto de formas reales componiendo las líneas generales del vaso y otras el de dibujos añadidos para enriquecer la obra.

Son muy hermosos todos estos modelos que reproducimos entre tres de nuestras láminas, y parecen superiores, sin duda alguna, los que representamos separados en dos, que los que aparecen reunidos en una. Ha de aplaudirse también que en unos jardines colocados en



Centro de mesa de plata cincelado, modelado según los dibujos del Arquitecto Justo Aurelio Meissonier (1).

medio de espléndidos pinares y florestas, próximos al bosque de *Riofrío*, se haya preferido para su ornamentación todo lo que se relaciona con la caza, que parece un reflejo embellecido y afinado por el arte de lo que en forma más ruda, pero más vigorosa y también espléndidamente bella presenta aquella naturaleza, revelando un firme propósito en Pitué y Demandre de inspirarse en ella.

Las expresivas cabezas de jabalí entre redes, dardos y armas, teniendo por marco una trompa, modeladas las primeras en alto relieve

(1) Los señores Directores de *La Ilustración Española y Americana* nos han facilitado los cinco grabados que acompañan á nuestro trabajo. Conste aquí nuestra gratitud por el servicio que con ello nos han prestado.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

JARRÓN ARTÍSTICO

por Pitué y Demandre

PARTERRE DE LA FAMA EN LOS JARDINES DEL REAL SITIO DE SAN ILDEFONSO



Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

JARRÓN ARTÍSTICO

por Pitué y Demandre

PARTERRE DE LA FAMA EN LOS JARDINES DEL REAL SITIO DE SAN ILDEFONSO

cual si salieran de entre aquellos objetos, forman una simpática nota que atrae las miradas hacia el jarrón, nota que, no sólo se completa, sino que se realza con las dos simpáticas figuras de hombre con un puñal en el cinto y mujer con un pájaro en la mano, que apoyan sus pies sobre los adornos en que se prolongan dos cabezas de sátiro. Los delfines, la concha y las hojas estilizadas, dibujadas con gracia, contribuyen al conjunto que es muy rico, sin que se pueda tachar de recargado ni confuso.

Aparecen también sentadas en los jarrones del compañero otras dos figuras de mancebo y dama, con trompas de caza, con cabezas expresivas, y la de él muy diferente á las de los Júpiter, Hércules y Bacos que coronan algunas estatuas. Hay en esta imagen de varón un sabor de personaje de la época que la da una significación y un valor que no pueden tener las efigies mitológicas y descubre en los dos artistas una tendencia á separarse de lo convencional y tomar otros modelos como los tomaban también algunos, no muchos, escultores en metal de su país de origen. Desde la bella joven y el mancebo parten hacia abajo dos volutas que van á terminar sobre cabezas de venado.

Ocupa el frente de este vaso un grupo de perros jugando, muy inspirado en la realidad, fino y bien compuesto, que merece elogios á despecho de algún desdibujo, teniendo además movimiento y vida. Distinguese también el jarrón que describimos de todos los demás, porque en su porción inferior abundan más las flores, tales como son, que las hojas decorativas, tales como se las ponía siempre, cual si estuvieran sus formas sujetas á un molde. Sumando todos estos detalles y entresacando de ellos lo que en la obra se presenta como distinto de los demás, vemos que sobre los aciertos de líneas la embellece un perfume franco de cosa tomada de la sociedad del tiempo y de la naturaleza.

Hay que tributar á Demandre y Pitué por los jarrones que modelaron, los elogios que no se les pueden tributar por sus esculturas, y se forma el observador tan buena opinión de los dos artistas por aquéllos, como mala se la forma por éstas. Podría pensarse que en las ninfas de Diana y las demás figuras mitológicas de mármol hacían algo en que trabajaban como obreros, cumpliendo encargos y siguiendo instrucciones, y que en los vasos se consagraron á realizar las formas de belleza á que los inclinaba su fantasía, por haberseles

dejado en plena libertad de concebir y ejecutar. Así se les puede hacer pasar de la categoría de dos personalidades adocenadas á la de dos artistas no enamorados de lo grandioso, pero sí de lo fino y amablemente bello. No quedan ciertamente en estas obras á menor altura que Justo Aurelio Meissonier en las suyas.

Son indudablemente bellos también, aunque para nuestro gusto inferiores á los demás, los cuatro de dos tipos distintos que reproducimos juntos en la cuarta de las láminas dedicadas á estos objetos de arte. Los gallos con las alas abiertas puestos por asa del uno, y los mascarones humanos de los bordes del otro, con los perros perdigueros que ocupan su cubierta, son de buen efecto. De lindos pueden calificarse también los bajo relieves de una Diana con perro que se ve en el frente de aquél y los dos niños del segundo, no entrando en grandes análisis de las proporciones y del dibujo, que no podrían ser muy favorables. Decoran bien, y eso basta para cumplir el fin que con ellos se propusieron los autores.

En Pitué y Demandre acaba la serie de los artistas que estuvieron encargados de hacer estatuas, fuentes y jarrones para la real posesión en los días de Felipe V. Ellos marcaron el límite de la decadencia á que se podía llegar en la gran escultura y el primor que se ponía en lo pequeño, porque cuando en la fantasía de un grupo de artistas no puede dibujarse lo grandioso que fascina y subyuga el alma entera de las sociedades, suele hallar por contraste lugar lo lindo que satisface las aspiraciones de las gentes elegantes de buen gusto, poco inclinadas á sufrir las emociones fuertes.

Todas las obras de La Granja representan sólo una de las direcciones en que se realizó la invasión de la escultura francesa en el siglo XVIII. Reflejan bien aquel arte de Luis XIV cuando ya había perdido en parte su brillo exterior y se acentuaba en él la falta de un sólido fondo. Ya degenerado, hay en ellas el mismo espíritu de *Nicolás Coustou*, lleno de vida y luz en los efectos y tan anémico como incompleto en el dibujo de los detalles y la factura; son, en general, las creaciones de estos maestros vestiduras lujosas de una Corte brillante llevadas en los últimos años del gran Monarca francés por cuerpos enfermizos.

En su comienzo no llegan ya las estatuas y grupos de fuentes del Real Sitio de San Ildefonso á la altura de las mejores producciones



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

JARRONES ARTÍSTICOS

por Pitué y Demandre

PLAZA DE LOS BAÑOS DE DIANA EN LOS JARDINES DEL REAL SITIO DE SAN ILDEFONSO

de los fundadores de la escuela, y siendo más pobres de concepción, los son aún más de trabajo, porque bien se advierte en ellas las manos que pusieron para acabarlas los que eran obreros de los talleres de Valsain y no artistas. Después, al pasar de las primeras á las últimas, es enorme el camino desandado, y entre la Terpsicore atribuida á Carlier y el Africa de Tierri, tomadas como ejemplo, y las ninfas sedentes de Demandre y Pitué, hay un mundo de distancia que lleva desde lo aceptable á lo marcadamente defectuoso.

Las inspiraciones llegadas desde las artes industriales eran, por el contrario, como ya hemos visto, de muy distinto valor que las recibidas para el gran arte. Son aquéllas de las que cultiva de preferencia el mundo elegante, y en ellas se imprime el sello de su distinción, de lo exquisito, dentro de lo pequeño, de lo que ha de armonizar en primor con los salones coquetonamente decorados y oliendo á una mezcla de flores y de perfumes artificiales; aroma de fábrica con algo del aroma natural hay siempre en las joyas y vajillas, por muy impregnada de realismo que esté la fantasía que las concibe. En esto brillan los últimos artistas de San Ildefonso, moviéndose así en un ambiente propio, en la atmósfera que habían respirado al educarse. Si no se colocaron en las cimas de lo hermoso, se distinguieron en el mundo de lo lindo.

A los escultores precitados hay que agregar cuatro más que nos han dejado sólo otros tantos medios cuerpos en las proximidades de la fuente de *La Selva*. Gonsac y Dubou se inspiraron en la rudeza de los silenos ó sátiro; Levasseau y Lagrú vieron en su fantasía, y trasladaron al mármol, las imágenes más delicadas de las *bacantes*, llamadas *vacantes* en los rótulos puestos por el nieto de Demandre. De lo que descendió el nivel artístico hasta ellos puede juzgarse por el sátiro de Gonsac, como modelo de las cuatro obras.

El cuadro completo de que forman parte estas esculturas es, en cambio, un cuadro de ornamentación hermoso, pensado con talento y realizado con acierto. Si el viajero no pasea distraído por aquellas alamedas y dirige desde cualquier espacio abierto su vista á lo lejos para abarcar todos los términos, quedará sorprendido de la habilidad con que se han combinado las líneas de los parques con las líneas naturales para obtener, sin esfuerzo aparente, efectos de primer orden.

La calle en donde se encuentran en su gran mayoría las estatuas

de Carlier, con algunas de las de Pitué, Demandre y Bousseau, cruza la plaza de las ocho fuentes, señalada en el centro por el grupo de Mercurio y Argos; tiene en el fondo, por primer término, la espesa arboleda, en el segundo los cerros cubiertos de pinares, en el último las crestas del Guadarrama, rudamente recortadas sobre el cielo en los días despejados... y las imágenes blancas que adornan de trecho en trecho, á derecha é izquierda, el encantador paseo, sirven como otros tantos puntos de comparación para apreciar la grandeza del conjunto, adquiriendo entonces una idealidad y un valor que no podía sospecharse cuando se las analizaba friamente sin sentir las. ¿Vieron ya este cuadro en su fantasía Renato Carlier y el célebre jardineró Boutelou cuando comenzaron á trazarle en 1721, y le siguió ampliando el segundo, en unión de Fremin, Tierri y los demás artistas, después de muerto el primero, que sólo pudo trabajar un año en la realización de su ideal?

Mas no todos los artistas franceses de la misma época se habían plegado á las exigencias de la escuela favorita que imperó en el Real Sitio de San Ildefonso. Militaban en ésta cuantos buscaban, quizá sin darse cuenta, éxitos fáciles, con un renombre del momento; seguían direcciones opuestas los espíritus independientes, con alma llena de la fe y vigor de que carecían las almas de los artistas complacientes. Francia tenía una larga tradición de escultura sólida; venía desde muy lejos la fecundidad creadora que ha decorado con imágenes tan finas como bien concluidas las portadas de espléndidos templos en los diversos períodos medioevales; y cuando tal modo de ser ha estado en el alma de un pueblo, difícilmente falta en los sucesivos períodos, aun en los más alejados, quien recoja en la fantasía aquella luz y la traduzca en formas propias de la sociedad en que trabaja.

Un hermano de Nicolás Coustou, del escultor favorito de los salones por el encanto singular que daba á lo que hacía, el Guillermo, se encargó de unir al brillante nombre de familia las muestras de un genio creador muy varonil. Son conocidos los detalles de su vida; las contrariedades y privaciones que pusieron á prueba, en los primeros tiempos, su voluntad sin lograr vencerla ni desviarle de sus devociones, quien le protegió noblemente sin someterle y cómo llegó á que se admitieran sus trabajos y se aplaudieran con entusiasmo por todos sin sacrificar su independencia en la concepción de los mismos ni en

el modo de terminarlos, que revelaban siempre su amor por lo grande.

Alcanzó, al fin, el favor imponiéndose por su talento, no doblegándose. Sus grupos decoran tan bien como los de su maestro *Coysevox* y los de su hermano, y cuando se los mira de cerca resisten el análisis del detalle después de haber encantado por el conjunto; así han podido pasar, sin que su mérito se atenúe, de estar destinados para grandes parques, á figurar dignamente en los museos. El *Océano* y el *Mediterráneo*, su *Minerva*, su *Hércules* y otras figuras son obras muy hermosas.

De tendencias relacionadas en el sentido con esta segunda dirección del arte francés, aunque no procedían directamente de ella, llegaron aquí también reflejos bastantes vivos y dignas representaciones que se localizaron principalmente en Madrid en vez de extenderse por los sitios reales. Príncipes y magnates españoles de buen gusto las miraron con simpatía. Los templos recogieron aquellas obras, engalanándose con ellas. En los sitios públicos se colocaron asimismo algunas de las producciones que aún pueden hoy contemplarse, y así sonó el nombre de Roberto Michel, de aquel hijo del Languedoc, como el de uno de los reformadores de la escultura española, no en el sentido de hacerla más brillante y más frívola á la vez, y sí dándola nuevos elementos para sostener briosa una vida propia que comenzaba á extinguirse ó estaba ya muy debilitada.

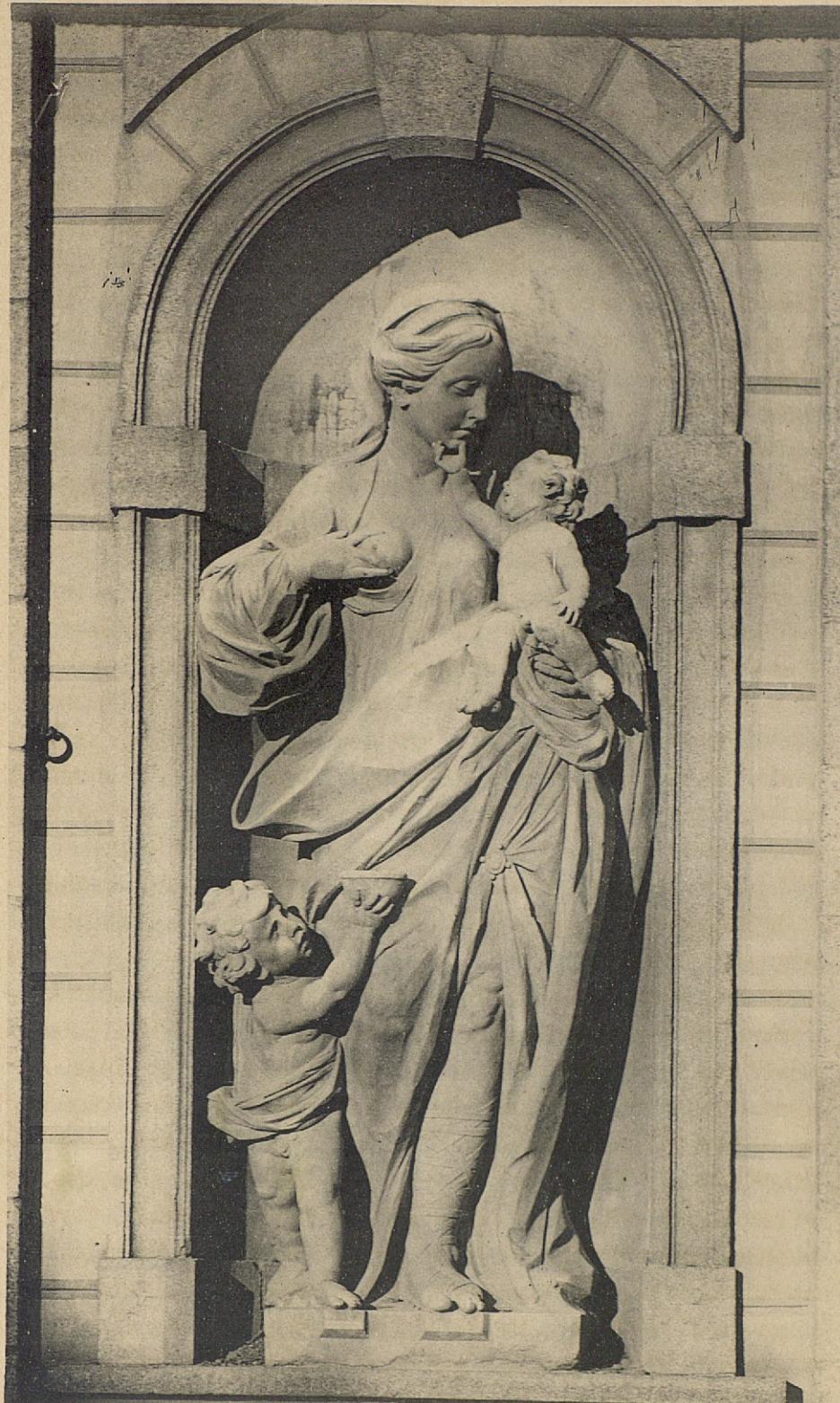
En *Roberto Michel* se leen á la vez tradiciones clásicas menos enmascaradas que las que movían á su compatriota Fremin y poder de adaptación al medio en que iba á realizar su labor. Se ve también personalidad distinta de la común á todos los escultores de La Granja y talento bastante para dar á cada una de sus labras el carácter que debía tener sin hacer efigies de santos y figuras mitológicas con el mismo patrón. Las dos Virtudes puestas por él en la fachada de la iglesia que antes se llamó de San Justo y hoy es templo de la Nunciatura, la Virgen del Carmen sobre el ingreso á la actual parroquia de San José en la calle de Alcalá, los trofeos de uno de los lados de la puerta de este nombre y los leones de la Cibeles, son cuatro, entre varias más, que declaran ser de la misma mano y que descubren al mismo tiempo cuatro inspiraciones muy distintas.

Reproducimos en una de nuestras fototipias la estatua de la Cari-

dad que ocupa una de las hornacinas más bajas en la iglesia de la Nunciatura. Es este un grupo hecho con inteligencia para verle á distancia, en que el autor ha afinado, sin embargo, muchos de los elementos, como la cabeza de la Virtud, por amor indudable á su obra, por el gusto de acabar luciendo su maestría, por el empeño inconsciente quizá de alejarse de aquellos efectismos tan exagerados como falsos á que se abandonaban los de la escuela francesa rival de la suya. Reconócese en ella, mejor que en las demás esculturas del autor, la mezcla de ideales del mismo artista. La práctica de aquella virtud la entiende Michel en un sentido que parece una reminiscencia de la *Caridad romana*, y hay á la par en la actitud de las diversas figuras, en la mirada dulce de aquella matrona y en el gesto del niño, que acaricia con su manita la barba de la mujer, una ternurá profundamente humana, no la severidad clásica.

Recuerdos de lo antiguo é inspiraciones neoclásicas, son, sí, aquel partido desde un broche de la túnica, dejando descubierta gran parte de la pierna; el calzado, que protege la planta sin cubrir los dedos del pie; la corrección de líneas del desnudo, que se adivinan en parte y en parte se ven; la ostentación sobrado realista de las bellezas naturales. De otro sentido y de otras direcciones parecen, en cambio, las demás prendas de sus ropas y la disposición de sus cabellos, menos acabados que el rostro, y no hay inarmonía, sin embargo, en el conjunto; es éste hermoso aunque no sea clasificable dentro de ninguna de las que se han engendrado en el arte como escuelas fundamentales y opuestas.

Su educación hubo de producir en él necesariamente un gran sincrétismo de elementos diversos en los primeros momentos, al mismo tiempo que despertaba en su alma el amor de lo bello sin apasionamientos de bandería. Cuéntase que cuando llegó á los diez años comenzó á recibir las lecciones del escultor *Bonfili*, artista á quien podría calificarse de franco-italiano. Pasó á los diez y seis á Lyon y estudió allí con Perrache y luego en Mompelier con Dupon. Cambió después estos ambientes por el de Tolosa y las inspiraciones francesas por las flamencas de *Luquet*, y en este mudar de atmósferas y de direcciones, que hubiera anulado quizá las disposiciones nativas de otro espíritu menos amplio, encontró el suyo un poderoso medio de hacer selecciones y recoger maestría que tradujo en la facilidad ver-



Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

GRUPO DE LA CARIDAD

por Roberto Michel

MADRID: FACHADA DE LA ANTIGUA PARROQUIA DE SAN JUSTO Y PASTOR

daderamente excepcional con que modelaba, adaptándose á los diversos asuntos que se le iban encomendando.

Con Luquet vino á Madrid. Nuestra capital fué para él amplio escenario donde extender sus creaciones personales, como Lyon, Montpelier y Tolosa lo habían sido para sumar conocimientos. Esta figura muy citada por su nombre y no tan conocida por su labor general como debiera serlo, tiene gran importancia en la historia de nuestra escultura, porque él contribuyó eficazmente á la obra de la creación y desarrollo de la Real Academia de San Fernando, y con ella á la regeneración del arte español. Fué nombrado sucesivamente teniente director en escultura, director de la Corporación años después, y director general en 1785, meses antes de su muerte.

La Virgen que se ve en la fachada de la parroquia de San José responde á un ideal muy diverso y presenta líneas muy distintas de las del grupo de la Caridad. No guardan las diversas partes de la escultura la proporción que resalta en la Virtud; se ha exagerado su altura, tendiendo quizá á darla mayor espiritualidad, y la cabeza, restaurada al parecer, es sobrado pequeña para el cuerpo que corona, abultado además por un exceso de ropajes y los numerosos pliegues del manto. Inclínase esta figura un poco hacia atrás, como contrarrestando el peso del niño, y reproduce así algo en su actitud la común que se dió á muchas efigies de la Madre de Dios, á fines del siglo XV, cuando se quería salir de la rigidez corriente en la centuria anterior y expresar en su imagen el amor humano.

Entre las dos obras de Roberto Michel, que hemos citado, y que tanto contrastan en sentido é ideal artístico, pueden colocarse las demás que en gran número hizo para diferentes iglesias, para los palacios de Madrid y Aranjuez, para sitios públicos, como los ya mencionados leones de la Cibeles, los trofeos del lado de Poniente de la puerta de Alcalá ó el escudo del Ministerio de Hacienda, el sepulcro del Duque de Arcos y el busto de éste como retrato en mármol en que se reflejan tradiciones algo lejanas de un gran escultor francés.

Los leones de las Cibeles y los que labró para el Real Palacio denuncian la mano de un hábil artista. No los concibió Roberto Michel como los reyes del desierto en toda su selvática grandeza, hay algo en ellos del felino amaestrado en el circo; conservando su majestad han perdido su fiereza; son, sí, bellos, aunque no lleguen á la altura de

los que labraron después *Thorvaldsen* para Lucerna, y los discípulos de Cánova, según los diseños del maestro, para el mausoleo de éste en Santa María Gloriosa de los Frailes de Venecia. No pudo expresar nada en los suyos que sea comparable al dolor que se ha expresado en éstos.

Los santos de su mano que ocupan dos de los machones de la cúpula del templo de las Comendadoras de Santiago y los demás que talló con destino á otras iglesias, son esculturas que se distinguen de las que componen la imaginería corriente del período, careciendo, sin embargo, de la mística poesía, de la idealidad ó del realismo sano que acentuaban en una de sus estífigies y combinaban armónicamente en otras Gregorio Fernández, Cano y Mena. Los trofeos de la puerta de Alcalá y los escudos de otros edificios revelan buen gusto, sin ser obras de grande empeño.

Su personalidad influyó sobre nuestra Patria de modo muy distinto y mucho más beneficioso que las de Fremin, Pitué, Demandre y otros que afortunadamente pesaron poco sobre la marcha de la fecundidad artística del país, quedando sólo en La Granja las muestras de su labor.

Si luego de examinados en detalle los productos de estas escuelas que invadieron España en el siglo XVIII lleva su mirada el investigador un poco más lejos, y á los días de Luis XIV, podrá reconocer que las direcciones opuestas de la escultura francesa representadas en Nicolás y Guillermo Coustou, y los cien variados matices de las mismas, parten todas de un mismo tronco, de la obra de *Coysevox*, de aquel artista que en su larga vida de ochenta años, desde 1640 á 1720, hizo tanto y tan variado que puso para su país y su época los fundamentos lo mismo de lo efectista que de lo sólido, de lo varonil y de lo decadente, de lo nimio y de lo grande.

Fueron sus discípulos predilectos los dos hermanos antes citados, Juan Tierri, el escultor de La Granja, y Santiago Bousseau, con otros varios, y bien se ven en las labras de todos gérmenes de las inspiraciones del maestro, empequeñecidas cuando no es muy amplio el espíritu en que se sembraban, acrecentadas hasta los límites de lo genial cuando penetraron en una fantasía sobreexcitada y orgánica á la vez, como la de Guillermo Coustou, en que todo había de tomar el carácter sólido y reflejar la energía de que estaba llena el alma viril y equilibrada del artista.

De los retratos en mármol tan notables que hizo en gran número *Coysevox*, proceden como hijas algo degeneradas algunas de las más lindas cabezas puestas en sus diosas y figuras emblemáticas por Tierri. Compuso grupos de un efecto sorprendente, que pecaban de varios defectos de detalle, y Nicolás Coustou esculpió los suyos con aquel encanto en el conjunto que subyuga hasta los mismos críticos que están observando deficiencias e incorrecciones, llegando aquí también sus efectismos. Vistió á Luis XV en una de sus estatuas con el traje romano, y presentó á la Duquesa de Borgoña bajo el aspecto de una Diana cazadora, y con ropajes clásicos se cubrieron las estatuas del parque de San Ildefonso, que en sus caras picarescas y graciosas revelan estar inspiradas en los lindos rostros de amables cortesanas. Guillermo Coustou, que se elevó á tanta altura sobre los elementos que había recibido al educarse, hizo sus *caballos de Marly* que habían de substituir á otros caballos alados colocados en el mismo lugar y de muy pobre factura, hechos en un momento de muy poca inspiración ó con escasa fortuna por *Coysevox*. Con lo malo y con lo bueno de su labor, excitó éste la fecundidad creadora de los que cultivaban su mismo arte y en su mismo tiempo.

La estatua orante del enterramiento de *Colbert*, que anduvo de iglesias á museos y de éstos á aquéllas, es muy hermosa de expresión y son en ella muy acertados sus paños. Los grupos de *Mazzarino* con un ángel, de tres figuras alegóricas y de dos relieves que enriquecen el sepulcro del Cardenal, son también bellos. Ni de aquellos paños, ni de estas acertadas composiciones, fueron fieles intérpretes Tierri ni Bousseau en las obras que han dejado en La Granja, y hay, sin embargo, en todas ellas algún rasgo ó algún detalle que descubre la escuela en que ambos se educaron. Algo análogo puede decirse de las relaciones entre la imagen de San Carlomagno, que se colocó en la iglesia de los Inválidos, y las imágenes de Nicolás Coustou y de Fremin.

Es interesante también establecer el paralelo entre los bustos, mausoleos, grupos decorativos y efigies que labraba *Coysevox* en Francia y las imágenes que por los mismos años hacían aquí Pereyra, Alonso Cano, Pedro de Mena y otros. Apreciando el contraste entre los rasgos fundamentales de la labor artística de uno y otro país durante igual período, se comprende bien cuán violento debió

ser el efecto de la invasión de aquella escultura llegada con la nueva dinastía; qué profunda revolución de sentido y de factura hubo de producir en la fecundidad creadora de nuestra Patria, despertando á los espíritus dormidos y obligándolos á renovar sus bríos para producir lo nacional en reacción con las nuevas tendencias, tomando, sin embargo, de ellas mucho, como ocurre siempre que las almas, muy diferentes de dos pueblos, se ponen en contacto.

Al perderse el alma grande que había infundido un espíritu de poesía mística en las efigies de Alonso Cano y Mena, fué quedando sólo algo comparable á la envoltura exterior, próximo á deshacerse como se descomponen los cuerpos muertos. La frivolidad brillante de las obras de algunos de los discípulos de *Coysevox* tuvo al fin que reconcentrarse, buscando algo dentro de su belleza puramente exterior. En este movimiento de dentro á fuera que degeneraba á nuestro arte, y el contrario de fuera á dentro, que daba espiritualidad al francés, había de llegar necesariamente á puntos de contacto para bien de ambos, y esto es lo que ocurrió al fin, haciendo beneficiosa para la escultura española una invasión que en los primeros momentos fué para ella profundamente perturbadora.

Cuando en la segunda mitad de la décima octava centuria acometimos luego de un modo ordenado la empresa de educar á nuestra juventud en el buen gusto y de poner en ella en forma docente los elementos que después desarrollarian de un modo espontáneo las personalidades geniales, volvimos nuestras miradas á la vez á lo clásico por la forma, á la historia patria y á lo místico por la idealidad, promoviendo un pleno desarrollo de la fantasía y una adecuada expresión en las estatuas y relieves aquellos hombres de buena voluntad que se afanaron en buscar sucesores, que respetándolos como maestros, los sobrepujaron, sin embargo, como escultores.

La realización plena de estos propósitos tan altruistas como nobles, dió la nueva vida al arte del país, que de año en año ha venido á expresarse en las obras del presente.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI

La Pintura aragonesa cuatrocentista

y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general ⁽¹⁾.

X

Confieso á mis lectores al reanudar y ultimar este trabajo, varios meses interrumpido, que no me interesó en el otoño de 1908 la pintura quinientista, ni hice estudio de ella en la Exposición de Zaragoza cuyos recuerdos dejo fijados en estas líneas.

Puede que tenga interés la pintura aragonesa del siglo XVI; pero necesita un estudio preliminar, no fácil sin duda, y no sé que nadie lo haya hecho adecuadamente.

Pienso que no es comparable en méritos positivos á la escultura de Aragón, coetánea suya. Apenas comenzado el siglo, á Aragón van escultores de todas partes y dan en Aragón muestra espléndida de sus talentos en colosales retablos y en detalles platerescos, en iglesias y en palacios. Es magnífico el renacimiento aragonés por obra y gracia de sus escultores: el valenciano *Damián Forment*, el francés *Esteban de Obray*, el paisano suyo *Gabriel Yoli*, el vizcaíno *Juan Morlanes*, el castellano *Juan de Talavera*, el aragonés *Tudelilla*, etc. Son los citados los padres del gran arte aragonés del XVI, gloria de aquella tierra, y sus nombres y sus obras, todavía hoy subsistentes y conocidas, lograron con la fama esplendorosa, una singular predilección que por la Escultura se popularizó allí, en perjuicio de la Pintura, apenas entra Aragón por los primeros decenios del siglo XVI. Lo contrario de lo que puede afirmarse antes, durante el siglo XV; en ese siglo, salvo el retablo de La Seo zaragozana, que es de escultura, parécmeme que los grandes encargos artísticos cuatrocentistas se encomendaron más bien á los pintores, y es de toda evidencia que en el siglo XV en Aragón valen más las tablas que las tallas; volviéndose las tornas en el siglo del Renacimiento.

(1) Véase el BOLETÍN, números del primero, segundo y tercer trimestre de este año, páginas 57 á 75; 125 á 134 y 234 á 243.

Suenan, sin embargo, nombres diversos de artistas que recogió Carderera, de libros más que de documentos, para citarlos en su prólogo al libro de Jusepe Martínez y en sus anotaciones al *Diccionario* de Ceán Bermúdez. Recuérdase á *Tomás Pelegret*, supuesto discípulo de *Peruzzi y Polidoro*; á *Jerónimo Cosida Vallejo* (floreció entre 1524 y 1572); á *Cuevas*, discípulo malogrado de *Pelegret*; al florentino *Lupicino*, y al flamenco *Rolam de Mois* en la segunda mitad del siglo XVI.

El estilo de *Pelegret*, el de *Cuevas* y el de *Lupicino* no me son conocidos.

El estilo de *Rolam de Mois* si lo conozco: por sus retratos de la casa de Villahermosa y por las composiciones religiosas, notables, del gran retablo de las monjas de Tafalla. Varias obras vi en la Exposición que me recordaron lo de Tafalla, pero no con tanta nitidez en la memoria que me atreva á decir que sean obras de *Mois*.

El estilo de *Cosida Vallejo* podemos creer, por último, que lo declaraba explícitamente en la Exposición un famoso tríptico, ya muy conocido, por ser del Cabildo catedral zaragozano y por haber sido expuesto en Madrid cuando el centenario de América (1892). Se sabe que *Cosida* fué pintor muy favorito del Arzobispo D. Hernando de Aragón, y de D. Hernando procede la obra; se sabe además que se aprovechó en gran manera de las estampas de *Durero*, y el tríptico contiene entre las cinco escenas principales y las ocho escenas en ronda, intercaladas, un gran número de composiciones (once) tomadas de la Pequeña Pasión de grabados en cobre ó de la Pequeña Pasión de grabados en madera del gran maestro alemán (1).

En las restantes composiciones y en la misma manera de interpretar las de *Durero*, libre en cuanto á transformar las cabezas y los detalles (esclava en todas las líneas de la composición), se echa de ver

(1) De dichos grabados en cobre, «Pequeña Pasión» (1508-1513), están tomadas las composiciones siguientes: La Oración en el Huerto (centro, mitad baja), el Beso de Judas, los Azotes, Coronación de espinas, Ecce-Homo, Cruz á cuestas y Resurrección (portezuela, parte alta á la izquierda). La Santa Cena está tomada de la Pequeña Pasión, grabados en madera, del mismo *Durero* (publicada en 1511), así como el Cristo en casa de Anás, el Cristo abofeteado y la Ascensión (portezuela, parte alta, á la derecha). Quedan en el tríptico solas tres composiciones no copiadas de *Durero*, la alta del centro y las bajas de las portezuelas, con el Calvario, el lácteo premio de la Virgen á San Bernardo (D. Hernando de Aragón había sido bernardo) y Santa Ana con la Virgen y el Niño.

que *Cosida* era otro de los hispano-flamencos y de entre ellos uno de los pocos que conocemos por su nombre, y no ciertamente uno de los mejores. Yo lo creo discípulo del autor que trabajó los quince cuadritos de Palacio, *Juan de Flandes ó Miguel Sithium*.

¿Habrá que ver en las fechas que se refieren á *Cosida* (... 1524... 1572...) una dificultad, y la conveniencia en presuponer que, como en tantos otros casos, haya habido dos pintores del mismo nombre y apellido, acaso padre é hijo? Al menos he de decir que el tríptico de don Hernando de Aragón es obra que pudo pintarse en 1520 ó 1530 mejor que después, cuando D. Hernando era abad de Montearagón, mejor que cuando ascendió al fin á la Sede de su padre y de su hermano.

Entre las otras obras del siglo XVI de la Exposición, que no supe clasificar bien, se cuentan dos trípticos que han sido reproducidos por Hauser y Menet. El primero, de un imitador nuestro de un artista apasionado de los Países Bajos, tiene á la Virgen en trono con el Niño, Santa Ana y San Joaquín en el centro, y la Purificación y los Azotes, Oración del Huerto y Descendimiento al interior de las portezuelas (1). Es de la Catedral de Sigüenza (2). El otro, en gran estilo, quizá el de *Mois* (?), contiene la Santa Cena y la Entrada en Jerusalén, y la Oración del Huerto en las portezuelas (3). Es de las Catedrales de Zaragoza, y lo gozamos (como el anterior) en Madrid cuando la Exposición colombina de 1892.

A ese estilo, que me parece recordar que es el de *Rolam de Mois* (?), atribuyera yo las cuatro tablas de la parroquia de Cortes de Navarra, escenas de la vida del Bautista, que se vieron en la Exposición (4).

XI

La pintura del siglo XVII, XVIII y primeros años del XIX, tuvo, en la Exposición de Zaragoza, como puede suponerse, representación numerosa, especialmente por lienzos de coleccionistas. El interés

(1) Sala 1.^a A^a n.^o 16. Fot.^a H. y M. n.^o 70.

(2) Véase *La Catedral de Sigüenza*, de Pérez-Villamil, pág. 410, donde suponiéndolo flamenco (y quizás tenga razón, y no yo) no se decide entre varias atracciones.

(3) Sala 2.^a B^a n.^o 65. Fot.^a H. y M. n.^o 90.

(4) Sala 2.^a A^a núms. 4, 6, 17 y 21: predicación, degollación y natividad del Bautista, y la escena del Jordán.

había de ser aquí mucho menor que al estudiar las tablas, porque en ese tiempo no pudo sostenerse en Aragón una escuela artística autónoma que haya llegado á merecer grandes alabanzas. Lo expuesto no tenía carácter aragonés casi nunca (1), abundando los lienzos de diversas escuelas, y habiendo medio fracasado la Sección Goya. Aragón no pudo monopolizar á *Goya*, como tampoco á sus coetáneos, aragoneses también y deudos suyos, los *Bayeu*, pues todos ellos son artistas madrileños, ó mejor españoles, aunque Aragón pueda y deba enorgullecerse con haber dado cuna al uno y al otro de ellos, al genio del siglo XIX y á uno de los más talentudos pintores del siglo XVIII.

Entre la balumba de lienzos expuestos resaltó, arte del XVII, un notabilísimo retrato en tabla del Padre Guadalupe, religioso jerónimo, obra maestra atribuída á *Pantoja de la Cruz*, pero bastante más vigorosa que casi todas sus obras conocidas. Yo, que no vi la firma (con estar el lienzo tan lleno de letras, títulos de obras, de cartas, textos, nombre del retratado, etc.), vi allí un problema, no sabiendo si tiene ó no fundamento la atribución. Y creyendo que no sea de *Pantoja*, siendo españolísimo el estilo, no sé á quién podrá atribuirse obra tal, entre los infinitos retratistas, conocidos hoy ó desconocidos, del reinado de Felipe III, como *Pedro Antonio Vidal*, *Santiago Morán*, *Antonio Rizi*, *Francisco López*, *Juan Carasa*, *Pedro de Guzmán el Cojo*, *Juana Peralta*... además de los *Pantoja*, *Bartolomé González y Riaño*. De éstos no creo que sea el cuadro, y sí de uno de los olvidados retratistas de la Corte de aquel tiempo, ó, por ventura, obra juvenil de

(1) De la propia manera he dejado de citar en artículos anteriores obras de arte estrictamente español, pero no aragonés, que debo señalar aquí.

Por ejemplo, unas arcaicas tablas, cuatrocentistas, de escenas de la vida de San Antón con muchas diabluras que expuso el Seminario de Lérida (Sala 2.^a A^a n.^o 30). Un San Lorenzo y un San Vicente de Casbás, bastante similares (Sala 1.^a A^a número 18 y 30). Una más arcaica, Santa Apolonia (por 1420?, repintada) de la parroquia de San Juan de Mozarrifar (Sala 2.^a A^a n.^o 14). Un San Jorge, un San Silvestre y otros, con relevados en oro, procedentes del castillo de Pompieñ (por 1460?, pero no de lo bueno del tiempo?) expuestos por los Sres. Acíbar Latorre, de Huesca (Sala 1.^a A^a núms. 22 y 20, los citados). Un tríptico de San Lorenzo, con arcos de herradura en los simulados edificios, quizá de arte catalán (Sala 4.^a n.^o 31), de D. Román Vicente. Un San Miguel, por último, valenciano, de fines del siglo XV, del anónimo autor del altar mayor de San Feliú de Játiva (reproducido en este BOLETÍN mismo, año 1903, pág. 55) expuesto no sé si por el mismo Sr. Vicente (no lo dice el Catálogo, Sala 4.^a n.^o 26).

alguno de los después famosos pintores del reinado de Felipe IV, como *Pereda*. El cuadro es propiedad de D. Mariano Ena (1).

Eran fantasía en la Exposición los grandes nombres puestos en el catálogo para obras que apenas si eran copias. Recuerdo una buena de *Van-Dyck*, la Virgen con el Niño, propiedad de D.ª Carmen Escardivol (2), una buena del *Greco*, acaso de mano de *Tristán*, San Francisco, de D. José Fernández Pintado (3), etc.

Más modestas pretensiones tenían otros cuadros, entre los cuales citaré uno que me pareció de *Juan de Borgoña*, el Descendimiento, de D. Bernardo Pellón (4); un supuesto *Joanes*, que parecióme *Coxcyen*, de D. José María Galindo (5); un *Morales* auténtico (?), *Ecce-Homo*, de D. José Lloret (6); un supuesto *Villavicencio*, pero que es de la escuela, la Divina Pastora, de D. Arturo Guillén (7); un *Meneses*, Santa Justa, del mismo dueño (8); un supuesto *Lanframo*, que creí un excelente *Palomino*, San Pedro en el atrio de Caifás, de D. Sebastián Monserrat (9); un lienzo de menina con un loro en jaula, de D. Román Vicente (10); un cuadro, también castellano, de un imitador que tuvo el *Greco* á fines del siglo XVII, cuya personalidad no se ha estudiado todavía, *Ecce-Homo*, de D. José María Oro-

(1) Sala 7.^a n.^º 10. Fot. H. y M. n.^º 106. El representado, Padre escurialense, no debió ser retratado sino por pintor de la Corte (madrileña ó valisoletana) de Felipe III: para mí un desconocido y meritísimo pintor.

Fray Jerónimo de Guadalupe (no de Guadalajara, como el Catálogo y todos han dicho), fué un famoso escriturario celebrado por sus conocidas obras, comentarios al Profeta Oseas (1581) y al Evangelista de San Juan (1592). De dicho primer profesor de Sagrada Escritura de El Escorial, nos da el retrato noticia de otros comentarios que no sé si están inéditos y si se han perdido: los del Cantar de los Cantares.

El cuadro sospecho que fué de los que adornaron la Biblioteca alta de El Escorial, encargados por 1600, ó poco después, pues á ellos alude someramente el Padre Sigüenza: los libros, con corte dorado y el título en él, lo demuestran. Pienso, además, si saldría cuando el incendio, pues se conocen libros de tal procedencia y ocasión no devueltos por los depositarios, con ser «miserable» y en Derecho tan sagrado un tal depósito por incendio.

(2) Sala 2.^a B^a n.^º 20.

(3) Sala 7.^a n.^º 61.

(4) Sala 2.^a B^a n.^º 69.

(5) Sala 2.^a B^a n.^º 8.

(6) Sala 2.^a B^a n.^º 24.

(7) Sala 2.^a B^a n.^º 66.

(8) Sala 2.^a B^a n.^º 72.

(9) Sala 3.^a B^a n.^º 22.

(10) Sala 4.^a n.^º 12.

vi (1)..., etc. Seguramente olvidaré algunos, por no ser este tema que estudiara apostila y en síntesis final (2).

Del siglo XVIII había retratos varios, y los bocetos de techos del Pilar, de *Antonio González Velázquez* (3), *Francisco Bayeu* (4), *Ramón Bayeu* (5), y en especial los dos en forma de lunetos que hizo

(1) Sala 2.^a B^a n.^o 70.

(2) No vi en la Exposición citadas obras de los artistas aragoneses del XVII, de que hablan los autores, á saber: *Jerónimo de la Mora*, discípulo de Zuccaro; *Rafael Pertus* (1564 † 1648); *Juan Felices de Cáceres* (florecía en 1583 y en 1618) discípulo de *Pelegret*; de su hijo, del mismo nombre; *Antonio Horfelin de Pultiers* (1597 † 1660), hijo de *Pedro*; *Juan Galván* (1598 † 1658); *Francisco Ximénez Maza* (1598 † 1666); *Jusepe Martínez*, el pintor tratadista (1601 † 1682) que, como los tres anteriores, estuvo en Italia; *Francisco Vera Cabeza de Vaca* (1637 † por 1700); *Pedro Aybar Giménez* y *Francisco Franco* (que suenan sus nombres en 1682); *Bernabé Polo* (fines del siglo XVII); *Jerónimo Secano*, que debió educarse en Madrid (1638 † 1710), y *Bartolomé Vicente* (1640 † 1710) que en la Corte fué discípulo de *Carreño*.

Sólo de su contemporáneo *Vicente Verdusán*, imitador (?) de *Claudio Coello*, se citaban algunas pinturas en la Exposición, y otras se veían del propio estilo: un boceto del cuadro de *San Lorenzo*, expuesto por D. Luis Mur (Sala 1.^a A^a n.^o 27), un *San Bernardo*, del Museo de Zaragoza (2.^a B^a n.^o 38), etc.

Tampoco se veía nada en la Exposición citado como obra de los artistas aragoneses del siglo XVIII, como *Pablo Rabiella Díez de Aux* († 1719), *Francisco Plano* (por 1659 † 1739), *Pablo Rabiella Sánchez* († 1764) y *José Luxán y Martínez* (1710 † 1785), el maestro de *Bayeu* y de *Goya*, de quienes se hablará luego.

Esta larga serie de nombres creeré que no bastan á dar gloria á Aragón que, ni de lejos, sea comparable con la que le merecieron sus viejos y aun ignotos meritísimos pintores cuatrocentistas. Solamente el malogrado *Jusepe Leonardo*, madrileño de educación y residencia (1616 † 1656, loco, años antes, á los treinta) interrumpe el largo paréntesis que en la Historia pictórica de Aragón se observa entre las grandes obras cuatrocentistas y las creaciones de *Goya*.

(3) Sala 7.^a núms. 5, 37 y 53.—*Antonio González Velázquez* pintó en 1753 la cúpula de la pieza central de la capilla de la Virgen.

(4) Sala 7.^a núms. 14, 17, 23, 26, 27, 30, 35, 40, 44, 45 y 47, total once bocetos.—*Francisco Bayeu* dirigió la pintura de las ocho bóvedas que rodean la capilla de la Virgen y de la bóveda del coro ó coreto de la misma. De ese conjunto una parte pintó él, otra su hermano *Ramón* y otra su cuñado *Goya*. La parte del mayor de los tres son, en mi sentir, los dos platillos—cuyas pechinias son de escultura—, al Sur y al Norte del centro, ó sean el «*Regina Apostolorum*» (firmado) y el «*Regina Prophetarum*», y además las bóvedas cilíndricas del tramo de los pies, con la «*Regina Sanctorum omnium*» (al Este) y del trasaltar de la capilla «Coronación de la Virgen» (al Oeste, de la misma): hay óvalos pintados en los lunetos de las bóvedas de dichas antecapilla y trascapilla. Ceán equivoca, en mi sentir, todo esto: positivamente y á toda evidencia cuando atribuye á *Francisco Bayeu* la cúpula angular «*Regina Martirum*» que es la de *Goya*.

(5) Sala 7.^a núms. 6, 7, 9, 11, 12, 13, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 29, 34, 46, 51, 53, 56, en total 19 bocetos, de los cuales el 9 y el 22 fotografiados por H. y M. núms. 100 y 103. La parte de *Ramón Bayeu* en las cúpulas del Pilar es más difícil de separar de la



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

GOYA.—REGINA MARTIRUM.—AÑO 1780

Los dos bocetos completan la composición de la cúpula pintada por el autor

PROPIEDAD DEL TEMPLO METROPOLITANO DEL PILAR

Goya para la pintura del único tramo de bóveda que le encargaron (1). Entre ambos lunetos completan la composición de la cúpula pequeña (ó mediana), faltando los borrones de las pechinas. Nos

de Francisco, por ser el del hermano menor muy el estilo del hermano mayor. Prescindiendo de lo que digan los críticos, y del reparto hecho en el Catálogo de la Exposición, mi opinión es que encargado Francisco de los brazos de la cruz, dejó á Ramón tres de las cuatro cúpulas de ángulo, y la cuarta á Goya, y que uno y otro pintaron en cada tramo las sendas cuatro pechinas. Por lo cual atribuyo yo á Ramón Bayeu las cúpulas y pechinas de los ángulos NE., SE. y SO. de la capilla central, ó sean las composiciones que llevan por título «Regina Virginum», «Regina patriarcharum» y «Regina confessorum». Además colaboraría mucho en la tarea del hermano mayor, que al dar tres cúpulas á Ramón y una sola al cuñado (pintores de la misma edad) bien poco se acreditó de crítico imparcial y profético, si no es que Goya se ocupaba á la sazón, más que de pintar mucho, de vivir mucho.

El estudio de las bóvedas del Pilar lo hice de propósito en Abril de 1909. Mi juicio formado, olvidando opiniones ajenas, comparando estilos, según mi leal saber y entender, ha sido, al corregir estas pruebas, confrontado con los datos documentales recopilados en el Archivo del Pilar por D. José Ipas, Secretario del Cabildo en el Pilar, cuando se pintaron las bóvedas, y estudiados por el canónigo D. Francisco de P. Moreno, alma que fué de la Exposición de 1908. Coincidimos en todo, y el adjunto croquis resumirá lo que dejo dicho y veo comprobado.

Norte (al río).

<i>Goya.</i>	<i>Francisco Bayeu.</i>	<i>Ramón Bayeu.</i>	
<i>Francisco Bayeu.</i>	<i>A. González Velázquez.</i>	<i>Francisco Bayeu.</i>	<i>Goya.</i>
<i>Ramón Bayeu.</i>	<i>Francisco Bayeu.</i>	<i>Ramón Bayeu.</i>	

Sur (Plaza).

Al corregir estas pruebas veo que coincide también en las atribuciones (si no en los juicios) el profesor de Dibujo del Instituto de Guadalajara y estudioso escritor, D. Ramiro Ros y Ráfales, en su folleto «Los Frescos del Pilar», Huesca, 1904.

(1) Sala 7.^a núms. 8 y 21. Fots. H. y M. núms. 102 y 101.—El tema de la cúpula de Goya, el de «Regina Martirum», con la Fe, Esperanza, Caridad y Fortaleza, en las pechinas. Ya he dicho que esa bóveda la atribuye Ceán Bermúdez á Francisco Bayeu, pero con error evidente. Es la de cúpula angular, al NO. de la capilla central de la Virgen del Pilar.

En la Exposición (Sala 7.^a n.^o 41) se exponía también el boceto del Coreto del Pilar como obra que es también de Goya, aunque Ceán lo da al mayor de los Bayeu. El boceto es bueno y de propiedad, no del Cabildo, como los otros, sino del Conde de Sobradiel.

muestran los bocetos, casi más que el fresco, al futuro decorador incomparable de San Antonio de la Florida en Madrid, pues sabido es que dichas pinturas del Pilar las trabajó el nada precoz artista muy á los comienzos de su carrera y antes de proclamarse del todo independiente del arte de su tiempo, entre la primera y la segunda tanda de sus cartones de tapices, y antes de sus aún medianos retratos de la familia del ex-Infante, ex-Cardenal, D. Luis de Borbón, pintados en Arenas de San Pedro á los treinta y cinco años de edad. Cuando pintaba en el Pilar (1780), *Goya* no era *Goya* todavía—como he demostrado en otra parte—; pero en esos bocetos ya se anuncian las predilecciones que demostrará en el segundo de los cinco ó seis estilos que consecutivamente abrazó, con creciente ardor, aplicación y libre genialidad victoriosa (1).

No pudo ser la «Sala Goya» de la Exposición de Zaragoza, sombra siquiera de la completísima «Exposición Goya» de 1900, en Madrid, que difícilmente se podría reproducir hoy, además, porque han emigrado, solicitados y conquistadores, muchos de aquellos cuadros, hoy preciadísimos en Europa y en América.

Pudo consolarse el amateur en Zaragoza, con sólo contemplar otra vez alguna de las maravillas del pincel de aquel super-pintor (si no super-hombre): el del Marqués de San Adrián, por ejemplo, una de sus mejores obras (2) y el retrato grande del Duque de San Carlos, otra de sus obras maestras (3). Mucha menos importancia tenían el Almirante Mazarredo (4), el Arzobispo Company (5), el

(1) Sobre la cronología de las obras y estilos de Goya, su nada precoz genialidad y tardía aplicación y otros extremos, véase mi trabajo «Las Pinturas de Goya y su clasificación cronológica», Madrid, 1902. No hice allí sino citar los trabajos del Pilar.

(2) Sala 7.^a núm. 16, fot.^a H. y M. n.^o 107, postal n.^o 39.—Ahora reproducido en el «Goya» de Gowan. Propiedad del actual Marqués; lo habíamos gozado en la Exposición Goya de 1900.

(3) Sala 7.^a núm. 38, fot.^a H. y M. núm. 109. Postal n.^o 40. Lo expuso el Canal de Aragón. En la Exposición Goya de 1900 sólo gozamos de un boceto y del estudio de la cabeza preliminar de este cuadro.

(4) Sala 7.^a n.^o 38. El General de Marina D. José de Mazarredo Gortázar, hoy propiedad del General D. Antonio de Mazarredo. Fot.^a H. y M. n.^o 104. En la Exposición-Goya de 1900, presentó D. Mariano Hernando otro retrato firmado de este personaje. No los he comparado.

(5) Sala 7.^a n.^o 33. Propiedad de D. José Artigas. No me pareció de Goya, sin duda por recordar el hermoso retrato del mismo Arzobispo que se conserva en la sacristía de San Martín, en Valencia, cuyo estudio preliminar de cabeza adquirió

EXPOSICIÓN DE ZARAGOZA DE 1908

BOL. DE LA SOC. ESP. DE EXCURSIONES

TOMO XVII



RETRATO DE FRAY GERÓNIMO DE GUADALUPE

Escuela de la Corte de Felipe III (nó de Pantoja)

PROPIEDAD DE D. MARIANO DE ENA



Fototipia de Hauser y Menet.— Madrid

GOYA

Retrato del General de Marina D. José de Mazarredo
Gortazar

PROPIEDAD DE D. ANTONIO DE MAZARREDO

Rey Fernando VII (1). No eran los originales de Goya (como un insigne crítico ha dicho, distraído por otras preocupaciones) sino copias de los cuadros de escenas populares de la Real Academia de San Fernando (Inquisición, Carnaval, Locos, Toros, Disciplinantes), los que exponía como auténticos la Baronesa de Areyzaga (2). De Lucas algo había además en la Exposición (3).

Un artista francés distinguido, *Robert Lefévre*, contemporáneo de *Goya*, ofrecía un inapreciable punto de comparación con dos retratos de la familia Mazarredo, para hacer ver lo que *Goya* tuvo en su tiempo de pintor *modernista*, de precursor, de pintor del porvenir (4).

Una Exposición *retrospectiva* no parece que la cierra él: la entreabre, por el contrario, volviendo la cara de lo pasado, de lo retrospectivo, á lo futuro, al porvenir: hoy presente, por ventura.

ELÍAS TORMO Y MONZÓ.

Mayo y Octubre 1909.

á fines de 1906, en una almoneda en Valencia, D. Juan Iborra.—Fr. Joaquin Company fué Arzobispo de Zaragoza (1798-1800) y de Valencia (1800 † 1813).

(1) Sala 7.^a n.^º 28. Fot.^a H. y M. n.^º 108. Es del Canal Imperial.

No hice estudio especial para opinar sobre la autenticidad de otros «Goyas» de la misma Sala de la Exposición zaragozana, y mi recuerdo es confuso desde luego. Los voy á citar aquí:

Autorretrato de Goya, joven, expuesto por D. Mariano Ena, acaso auténtico. (Sala 7.^a n.^º 32.)

Fernando VII, de medio cuerpo (auténtico), de D. Mariano Sáiz, de El Escorial. (Sala 7.^a n.^º 36.)

D.^a Antonia Moyna de Mazarredo, de D. Antonio de Mazarredo, lo creo auténtico. (Sala 7.^a n.^º 52.)

La niña Juana de Mazarredo y Moyna, del mismo expositor, vale poco. (Sala 7.^a núm. 59.)

Y dos retratos desconocidos, del Conde de Sobradiel (auténtico, de la primera época?) y de D. Fernando de Juan. (Sala 7.^a núms. 31 y 42.)

(2) Sala 7.^a núms. 62, 2, 4, 1 y 60. El 2 era de D. Timoteo Pamplona.

(3) Sala 3.^a B^a 18 y 20. Escenas de gitanos.

(4) Retratos de D. Francisco de Mazarredo y de D. Manuel de Mazarredo, niño (Sala 7.^a núms. 49 y 48, fotos. H. y M. núms. 97 y 105). Lefévre fué contemporáneo de Goya, algo más joven, y retratista de Napoleón, cuya efigie reprodujo 37 veces.

Cruz de la Catedral de Málaga.

Muchas son las cruces de plata que han desaparecido en España, bien destruidas por gentes poco escrupulosas, bien debido á las necesidades y apremios de la Nación que obligó á fundir en el siglo XIX numerosas piezas de platería; pero así y todo, era tan grande el número de las que se labraron desde el siglo XVI, que es rara la iglesia de pueblo antiguo que no conserve alguna.

Entre la cruz de la Catedral de Oviedo, perteneciente al siglo XI, y la que hoy damos reproducida por la fotografía, median cinco siglos, en cuyo período fué el arte siempre progresando, y se construyen ejemplares tan hermosos (sobre todo los de arte ojival) como los que se guardan en el Museo de Kensington, en el Arqueológico Nacional de Madrid y en las iglesias de Toledo, Gerona, Salamanca, Vich, Orense, Granada, Cádiz, Santafé, Guadix, Montegícar, Albalate de Zorita (Guadalajara), Valparaíso (Cuenca), Simancas, Muentes, Valladolid, etc., etc.

La Catedral de Málaga, que en otros tiempos fuera una de las más ricas de España, no puede figurar hoy con sus joyas al lado de las demás Catedrales, pues únicamente un *portapaz* de plata sobredorada (arte ojival), regalo del ilustre Prelado D. Diego Ramírez, de Villasecura de Haro, y la cruz procesional, objeto de estas líneas, son las dos únicas alhajas de arte antiguo que en ella se guardan.

Como puede verse en la fototipia, es la cruz de Málaga de brazos desiguales y de estilo Renacimiento un poco avanzado, y en su composición y proporciones (1) bastante semejante á la que para la iglesia de Santafé (Granada) labró Melchor de la Hoz por el año de 1501, diferenciándose principalmente en el nudo, que en aquélla es de estilo clásico, y en ésta tiene marcadas líneas barrocas, demostrando haber sido labrada muy entrado ya el siglo XVII. Forman el nudo cuatro hornacinas unidas por adornos de estilo barroco, que semejan

(1) Más de un metro de altura desde el nudo.

BOL. DE LA SOC. ESP. DE EXCURSIONES

TOMO XVII



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

CRUZ DE PLATA SOBREDORADA

De la Catedral de Málaga

contrafuertes para sostener la especie de templete que sirve de base á la cruz. En cada hornacina hay una estatuíta exenta representando un Evangelista. Sobre el nudo, sirviendo de unión á éste y el arranque de la cruz, cuatro ángeles tenantes con atributos de la Pasión.

Los brazos son calados y terminan en medallones lobulados adornados con florones y molduras, que sirven de marco á unos relieves de las imágenes de los Profetas, de medio cuerpo.

En la intersección de los brazos otro medallón semejante, con la vista de una ciudad, labrada en relieve, y que representa á Jerusalén.

La figura de Jesús crucificado que apoya los pies sobre el medallón en que está Santiago, es sobrepuesta y bastante bien sentida y ejecutada, revelando, lo mismo que las demás imágenes, la mano de un buen artista, pero que la falta de documentos y el no verse marca ni punzón alguno, hace que no podamos determinarlo, siendo probablemente obra de alguno de los buenos maestros plateros sevillanos ó cordobeses que florecieron en el siglo XVII, pues en Málaga no conocemos más que á Antonio de Nieva, que vivió á mediados del XVIII.

El asta ó bastón es de época muy posterior, y también de plata, y sin duda, al adaptarlo á la cruz desapareció la marca, que indudablemente había de dejar el maestro ofebre que la labrara.

P. Q.

MINIATURAS AL ÓLEO

DE LA COLECCIÓN DEL EXCMO. SR. MARQUÉS DE SANTILLANA

La verdadera acepción hoy de la palabra miniatura es, á nuestro entender, aquella por la que se pretende expresar la idea de pintura, en la que se representan los objetos de muy pequeño tamaño, con relación al real y efectivo que ellos tienen; en este concepto importa poco la materia sobre que esté ejecutada y el procedimiento adoptada para la misma; sólo debemos considerar en ellas su valor artístico y la mayor ó menor perfección de su trabajo, en cuyo caso tendremos que conceder gran mérito á aquellas en que la maestría de sus autores hayan hecho mayor alarde de ejecución y efecto.

Claro es que por sus reducidas dimensiones siempre exige este género mayor primor y hasta agudeza de vista por parte de su ejecutante, por lo que habría de ser más difícil para aquellos grandes maestros habituados á los mayores efectos por la valentía del toque; pero aun así, muchos cultivaron alguna vez el género, saliendo de ello tan airoso como en obras de mayor empeño.

Las miniaturas al óleo del siglo de oro de nuestra pintura son escasas sin duda; pero superan, por la escuela á que pertenecen, á aquellas otras que anterior y posteriormente se ejecutaron por los especialistas, pues son verdaderos trozos de pintura á la gran manera, ejecutados en reducidísimas dimensiones.

Abundante en estas miniaturas al óleo es la colección iconográfica del Marqués de Santillana, algunas de especial interés por su belleza ó por los personajes que representan, habiendo escogido en la ocasión presente las que ahora publicamos por su marcado carácter español y especial maestría con que están ejecutadas.

Las cuatro de la primera lámina son del propio tamaño de las originales, y aun faltándoles el elemento del color que tanto las avalora, podemos hacernos cargo de su mérito al observar la perfección de su modelado y dibujo y la individualidad que las distingue.

No ha sido posible hasta ahora identificar quién fuera la señora retratada en la primera de ellas; pero por su tipo tan español y por su técnica tan castiza bien pudiera atribuirse á uno de los mejores



SEÑORA DESCÓNOCIDA



D. MIGUEL DE MAÑARA



TIRSO DE MOLINA



D. JUAN CARREÑO Y MIRANDA

Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

Retratos al óleo que forman parte
de la colección del Excmo. Sr. Marqués de Santillana

TAMAÑO DE LOS ORIGINALES

pintores madrileños del siglo XVII, discípulos ó secuaces del gran maestro que tanto se esmeró por pintar cabezas como ningún otro artista las ha podido hacer tan perfectas. Es realmente avelazcada esta cabeza, aunque no lleguemos por ello á una afirmación rotunda en tal sentido.

El segundo retrato se ha atribuido á pincel sevillano, representando al famoso filántropo D. Miguel de Mañara, Hermano mayor del Hospital de la Caridad de Sevilla, en donde existe un magnífico retrato suyo de cuerpo entero, debido al vibrante pincel de Valdés Leal. Sin duda se ha tenido en cuenta este retrato para reconocer al personaje de la miniatura, ofreciendo, en efecto, grandes semejanzas con el de Valdés, aunque en el del caso presente parece más joven y arrogante.

Acerca de las leyendas que corren sobre tan famoso personaje sevillano, nada hemos de decir, manifestando tan sólo nuestra inclinación á ver en él un prototipo creado más por la fantasía que por la realidad, ansiosa siempre aquélla de encontrar motivos para encarnar sus personajes.

El tercero de ellos ofrece caracteres bastantes para ser considerado como la *vera effigies* de aquel célebre mercenario llamado en el claustro Fr. Gabriel Téllez y en el Parnaso Tirso de Molina.

De ser así como creemos, fué retratado en esta miniatura de menor edad que en otra ocasión, cual la que sirvió al grabador D. Bartolomé Maura para transmitirnos su fisonomía, y cuyo original, procedente de Soria, se halla hoy en la sala de Cervantes de la Biblioteca Nacional. Difícil es determinar quién fuera el autor de la miniatura, que por su parte delata un finísimo y esmerado pincel.

El cuarto óvalo encierra la fisonomía de un insigne artista: á nuestro parecer, es el verdadero retrato de D. Francisco Carreño Miranda, asegurándonos en esta opinión el grabado de autor ignorado, que con iguales líneas y pormenores lo representa, y del que puede verse prueba en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional. Sólo ofrece tal grabado la particularidad de presentarse invertida la imagen, lo que indica haberse copiado de éste ú otro mayor directamente: también le añadió el grabador una banda ó collar, que la falta en el de óleo, sin duda recordando cierto presente regio.

No parece por su estilo un auto-retrato, pero es de diestro pincel, quizá de Cabezalero ó de Rizzi, autor éste del gran lienzo del *Auto de*

Fe, del Museo del Prado, con cuyas cabezas pudiera encontrársele gran semejanza de estilo.

En lámina aparte damos copia de otros dos retratos de no tan reducidas dimensiones, pero que por su acabada ejecución también pueden considerarse como miniados.

Difícil es determinar quiénes sean los personajes en ellos representados, pero del primero de ellos nos atrevemos á indicar si no será el famoso pintor de *las Concepciones*, joven, por la gran semejanza que ofrece con uno que recordamos haber visto en Sevilla, y que por cierto contenía especiales particularidades.

Estaba aquél también pintado sobre cobre, no solamente por lo que pudiera considerarse como anverso con el retrato del autor, sino también por el reverso, con una alegoría de un amorcillo sosteniendo un corazón ardiente con una mano y una filactelia con la otra, en la que se hallaba escrito el distico: «Por el cielo ni por mí,—haría lo que haré por ti».

Tratábbase, pues, de un apasionado presente, y sin duda de un auto-retrato del propio Murillo, según se podía asegurar, dedicado á su futura mujer, de la que tan enamorado vivió siempre el artista.

Ignoro al presente el paradero de aquella joya, que en vano entonces pretendí adquirir, pero que al ver el retrato reproducido en la lámina, ha despertado en mí el recuerdo inmediato de aquel otro, con el que ofrecía gran parecido. Como Murillo pasó en Madrid larga temporada cuando contaba precisamente la edad que puede suponerse en el retratado, nada de extraño tuviera que hiciese algún retrato suyo para dedicarlo á persona de su especial afecto, y que fuera el de la colección del Marqués de Santillana, que por lo demás ofrece bastante semejanza con el estilo de entonces en el maestro sevillano, teniendo la ventaja para estas afirmaciones de su perfectísimo estado de conservación.

El otro retrato, notable por su gallardía y admirable toque, es de dificilísima identificación, no recordándonos su fisonomía ninguna otra de las conocidas por nosotros entre los personajes de la época.

Aún tendremos ocasión de publicar algunos otros retratos de tan selecta colección, la más abundante y escogida iconográfica, sin duda, que existe hoy entre nosotros.

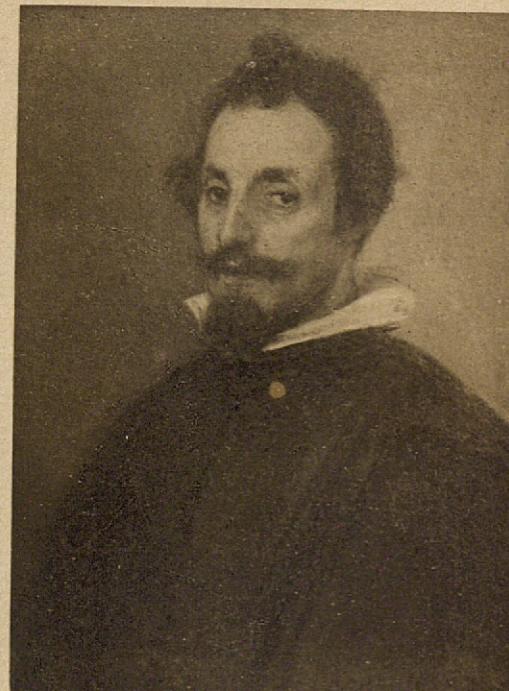
N. SENTENACH.

BOL. DE LA SOC. ESP. DE EXCURSIONES



¿MURILLO JOVEN?

TOMO XVII



Fototipia de Hauser y Menet.— Madrid
PERSONAJE DESCONOCIDO

Retratos al oleo que forma parte de la colección del Exmo. Sr. Marqués de Santillana

TAMAÑO POCO MENOR QUE LOS ORIGINALES

Al Sr. Serrano Fatigati

Sobre "Escultura en Madrid,... y sobre deudos del Conde Duque,
(los Felipe de Guzmán)

Leo con mucho gusto el trabajo de usted, querido Presidente, tan bien documentado y basado en las obras interesantes que nos reproduce felizmente el BOLETÍN.

Merece usted muchos plácemes por la iniciativa, por el plan y por el adecuado desempeño del mismo; y no entro en mayores merecidas alabanzas, por ser aquí mismo donde habían de aparecer y porque son del todo innecesarias tratándose de un maestro como es usted.

El legítimo afán de la síntesis creeré, no obstante, que le ha hecho olvidar un pequeño grupo de interesantes esculturas, de purismo clásico, del reinado de Felipe III. Y como algo creo que puedo decir, además, para ilustrar, como usted desea, el problema de los dos bustos en bronce del «Conde-Duque» y de Don Juan J. de Austria, del Museo del Prado, y como le prometí darle la nota de la obra más importante de escultura religiosa que se encargó en tiempo de Felipe V para un templo de Madrid, á esos tres extremos me habré de referir en estas cuartillas, que irán muy honradas tras de los interesantísimos artículos de usted, como *addenda* al trabajo suyo de «Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días».

I

RELIEVES CLÁSICOS DURANTE EL REINADO DE FELIPE III

No quiero hablar del clasicismo miguel-angelesco, que ya es manierismo y barroquismo. No hay en la veta de clasicismo á que voy á referirme nada que lo recuerde, con haber sido España, el Norte de España, la principal colonia artística del estilo escultórico de *Buonarroti*, con *Becerra* (gran retablo de Astorga, León), con el mismo ó

con los misteriosos *Gámiz* y *Guillén* (grandes retablos de Briviesca, Burgos), con *Arbulo Marguvete* (gran retablo de San Asensio, Logroño), con *Ancheta* (gran retablo de Tafalla, Navarra), ó con los viejos copistas de la Pietá (Catedral de Ávila), del Moisés (Catedral de Jaca)..., etc.

He dicho una veta de arte clásico, y quise decir una veta de arte más puro, en su clasicismo, que el mismo de los *Leoni* y *Monegro*.

Lo que *Herrera el arquitecto* es á *Sansovino* y aun á *Palladio*, eso parécmeme que significa y que es el clasicismo árido y seco del *Pompeyo Leoni* y de *Monegro* junto al clasicismo ó más itálico ó más del antiguo (pues dos hay) entre los misteriosos de nuestra historia escultórica: más jugosos, más delicados y más finos.

La fórmula antigua, romana, no la hallo en Madrid; pero sí la fórmula itálica pura, es decir, anterior al manierismo de los imitadores de *Miguel Angel* y al barroquismo de los precursores del *Bernini*.

En el Museo de Burgos se conserva la estatua en mármol de un niño, un *putto*, digno del antiguo: de esas estatuas del siglo XVI que han solido pasar después por obra de artistas greco-romanos. Está firmada en bellas mayúsculas, así: MICHAEL ANGS NACHERINVS FACIEBAT, que yo no sé si traducir *Miguel Angel de Nájera*, ni si suponer, por tanto, que sea obra de un artista español de aquellas provincias castellanas del Norte donde había un Ancheta navarro y un Arbulo Marguvete, riojano, sin rivales en Italia en su tiempo, entre los continuadores del ideal de Buonarroti.—Nájera es villa riojana, y *Andrés de Nájera* fué uno de nuestros mejores escultores plateados.

En las tareas artísticas del palacio de El Pardo, junto á Madrid, veo figurar en tiempo de Felipe III un *Miguel Angel* que trabajó no sé si en pintura ó en relieves decorativos las *bodas de Psiquis y Cupido* en el salón antecámara del Rey. No sé decir si este artista, desconocido para Ceán, revelado por Madrazo (por documentos del archivo de Palacio), es ó no es el *Michael Angelus Nacherinus* del *putto* de Burgos. No creeré, de todas maneras, que sea el *Miguel Leoni* hijo y sucesor de *Pompeyo* en el servicio del mismo Monarca desde 1610 y con la retribución de un ducado diario que su padre tuvo.

El estilo itálico de pleno Renacimiento, pero de la flor del mismo arte, algo tocado de dulce prerrafaelismo todavía, lo veo, retrasado

en cien años, en un muy notable relieve en mármol de autor anónimo que tenemos en Madrid en la fachada del templo de la Encarnación.

Si se limpiara el mármol primero (pues está sucio de churretes de agua, del agua mezclada de granito descompuesto que por él baja cuando llueve desde hace siglos), y se lograra después una buena fotografía en buen tamaño, creeré que el BOLETÍN pudiera ofrecer al conocimiento de todos una obra muy selecta y muy hermosa.

En dicha fachada sólo son de mármol, además, los escudos de la fundadora del monasterio de agustinas, la Reina Doña Margarita, esposa de Felipe III, de quienes fué el convento principalísima fundación. Los escudos son no del Rey, sino de la Reina, por distribuirse, partidos en pal en el uno y en el otro, á un lado todos los cuarteles del Monarca, y al otro los de Hungría y Bohemia, acuartelados, privativos de ella, como nieta de Rey de ambos reinos orientales y hermana del heredero de ellos. Este detalle heráldico, por lo concreto, marca con precisión la fecha del relieve y los escudos, ó poco antes ó poco después de la muerte de Doña Margarita de Austria (1).

La figura del Padre Eterno y los grupos de ángeles recuerdan vagamente á *Fra Bartolommeo*, la Virgen anunciada y el arcángel Gabriel son de arte más delicado, como el de *Bronzino*, y el conjunto es de una armonía rítmica y de una expresión sobria estrictamente florentinas, rarísimas en la tierra castellana.

Sabido es que el pintor *Vicente Carducho* pintó para esa iglesia, más en el estilo de su hermano mayor *Bartolommeo* que en el suyo propio, realista y español, los lienzos de los tres altares, á saber: la Anunciación, titular, en el mayor; San Felipe, el santo del Rey, y Santa Margarita, el santo de la Reina, en los dos del crucero. Compárese la Anunciación pintada y la esculpida, y ésta aparecerá como cien veces más florentina y más pura que la obra del pintor florentino recriado en Castilla.

Hizo escuela el maestro anónimo de la Encarnación. Pocos años después en las monjas de San Plácido, donde tenían por titular el mismo augusto misterio, se esculpió en piedra, que parece de Colmenar, otra Anunciación evidentemente imitada: la que todavía se puede gozar sobre la puerta del templo en la calle de San Roque.

(1) En realidad de Austria-Stiria, pues murió antes de que recayera en su rama la primogenitura de los Austrias austriacos.

Pero no imitación mediana, sino otra obra del mismo puro clasicismo itálico, florentino, redivivo, cien años póstumo, nos ofrece otro menos notable relieve de ático de puerta, en el ingreso de la iglesia de los Carboneras, en la plazuela del Conde de Miranda. También allí *Carducho* pintó los tres altares, en el mayor de los cuales existen esculturas de la época; pero también allí triunfa, sobre el pintor de los lienzos del interior, el escultor del olvidado relieve de la fachada, á poco que se mire y se medite. Representa á dos bellos ángeles, dignos de *Fra Bartolommeo*, sosteniendo el ostensorio, por ser el *Corpus Christi* el titular de la iglesia eucarística; más abajo en adoración las figuras, menos puras, de San Jerónimo y Santa Paula, orantes, por ser el convento de monjas jerónimas. También esta obra merecería una reproducción en el BOLETÍN, y no sería tan preciso el lavado vulgar y previo que exige la de la Encarnación.

En tierra de Castilla la Nueva reinaba á la sazón el escultor *Giraldo de Merlo*, á cien codos del mérito de nuestro anónimo. En la de Castilla la Vieja, aparte *Gregorio Fernández*, distinguese un artista excepcional, clásico, que tiene en Valladolid su obra maestra en la Anunciación de las Angustias (altar mayor), que quizá trabajó en el retablo de Tudela de Duero, y que no me atrevo á confundir con el nombre de *Cristóbal Velázquez*, pero motivos hay para pensarlo, y para ponerlo en duda, á la vez, según creo recordar.

El anónimo del relieve de la Encarnación tiene, con otras características, una manera de plegar los paños tan diversa de la minuciosa, valiente y hermosísima del desconocido escultor valisoletano, que es una temeridad juntarlos, ni aun con mero parentesco de escuela.

Pero uno y otro anónimos demuestran una vitalidad grandísima en el clasicismo de la corte de Felipe III (que tan pronto arraigaba en Madrid como en Valladolid), en la cual fermentaba á la vez el más sano realismo de la castiza gubia trágica, de pasos de Semana Santa, de *Gregorio Fernández* y de *Juan Martínez Montañés*. Quizá el reinado de tal Monarca, siglo de oro de las letras, no merezca tanto aplauso por sus pintores como por sus escultores: si exceptuamos al *Greco*, que también fué escultor por cierto.

Dejando para después el busto del «Conde-Duque», hablemos antes del más importante encargo de obra escultórica que se hizo en tiempo de Felipe V, de que prometí darle nota.

II

EL RETABLO DEL PADRE DAUBENTÓN, CONFESOR DE FELIPE V

En el reinado de Felipe V, vuelto á Italia Lucas Jordán, vinieron á establecerse sucesivamente en la corte los pintores versallescos *René Houasse*, su hijo *Michel Ange Houasse*, *Jean Ranc*, *Louis Michel Vanlão* y algunos italianos luego. Sucesivamente tuvieron cada uno de ellos en la Real Casa y en el reino una sombra de aquella absurda tiranía artística que Luis XIV, *le Roy Soleil*, delegó en *Le Brun* primero, en *Mignard* después.

Del estilo francés tiene la Universidad de Madrid unos curiosos lienzos de autor y de asunto desconocidos. Algunos de ellos estaban colgados de las paredes de la pieza donde inauguraba el curso de mis lecciones de Historia del Arte el año 1905, y como ejercicio práctico de investigación histórica propuse á mis discípulos el problema de desentrañar su significación y atribución. Revisados todos los cuadros conservados en la Universidad, pronto vimos que los aludidos eran casi los únicos que no procedían de depósitos del Estado, entresacados del extinguido Museo Nacional de la Trinidad ó del antes Museo Real, hoy Nacional del Prado. Con esta base hubimos de suponer ó que procedían los lienzos, como procede el medallón de Cisneros por *Vigarni*, de la Universidad de Alcalá, de la cual es continuadora la de Madrid: hipótesis que no nos dió luz alguna, ó que procedían los lienzos de estilo francés del Noviciado de jesuitas, en cuyo edificio vino á asentarse la Central, después de haberlo habitado más de medio siglo los oratorianos del Salvador: hipótesis que nos puso en la verdadera pista.

Leído el Ponz, vimos que *Houasse* (*Michel Ange*, ó el hijo, según Ceán Bermúdez) había pintado los lienzos del grandioso retablo de San Francisco de Regis, principal, aunque no el del altar mayor, en el antiguo Noviciado de jesuitas. Confrontados los lienzos, leyendo en un Misal el Oficio de San Francisco de Regis, luego se vió evidente que eran seis escenas de su vida las representadas, y en consecuencia, habíamos averiguado que eran obras de *Houasse el Mozo*, confirmándonos plenamente la verdad adquirida el estudio comparativo de

tales lienzos con las muchas imitaciones libres de Poussin que del mismo autor examinamos primero en el Museo del Prado, luego (en una excursión) en La Granja y con las composiciones para los tapices de Telémaco que vimos (en otra excursión) en el Palacio de El Escorial. Además adquirimos pleno convencimiento de que el hermoso retrato del Príncipe de Asturias, después malogrado Rey Luis I, existente en el Prado, anónimo, es una obra capital, del mismo *Michel Ange Houasse*. La consiguiente monografía quedó al encargo de un alumno que por haber recaído en crónica dolencia no pudo redactarla pronto, y que luego se ha apartado de esta clase de estudios. Por su falta doy aquí, al fin, la breve nota que *Michel Ange Houasse* exigía, al aludir á sus hasta ahora desconocidos lienzos de la Universidad, que añadiré que representan la predicación del santo, su asistencia á los moribundos apestados, el milagro de la multiplicación del trigo en las exhaustas trojes (que previniera proféticamente en una calamitosa época de hambre), etc.: dos de estos cuadros tienen escotado en mediopunto cóncavo el marco superior, otros dos el inferior, y los dos restantes son redondos para ir colocados entre los anteriores, tres á uno y otros tres al lado del altar.

Pero el retablo para el cual *Houasse* pintó sus lienzos, era principalmente de escultura y de ricos mármoles arquitectónicamente trabajados. ¿Adónde había ido á parar, ó qué se había hecho obra tan importante y considerable?

Nos propusimos averiguarlo y lo averiguó la clase mediante que uno de sus alumnos se dirigió á un famoso Padre jesuíta, al que informó previamente de nuestra anterior averiguación. Precisamente el Padre sabía de la escultura que estaba en las Descalzas Reales, y había intentado la Orden recobrarla para uno de sus nuevos templos. En efecto; leído el Ponz fuimos á las Descalzas y vimos en el altar mayor lo que nos faltaba del retablo, la parte arquitectónica y escultórica (1).

Achicado y suprimido el espacio de los intercolumnios laterales, allí subsiste todo lo demás, que es lo que Ponz declaraba en 1776 en el texto que íntegramente copiado dice así:

(1) Supongo que el *Fra Angelico* del Museo del Prado fué una parte de la compensación que dieron las monjas por el retablo que se les entregaba, para substituir al de *Becerra* que perdieron en el incendio, por 1860.

«El grande altar de varios mármoles, y bronces en el mismo crucero al lado del Evangelio, se trabajó en Roma, y fué éste de los primeros que en este siglo (el XVIII) sirvieron de ejemplo para executar cosas verdaderamente grandes, y nobles. Consiste principalmente en quatro columnas de mármol verde sobre el basamento, con sus capiteles de orden compuesto. En el medio hay un relieve, cuyas figuras son del tamaño del natural, y representa á San Francisco Regis en un trono de nubes, sostenido de ángeles mancebos, á que también acompañan otros Angeles niños, cabezas de serafines Etc., etc. Sobre la cornisa hay puestos otros dos Angeles mancebos, y toda la obra es de lo mejor que hay en los Templos de Madrid. La escultura del medio relieve es de *Camilo Rusconi*, profesor muy acreditado en Roma, y el Santo que se representa difunto, figura también del tamaño del natural, colocada en la urna que forma la mesa del altar, es de otro escultor llamado *Cornachini*. Los ángeles sobre la cornisa, de otro que se llama *Gambetti*, todos residentes y profesores de crédito en Roma cuando la obra se hizo. Los quadros de la vida del Santo, que están á los lados del mismo altar, son de Mr. Ovas, Pintor al servicio del Señor Felipe V.»

Lo de *Cornachini* no está en las Descalzas, habiéndose corrido el estilobato arquitectónico de los pedestales. Subsiste el gran relieve de *Rusconi* y los ángeles de *Gambetti*, y en el ático otro relieve bastante grande de la Asunción que parece setecentista también. En cambio, á uno y otro lado se han añadido seis bellos relieves ochocentistas, en los cuales, de más de medio cuerpo, se representan los Santos Francisco, Domingo de Guzmán y Antonio de Padua y tres santas monjas franciscanas, la principal Santa Clara. Estos relieves de cincel clásico y alma romántica y cristiana, no sé si atribuirlos á *Ponzano*, y por su labra armonizan, y por su espíritu rectifican el barroquismo de los mármoles de *Rusconi* y de *Gambetti*. Cuyas obras, por lo demás, nos permiten comparar la escultura romana con la napolitana, alrededor de 1700, que por obras de *Nicolás Fumo* y *Giacomo Colombo* podemos apreciar en Madrid, en la bóveda del Cristo de San Ginés.

Rusconi fué, con el Embajador de España Cardenal Aquaviva, el comprador para Felipe V y D.^a Isabel Farnesio (por mitad) de la notable colección de estatuas de la Reina de Suecia Doña Cristina, muerta años antes expatriada en Roma. Esa colección se adquirió

en 1724 por 12.000 doblones, y fué primero magnífico ornato del Palacio de La Granja, y hoy es la base principal del Museo de Escultura del Prado. *Rusconi* había restaurado (completado) muchas de esas estatuas greco-romanas; sus restauraciones (añadidos) se conservan en el Museo, unas veces levantados de los fragmentos originales y otras veces todavía unidos á ellas.

La clase confirmó, pero yo no guardo las notas probatorias, que el encargo del retablo regio de San Juan Francisco de Regis se debió á la intervención del famoso jesuíta P. Daubenton, confesor de Felipe V. El jesuíta francés, tantos años confesor del Monarca, murió en 1723; el santo jesuíta francés Juan Francisco de Regis, grande apóstol de los labriegos del Languedoc y otras provincias del *Midi*, fué elevado á los altares por Clemente XI en 1716; el pintor francés Miguel Angel Houasse (muerto en 1710 en Francia su padre Renato) era aquí, hasta su muerte en 1730, el favorito del Monarca (francés) Felipe V, protector de los jesuítas. ¡Cuán pronto iba á torcérselle á la Compañía de Jesús el favor de la dinastía!

Y esto me hace dar aquí otra nota, valga lo que valga.

Cuando Carlos III los extrañó del reino, aplicó á instituciones que fueran simpáticas al país y favorables á su mayor cultura sus temporalidades y edificios conventuales, conservando cuidadosamente al culto sus templos. El Noviciado donde dicho retablo se conservaba fué Oratorio del Salvador y es ahora Universidad Central é Instituto del Cardenal Cisneros. El Colegio Imperial subsistió secularizado y es ahora Instituto de San Isidro y Escuela de Arquitectura: su iglesia es Catedral; la Casa profesa fué Oratorio de San Felipe Neri, y subsistió también secularizado el Seminario de Nobles. Pero fué entonces cuando la Real Academia de San Fernando recogió obras de arte, no de los templos, sino de las casas de jesuítas. En el templo de San Isidro se conserva el Crucifijo de tamaño grande del lego jesuíta *Domingo Beltrán*, escultor cincocentista educado en Italia, del cual en el interior de la casa había otro Crucifijo igualmente de gran tamaño. Yo creo ahora que es éste quizá el que conserva la Real Academia como obra de *Cano*, tan acertadamente rectificada tal atribución por usted y tan conjeturalmente dado en hipótesis á Juan Sánchez Barba. Es la mía otra hipótesis que me atrevo á proponerle, basada en el carácter de grandiosidad manierista, apartado del realismo de *Gregorio Hern-*

nández y del purismo castigado, aunque en el fondo realista, de *Alonso Cano*, que aparece en la obra, carácter que se repite en la menos notable de la actual Catedral de San Isidro. De su autor (muerto, viejo, en 1590) nos consta su extremada modestia y su ingenuidad infantil, pero que fué excelente escultor y arquitecto, y que en Madrid, en la misma casa del Colegio Imperial, era muy visitado de los grandes y aficionados, que gustaban de verle trabajar y en gozar con la candidez de su conversación, y que Felipe II celebraba su mérito y le quiso emplear en El Escorial.

III

EL BUSTO EN BRONCE DE UN GUZMÁN EN EL MUSEO DEL PRADO

Entiendo que tenía usted razón en poner en tela de juicio el busto en bronce del «Conde Duque», firmado en 1643 por *Juan Melchor Peres*, porque, efectivamente, el personaje en esa fecha había de tener muy otra edad que la aparente de unos cuarenta años que declara la obra. Sólo que la solución propuesta por usted, entiendo que se basa en un respeto excesivo á la autoridad de Ceán Bermúdez, inspirador del Catálogo de las Colecciones de la Academia de San Fernando, impreso en 1824.

Yo no poseo ejemplar (ya raros son) de ese Catálogo, pero lo había consultado diversas veces en el que fué propiedad de D. Cayetano Alberto de la Barrera, así como los fechados en 1827 y 1818 que poseo, y el de 1819 que también he visto.

En el de 1818, anterior á la intervención de Ceán Bermúdez, los dos bustos del «Conde-Duque» y del casi-infante, hijo de Felipe IV y la Calderona, aparecen sin nombre de autor, y la apreciación de Ceán Bermúdez, ó sea del anónimo Catálogo de 1824, se debe á puro juicio estético, sin haber leído las letras de la firma del escultor napo-lítano, oriundo de España, *Juan Melchor Peres*. Si Ceán Bermúdez hubiera leído esas firmas fechadas, rechazaría en el acto el recuerdo de *Tacca*, mucho más artista que *Peres*, por lo demás. De la misma manera que si hubiera leído bien la firma de la tabla de *San Jerónimo*, honra y prez de la colección de la Academia, con el nombre del ahora conocido artista flamenco *Marinus von Roymerswale*, y

la fecha de 1533, no se le hubiera ocurrido á Ceán Bermúdez hacer decir al Catálogo de 1824 y á los siguientes, algo de lo que ya decía el Catálogo de 1818 y siguientes, que era obra de *Alberto Durero*, ó que era obra de *Hans Lautensack*, discípulo de *Durero* (1).

Con este ejemplo evidentísimo, tomado de la misma colección de la Academia, y de obra firmada (aunque en caracteres góticos y pequeños), creo que queda en su lugar la autoridad de Ceán Bermúdez, al menos en trabajo como ese del Catálogo, que no firmaba, y cuando es evidente que no vió la firma, pues á haberla encontrado, hubiera dado quizás la fecha como hizo en el retrato de D. Juan de Van der Hamen.

El retratado no es el *Conde-Duque*, pues los muchos retratos de Velázquez nos declaran bien lo que ya usted extrañó, que pudiera tener semejante fisonomía en 1643. Ni tampoco en sus cuarenta años podía aparecer así, porque otra era su cara, y conocerla por Velázquez, es casi tanto como haberle tratado *de visu*.

Es, creo yo, un deudo del Conde de Olivares, favorito de Felipe IV, pues es innegable el aire de familia, un Guzmán de una ó de otra rama.

No dudaba yo hace tiempo de que se trataba de un retrato del Marqués de Leganés; pero observo que mi fe en esa atribución se basaba demasiado en el retrato grabado de la colección de Españoles ilustres y en los litografiados del personaje que traen Burgos en su obra heráldica el *Blasón de España*, y Amador y Rada en su *Historia de Madrid*. Antes, por 1634, aparece retratado Leganés en *Las Lanzas* de Jusepe Leonardo, con seguridad, en *Las Lanzas* de Velázquez por 1642, sin tanta certeza, y no resulta ni comprobado por tales lienzos, ni inverosímil tampoco, que sea Leganés el retratado por Peres en el busto en estudio: lo mismo que comprueban el grabado de Van-Dyck y Poncio y otro más chico, excelente, en que aparece de más edad.

Cuando, ajeno á la preocupación del tema, y desconocedor yo de la firma y fecha del busto, creía en la identificación del retratado con Leganés, pero lo creía inconscientemente (valga la frase), tuve ocasión de ver en el Palacio de Denia otro retrato pintado del Mar-

(1) En 1868 lo tenía la Academia como obra de *Metsys*, maestro de *Marinus*.

qués de Leganés, retrato que ahora no recuerdo en mi imaginación y que no sé si tenía letra ó inscripción alguna; y á los pocos días de la visita, en mis apuntes veo que me confirmé, ante el busto del Prado, en la atribución al personaje, precisamente por recuerdo, á la sazón fresco, del lienzo de la casa de Denia.

Era Leganés un gran personaje en España, pues juntó el ser hombre de guerra, á veces afortunado, desventurado otras, á la circunstancia inapreciable de ser de los próximos deudos del Conde-Duque, como primo hermano suyo.

En efecto, D. Diego Messía Felipe de Guzmán era hijo segundón de un Velázquez Dávila Messía de Ovando, primer Conde de Uceda y de D.^a Leonor de Guzmán, hermana del padre del Conde-Duque. Nacido por 1590, había figurado al lado del famoso Ambrosio Spínola, Marqués de los Balbases, en las guerras de Flandes, estando á su lado como uno de los principales Capitanes ó Generales en la rendición de Breda en Junio de 1626, poco más ó menos como representaron el suceso *Leonardo y Velázquez*.

Por ello, y quizá más aún por la influencia del Conde-Duque, logró casarse en 1628 con D.^a Polixena Spínola, hija de Ambrosio, dama gentilísima, retratada antes de venir á España maravillosamente por *Van-Dyck* en el cuadro que conservamos en el Museo del Prado—del cual es uno de los portentosos retratos—. Antes, y quizá para facilitarle esa boda, se le hizo en 1627 (27 de Junio) merced del nuevo título de Marqués de Leganés, seis años después de haberle dado al más famoso de los Spínolas el título de Marqués de los Balbases (1621).

La correspondencia secreta de Lope de Vega con el Duque de Sessa nos deja con la miel en la boca sobre las circunstancias particulares de esas bodas. Dice refiriéndose á ellas en su carta numerada por Asenjo Barbieri con el núm. 116.^a: «Su Magestad, que Dios g^{de}, está en el Pardo, donde no hay cosa nueva, ni aunque la hubiera lo supiera yo, que ya sabe V. Ex^a mi retiro y encogida condición. Viene el Marques Espinola, que detenido en Francia no ha llegado; su sobrino si, y es guésped de Carlos Trata, de cuya cassa falta aora el Señor Don Luis que pudiera onrarla. Salió dias ha con algun disgusto. Claro está que casamiento tan pleyteado no habia de tener mas pacífico suesso, siendo los effetos hijos de las causas».

La carta 117.^a (entre mediados de Febrero y mediados de Abril

de 1828) dice sólo lo siguiente: «Ayer fué la boda del Excelentísimo Sr. D. Diego Mexia, regocijada de la disimulación y vestida de la lisonja. Dízenme que es cavallero de grandes partes. No le estarán mal á la novia, que las italianas son anchas de conciencia. Oy ha sido el plato. Ya V. Ex^a habrá visto algunos de estos días. Todo lo merece el Marques de Espinola a quien debe España mucha parte de la reputación de sus armas,—sin quitar nada (añade Lope, en lisonja á la casa de los Córdobas) al Señor Don Gonzalo (el vencedor de Fleurus, deudo del Duque de Sessa), oy segundo capitán á su casa» (segundo gran capitán).

Nos son hoy indescifrables las reticencias y chistes, y quizá cosas peores, de esta carta, demostrándonos por ella Lope de Vega que era algo desconocido en la Corte todavía el flamante Marqués de Leganés al venir á casarse.

En la carta 118.^a todavía añade lo siguiente: «... Ya escribí á V. Ex^a la boda y convite; resta la Máscara que abrá de ser oy por fuerza (sería martes de Carnaval) si no lo estorba el agua, aunque yo he oydo que se dexa para el primer domingo de quaresma. Todos estos días se pruevan caballos en la carrera del Prado (Carrera de San Jerónimo) y ví al de Medina (Medina de las Torres) allí...» etc.

Años después figuró Leganés en la guerra de treinta años, junto al Cardenal-Infante (1634) en la victoria de Nordlingen y en la entrada en Bruselas (1), y después, solo, en las guerras del Piamonte, primero con gloria (en 1638 y 1639), quedando luego mal, pero muy honrosamente, en la campaña de 1640, al frente de nuestros ejércitos: fué vencido con el Príncipe Tomás (al que apoyábamos) en Chieri por el famoso Capitán, Conde de Harcourt, al tratar de sitiар en su campo al General francés, no pudiendo impedir el avituallamiento de Casal y Turin, viéndose más adelante rechazado también en el brillante combate de la Rotta.

En 1642 figuró con el Rey al frente del ejército que operaba contra la Cataluña rebelde, no siéndole nada propicia entonces la fortuna, y si años más tarde, en 1646, que volvió á la jefatura del mismo ejército de Cataluña cuando logró hacer levantar á su antiguo rival

(1) Al volver de Flandes trajo al Rey los retratos del Cardenal-Infante que tenemos en el Museo, uno de *Van Dyck*, y otro ecuestre de *Rubens*.

Harcourt el sitio de Lérida. Operando en Jefe contra Portugal rebelde en 1648, tampoco le fué propicia la suerte de las armas.

Tanto como á ellas se dió á los cuadros y fué grande y culto coleccionista de obras de arte. En este mismo BOLETÍN publicó D. Vicente Poleró el inventario de su famosa colección de pinturas.

Al morir en 1855 el primer Marqués de Leganés había podido alcanzar el Ducado del Conde-Duque, ó sea el de San Lúcar la Mayor, el Condado de Azarcollar, los Marquesados de Morata y de Mairena, los señoríos de la villa de Valverde, Villar del Rey, Villar del AgUILA, Velilla y Vaciamadrid, la grandeza de España, la encomienda mayor de León y el trecenazgo del Orden de Santiago y los cargos de gentilhombre de cámara del Rey con ejercicio, de caballerizo mayor, consejero de Estado y de Guerra, Presidente del de Flandes, vicario general de las armas de S. M., General de caballería y de artillería de España, gobernador de los Paises Bajos y del Milanesado, etcétera, etcétera. Su primogénito fué Virrey de Valencia; Arzobispo de Valencia, Santiago y Sevilla su segundón, etc. etc. Por una hija suya, muerto el nieto, glorioso vencedor de los franceses en 1694, recayó su casa en la de Altamira; en la descendencia de ésta siguen sus títulos (1).

Este fué el personaje que yo supuse retratado en el busto del Museo antes de conocer la firma y fecha de la obra.

Ahora ya no creeré admisible la identificación á pesar del parecido.

Firmaba el busto el escultor napolitano en 1643. En esa fecha andaba Leganés en desgracia y lejos de Italia, en Madrid según creo, reciente el fracaso de 1642 en la guerra de Cataluña, muy desengañado y apartado de la vida pública.

Precisamente en Enero de 1643 habíase dado un decreto mandando que el Marqués de Leganés rindiera cuentas de 2.600.000 ducados que años antes se le entregaron para la guerra de Italia.

Antes y después de la fecha del busto estaba, pues, en lo posible el encargo de una obra tal, que entonces tenía un carácter de glorificación y magnificencia que apenas si igualan hoy las estatuas de plaza ó calle.

(1) Ignoro si procede de Leganés, y de la casa de Altamira, la notable colección de retratos de capitanes al servicio de España, coetáneos suyos, que el Senado español posee, comprados en la venta Salamanca.

De todas maneras, el busto exige más complementario estudio comparando otros documentos iconográficos y viendo el retrato de la casa de Denia en especial.

Pero sabiendo la fecha, 1643, y el lugar, Nápoles, ¿cómo no pensar que represente al Virrey que entonces lo fuera? Y cómo no acrecentarse el impulso de la sospecha al saber que en 1643 era Virrey de Nápoles el magnífico y alocado yerno del Conde-Duque?

Era, en efecto, joven aún, Virrey de Nápoles un personaje singular, que sería popular y conocidísimo entre nosotros si tuviéramos para nuestra historia anecdótica la cuarta parte de la pasión que sienten por la suya nuestros vecinos los franceses; diferencia que, con la influencia de las letras, hace que conozcamos aquí más á una cualquiera de las favoritas de Luis XIV ó de Luis XV que á nuestros personajes históricos más propios para la popularidad retrospectiva.

Tenía el Conde-Duque la desgracia de no tener hijo varón legítimo á quien dejar sus títulos, sus blasones y sus talegas y rentas saqueadas:—si de Lerma en el reinado anterior se contaron fabulosos millones de ducados recibidos de dádivas, de Olivares parece más positivo que reunía al año de renta 450.000 ducados, «lo bastante para sostener un ejército».

Infatulado con todo ello y celosísimo del prestigio de su apellido Guzmán, buscó para su hija única otro Guzmán, y este fué nuestro hombre. Olivares era de una rama de los Guzmanes andaluces de la casa de Medina-Sidonia, y ésta, con Guzmán el Bueno, había salido de los Guzmanes de León, primogénita rama, provinciana y arrinconada, en la cual Olivares (que ya la había ensalzado) buscó al niño representante de la primogenitura de Guzmán, á quien, educado por él con cariño paternal, dió después su única hija por esposa.

Se llamaba D. Ramiro Núñez Felipe de Guzmán, siendo el *patrónímico* Felipe en él, como en otros deudos del Conde-Duque, un pugote añadido para demostrar el más lisonjero de los amores y el más cortesano de los afectos para con el Rey Don Felipe IV.

Era D. Ramiro «mozo brillante y alentado, muy favorecedor de comediantes y poetas, especial mecenas de D. Juan Ruiz de Alarcón (en lo que demostraba raro tino y juicio), célebre en sus mocedades por *haber sacado la moda de poner cristales en los coches* y célebre por menos frívolas razones en su edad madura, puesto que se mostró en

más de una ocasión sagacísimo político». A él se atribuyó, con muchísima verosimilitud (aunque al Sr. Menéndez y Pelayo, frente á Asenjo Barbieri, no le parece bastante demostrada su intervención en el suceso), el enamoramiento, seducción y rapto de Antonia Clara, cariñosísima hija de Lope de Vega, niña de diez y siete años á la sazón, amargando la vida y acelerando la muerte del gran poeta y no menos enamoradizo señor.

Este suceso ocurriría en 1634, y mucho antes, en 1624, habían sido las capitulaciones con la hija del Conde-Duque, en 1625 las bodas y en 1626 la muerte de la esposa y de la niña que pariera.

Este trance amarguísimo para Olivares no aminoró el afecto paternal que profesó á D. Ramiro. A los pocos meses de enviudar éste le cedia la Cancillería de Indias que él gozaba, y el favor de D. Gaspar valió á D. Ramiro que llegara á ser (además de Marqués de Toral por herencia paterna) Duque de Medina de las Torres, con otros títulos, encomiendas, alcaldías, consejos, etc., siendo en especial Sumiller de S. M., Presidente del Consejo de Italia, Tesorero general de la Corona de Aragón y, sobre todo, Virrey de Nápoles.

Este último cargo, quizá el más importante de la Monarquía—después del Gobierno general de los Países Bajos, que no se daba en propiedad á la sazón sino á Infantes ó Archiduques—, se le dió á Medina de las Torres en circunstancias especiales, retirando del cargo á otro deudo del Conde-Duque (su primo hermano y doble cuñado el Conde de Monterrey) para lograrle á D. Ramiro unas segundas nupcias archi-espléndidas con dama que se negaba á vivir en nuestra península y que era la mejor heredera de Italia.

Era la tal D.^a Anna Caraffa, de familia, por su apellido, poco afecta á la dominación española, y á quien sedujo ser, en su amada Nápoles, Virreina, y estar en íntimo parentesco con Olivares, el principal personaje de Europa.

D.^a Anna todavía da nombre en la bahía de Nápoles á una imponentísima edificación no terminada, que emerge de las aguas en lugar maravilloso por su belleza. ¿Quién que haya estado en Nápoles no recuerda, por el Posilipo, el *palazzo de Donna Anna*? Su marido en Nápoles da nombre todavía á una de sus mejores calles, *Vía Medina*.

Se casó, pues, el Duque de Medina de las Torres, y por estas segundas nupcias, en 1636 (dos años después del rapto de la hija de

Lope) fué, por su orgullosa mujer (Caraffa, Gonzaga, Colonna y Aldobrandini, eran sus apellidos), Príncipe de Stigliano (Astillano entre nosotros), Príncipe de Sabionetta y Duque de Trajetto y de Mondragón. La descendencia masculina se extinguió antes del siglo, y tras muchos pleitos fué á la casa de Medina-Sidonia la herencia de D. Ramiro, por rama transversal nacida de terceras nupcias de éste, pero volvieron á los Caraffa italianos todos los títulos y bienes (amironadísimos por reclamaciones cuantiosísimas de la Hacienda Pública) de la espléndida Donna Anna.

No menos espléndido su marido, desde su virreinato de Nápoles que disfrutó casi siete años—tomó posesión, retrasadísima, cuando la Caraffa se creía ya engañada por el Conde-Duque, en Noviembre de 1637 y la dejó, retrasándola con mil trapacerías, en Mayo de 1644—, quiso hacer que en Madrid no se le tuviera en olvido.

Conocido el entusiasmo de Felipe IV por la pintura, fueron varios los magnates que le regalaron con lienzos importantes, pero ninguno tantos y tan notables como el Duque de Medina de las Torres, á quien hoy debe, en consecuencia, el Museo del Prado una selectísima parte de sus maravillas.

¿Cuál es el mejor cuadro de *Rafael* en el Museo de Madrid? ¿No es la Virgen del Pez? Pues la debemos á la audacia, la lisonja y generosidad de D. Ramiro Felípez de Guzmán.

¿Cuál es el mejor *Correggio*, el incomparable *Correggio* de nuestra pinacoteca? ¿No es el *Noli me tangere*? Pues lo poseemos por merced del marido de Doña Anna.

Y si al antes citado deudo suyo el Marqués de Leganés, D. Diego Messía Felípez de Guzmán, debemos la Inmaculada, de *Quelllyn*; la cacería de ciervos, de *Pablo de Vos*; el retrato ecuestre del Cardenal Infante, de *Rubens*; la fábula del león y el ratón, el concierto musical de aves, haciendo el mochuelo de maestro de Capilla, y la riña de gallos, cuadros de *Suyders*; el retrato del Duque de Ferrara, de *Ticiiano*; el de Sebastián Veniero, de *Tintoretto*, y la tabla de los Desposorios de María, que ahora los críticos más recientes atribuyen al maestro de *Van der Weyden* y de *Daret*, el misterioso *Robert Campin*; á D. Ramiro Felípez de Guzmán debemos, con los dichos y muchos más (que desconocemos), los cuatro cuadros de *Brueghel de Velours* que representan la exaltación de los cuatro sentidos corporales, y

los cuadros de los *Bassano* que representan á Jesús arrojando á los mercaderes del templo, el hijo pródigo, el rico avariento y el pobre Lázaro, y el Éxodo de Moisés, hoy donado por el del Prado al Museo de Murcia.

Para lograr el Duque de Medina de las Torres tan exquisitas riquezas de artes, tuvo necesidad de mucho genio y desembarazo. Es famosa la historia de la cesión del cuadro de la Virgen del Pez, de *Rafael*, que logró en 1638 con otro cuadro famoso de *Lucas de Leyden*, del General de los Dominicos, con protesta enérgica del Prior de Santo Domingo de Nápoles, al que en brevísimas horas extrañó del reino el Virrey, mandándole á la frontera acompañado no menos que de 50 jinetes de escolta. Expoliación, con otras del mismo Duque, que son las únicas de que hallo noticia en referencia á nuestra dominación en Italia, raro caso cuando en su tiempo, si lograba Felipe IV de otras iglesias de Sicilia (Palermo) y Nápoles (Aquila) el *Pasmo* y la *Visitación* de Rafael, era previo justiprecio y compra en el segundo caso ó por libérrima donación en el primero; que no hay prueba alguna (salvo lo de Medina de las Torres) que permita equiparar á nuestros Virreyes de Italia y Flandes con los Reyes y Generales napoleónicos en España, en Bélgica ó en Italia. ¡Conste!

Por lo demás, el predicamento del Duque de Medina de las Torres no fué del todo malsano, pues nos consta que los citados *Sentidos* de *Brueghel de Velours* los recibió en regalo, no de frailes, sino del excelso Cardenal Infante, hermano y casi heredero del Rey, gran General y político y casi Soberano de los Países Bajos; el cual, á su vez, los había recibido en rica donación que antes le hiciera un Soberano alemán, el Duque de Naumburgo. Demostrándose con ello que la familia real y la familia del Conde-Duque, los *Felipez* de Guzmán, estaban en relaciones muy constantes y afectuosas.

No solamente se halagaba á Felipe IV con buenos cuadros. El Conde de Olivares, Duque de San Lúcar la Mayor (pues no ha habido jamás en España ni afuera título de Conde-Duque: ni de Olivares, ni de Benavente), creó las maravillas de los jardines y palacio del Retiro para hechizar más al Soberano caballeresco y galantuomo. En el estanque del Retiro se hizo marina. Y como Sevilla obsequió en 1638 al Monarca (nos lo acaba de recordar D. Narciso Sentenach) con un navío que contenía pinturas decorativas de Zurbarán y que se

hubo de transportar por tierra desde las Atarazanas del Guadalquivir, de la misma manera el Virrey de Nápoles remesó desde Italia unas góndolas con otros obsequios.

Lo sabemos por la narración de lo que aconteció en una gran fiesta dada en el estanque grande en el año 1639, tiempo en el cual las costumbres andaban ya tan apartadas de la rigidez del reinado del prudente Felipe II y del piadoso Felipe III, que hubo que prohibir, precisamente en ese año, á las damas que fueran tapadas, que gastaran guardainfante y que llevaran parte de los pechos descotados.

Estaba en Madrid entonces D.^a Anna, la Virreina de Nápoles, fastuosamente espléndida en la Corte. El primer día de Pascua del año dicho de 1639, se representó una comedia de gran espectáculo sobre las góndolas enviadas por su marido, y sobre unos barquichuelos se hicieron tablados para la representación. D.^a Anna, Princesa de Stigliano, obsequió á cada dama de las asistentes con un canastillo de plata con una salvilla de oro, dentro de ella un huevo también de oro, con más un rico lienzo, una toalla de holanda de Cambray, y con un serenero de tafetán para la cabeza, todo guarnecido con puntas de encaje y otras cosillas: cada obsequio de estos valía 300 ducados (1).

Por cierto que ocurrió que empezada la ostentosa fiesta, comenzó á picar el aire y las góndolas y los barcos á chocar unos con otros. Principió la Reina á dar voces para que sacasen al Príncipe Don Baltasar Carlos, que tenía diez años, de aquel peligro; secundáronle en el vocero las damas—que yo confío en que estrecharían entre sus convulsas manos, no obstante, la salvilla y el huevo—, y diéronse luego todos á salir de allí precipitadamente, malográndose la fiesta.

Pocos años después, en 1642, logró el Conde-Duque que á la vez

(1) ... ¿Cuántas damas de las festejadas, pienso yo, celebrarían cinco años después, la desgracia de la Virreina, el berrinchín que la pérdida del virreinato le occasionó, y que le arrastró á un mal parto y á la enfermedad de que murió, ...asquerosamente llena de piojos, para más evidente prueba de la nada de las cosas del mundo?

Dice Parrino: «La Principessa di Stigliano sua moglie, addolorata per la perdita del Governo, rimase gravida in Porticci, dove poscia sconciatassi, morì d'una infermità, che l'innondò di pidocchi: servendo di solennissimo esempio all'umana superbia, giache tutte le grandezze, che per ricchezza, per nascimento, per belleza, e per dignità s'addrappellarono nella persona di questa Dama, si videro ridotte in un punto in un mucchio di così vili immondizie.»

el Rey y él reconocieran públicamente á sus respectivos hijos bastardos, Don Juan J. de Austria (hijo de la Calderona), futuro Regente del reino, y D. Enrique Felipez de Guzmán (hijo de D.^a Isabel de Anversa), que había de gozar de los títulos de Conde de Olivares, Duque de San Lúcar la Mayor, Marqués de Moriana, etc. Su retrato lo ha publicado, entre la «obra de escuela», la casa Deutsche-Verlags-Anstalt de Stuttgart, á la p. 122 del *Velázquez*, por un cuadro de la Colección Bridgewater de Londres, obra quizá de *Carreño*, dándonos á conocer de cuerpo entero, con una flor en la mano, á un elegante y apuesto mancebo.

Debió aspirar Olivares á perpetuar por esta línea bastarda su dinastía, y á pesar de la extrañeza de las gentes, de los dichos de los malévolos, de sátiras y de memoriales secretos, logró para su hijo D. Enrique nada menos que el enlace con una dama de la nobleza más prima, con D.^a Juana de Velasco, hija de los Condestables de Castilla, Duques de Frias, haciendo decir y repetir á todas las bocas cortesanas el sangriento dístico pasquín que entonces se inventara: «Soy la casa de Velasco, que de nada tiene asco».

Sólo Dios impidió lo perpetuidad de esa descendencia bastarda del Conde-Duque, como antes negó la perpetuidad á la legítima. Murió D. Enrique Felipez de Guzmán y murió muy niño antes el fruto único de su matrimonio, D. Gaspar Felipez de Guzmán, como antes muriera la hija legítima, Marquesa de Eliche, y la nieta legítima.

¿Quién va á saber con certeza cuál fué en el Virrey de Nápoles, sobrino y exyerno y presunto heredero de Olivares, la emoción que sentiría en Italia ante la noticia del reconocimiento y enaltecimiento solemne y desusado del bastardo del Conde-Duque?

O pensó muy otra cosa ó sintió más noblemente ante el suceso para él inevitable, y dió las mayores muestras de regocijo y de compenetración con el acto de cristiano arrepentimiento de pasados deslices que sintiera el favorito y de que hiciera participe al Rey.

En efecto, el regalo de boda del yerno al bastardo de Olivares debió de ser importante. Conocemos solamente la parte del regalo hecho á la novia, á la dama de Velasco, «que de nada tenía asco». Le regaló una colgadura de brocado riquísima con su dosel, una alfombra turca con veinticuatro almohadas de brocado de la misma tela que la colgadura, una cama de brocado con las cenefas bordadas

de oro en relieve, una banda de una vara y media de larga y cuatro dedos de ancha, toda de diamantes, una carroza con cuatro mulas y una litera, ambas guarneidas de tela de oro. El coste 30.000 ducados.

Del Duque de Medina de las Torres fué, por lo demás, la colgadura bordada en grandísimo relieve, mal llamada tapices del Conde-Duque, que luce en el Museo Arquelógico Nacional sus columnas salomónicas, sus parras y sus tigres, leones y perros de tamaño natural. Esa serie, así como la magnífica repetición de la Transfiguración de *Rafael*, pintada por el *Fattore* y *Julio Romano*, que también pintaron el original, fueron donaciones del primogénito de D. Ramiro, el Duque de Astillano, D. Nicolás de Guzmán y Carafa, á las monjas de Santa Teresa de Madrid, fundación suya, como nos ha demostrado D. Vicente Vignau.

He hablado de varios deudos del Conde-Duque. Extinguida en vida suya toda su descendencia legítima y la bastarda, es de notar que sus títulos, estados y mayorazgos se repartieron entre sus ya citados deudos, el exyerno y sobrino, D. Ramiro, Duque de Medina de las Torres; el primo hermano Marqués de Leganés, y un tercero, al que no hemos mencionado, que fué D. Luis de Haro y Guzmán, sobrino carnal de Leganés, sobrino-primo del Conde-Duque, heredero del Gobierno por la privanza con el Rey (á él traspasada nada trágicamente), después Conde del Carpio, Duque de Montoro, negociador de la Paz de los Pirineos, de la conferencia de la isla de los Faisanes y de los matrimonios con Francia, mediante Mazarino.

Quizá un verdadero hombre de Estado, fué D. Luis de Haro también, colecciónista de obras de arte insignes como las famosas Venus de *Tiziano*, Venus de *Correggio*, Venus de *Velázquez* y Sacra Familia de *Rafael*, adquiridas (salvo el *Velázquez* que debió de ser encargo especialísimo) en la subasta y almoneda de las riquezas de Carlos I de Inglaterra: piezas excepcionales, con las esculturas clásicas que de su herencia pasaron con sus mayorazgos á la casa de Alba, así como los tapices de los Actos de los Apóstoles de cartones de *Rafael*, repetición tejida en el siglo XVI para Enrique VIII de Inglaterra. Estos tapices son preciada joya del Museo de Berlín; la Madonna de la casa de Alba, lo es del Museo de San Petersburgo; la Educación del Amor ó Venus de *Correggio* y la Venus del espejo de *Velázquez*, lo son

de la Galería Nacional de Londres; de la Venus echada del Tiziano (?) no sé nada.

Y he aquí demostrado que con el Conde-Duque tuvieron todos sus deudos selectísimo gusto y singular fortuna para colecciónar Bellas Artes, lo mismo su sobrino y sucesor en el Gobierno, cuya descendencia recayó en la casa de Alba, que su primo Leganés, cuya descendencia estuvo en la casa de Altamira, que su yerno Medina de las Torres, cuya sucesión incidió en la de Medina Sidonia.

Entre estos tres deudos repartióse la sucesión del famoso Olivares, pues los tres deudos ostentaron títulos y preeminencias y cargos hereditarios del llamado Conde-Duque. El Condado de Olivares fué por D. Luis de Haro á los Montoros y á los Albas. El Ducado de San Lúcar la Mayor por Leganés á los Altamiras. El Ducado de Medina de las Torres por los Stiglianos á los Medina-Sidonia. El Marquesado de Heliche, que no sé si equivale á Loeches, siguió la suerte del Condado de Olivares. Hoy los Alba tienen en Loeches por panteón el del Conde-Duque famoso, pero perdidos los *Rubens* que robó el General napoleónico Sebastiani, hoy en poder del Duque de Westmister (Grosvenor-House y Eaton-Hill) y del Museo del Louvre.

¡Cuánto nos hemos distraído del problema ocasión de estos deshilvanados recuerdos, del problema del busto del Conde-Duque!

Para poder suponer que el retratado sea Medina de las Torres, Príncipe de Stigliano por su mujer, fastuosísimo Virrey de Nápoles el año mismo en que se ve firmada por un napolitano la escultura, sobran razones; para poderlo dar como cierto nos falta una que sea decisiva.

Buscándola, hallo que el señor Conde de Casasola posee un busto del segundo Duque de Medina de las Torres presentado en la Exposición de Retratos de 1902, según veo en el Catálogo. Fué el yerno del Conde-Duque, en realidad, el segundo Duque de Medina de las Torres por cesión del suegro que apenas disfrutó del título. Pero suele apellidarse segundo á D. Nicolás, hijo mayor de D.^a Anna Caraffa, el siempre nombrado en Madrid Príncipe de Astillano. Ese busto es el punto de estudio indispensable para resolver el problema, pues en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid no existe más imagen del yerno del Conde-Duque que la malísima que trae Parrino.

El Parrino, «Teatro eroico e politico de Vicere del Regno di Napoli» (1692), trae malos grabados en madera de los retratos», «presi da quelli, ch' adornano una delle Galerie del Palagio Reale», y en él hallo el retrato del Duque de Medina de las Torres con la cabeza alargada y menos ancha que la del busto que estudiamos, pero hasta donde puede coincidir un regular busto con un grabado adocenado y sin carácter, coincidiendo en todo lo demás: el bigote casi á lo Kaiser, muy partido en el centro del labio superior, como en pabellón al distribuir los mostachos, aunque es éste menos abultado en verdad, como lo son la perilla, cejas y tupé.

Si la atribución del busto al yerno del Conde-Duque fuera cierta, como lo es (sin cuestión alguna) á D. Juan J. de Austria la del busto compañero (que es bastante mejor, á mi ver), resultaría que ambas obras de *Juan Melchor Peres* tendrían un extraño parentesco que llamaré con justicia parentesco criminal, donjuanesco, pero con abuso de superioridad: el uno representaría al presunto raptor aristócrata de la hija de Lope de Vega, el otro al *convicto* real seductor de la hija de Ribera lo Spagnoletto.

ELÍAS TORMO Y MONZO

Notas en contestación.

Señor Don Elías Tormo.

Mi querido amigo y consocio: No tengo empeño alguno en afirmar que el busto de bronce que describí en el número anterior represente al Conde-Duque de Olivares; por este nombre se le designa en las salas de escultura donde hoy se halla; por tal se le tuvo en la Real Academia de San Fernando todo el tiempo que ésta le poseyó, y así había yo de llamarle necesariamente al estudiarle como obra de arte, que era lo que á mí me interesaba, mientras no se demuestre plenamente que es el retrato de otro personaje.

Hice notar, sí, que en 1643 no podía presentarse con aquel rostro de unos cuarenta años al famoso favorito de Felipe IV, pero añadía la declaración de serme muy sospechosas la firma y la fecha que lleva, de tener todo el aspecto de una superchería, y si la susodicha leyenda carece de autenticidad, falta también uno de los principales fundamentos en que usted se apoya para estimar que representa á Medina de las Torres.

Hemos encontrado al fin el recibo que dió Valeriano Salvatierra, al hacerse cargo en 28 de Diciembre de 1829, de los objetos que se enviaron desde la Academia al Museo del Prado. He aquí las líneas que dedica á los dos bustos en cuestión:

«Otro desconocido, que en el traje parece ser de algún ilustre Español, de tres y medio pies, con su peana de mármol blanco. De Pompeyo Leoni.

»Nota.—La Academia tenía al dho. ilustre Español por el Retrato del Conde-Duque de Olivares.

»Otro del Sr. D. Juan de Austria, de tres pies, con su peana.»

Estas líneas se prestan á curiosas reflexiones.

¿Por qué Salvatierra se separa de la opinión de la Academia y dice que el busto representa *por el traje á algún ilustre Español* y le atribuye á Pompeyo Leoni? Creyendo indudablemente que se refiere á él el siguiente párrafo de una lista de las obras del célebre escultor de Felipe II:

«Le palais de Madrid a dans son garde meuble le buste d'un personage qui semble Espagnol, mais jamais je n'ai pu savoir qui il représentait, malgré toutes mes recherches à cet égard; recherches aux quelles j'étais invité par la beauté de l'objet» (1).

El bueno de Salvatierra no podía figurarse hasta qué punto andaba desacertado atribuyendo á Pompeyo Leoni el busto con aquellas líneas y aquella indumentaria, cuando creía al contrario mostrarse con su afirmación muy competente y muy conocedor de las últimas investigaciones en la materia.

De los datos de su recibo, en unión de los de Ceán Bermúdez, se deducen, sin embargo, algunas consecuencias dignas de ser meditadas.

1.^a No era Ceán Bermúdez, sino la Academia, la que estimaba al busto como retrato del Conde-Duque, así como creía al otro representación de Don Juan de Austria. La Corporación sabría quién la había donado las dos obras de arte y en qué condiciones; ¿y no le parece á usted extraño que un Cuerpo artístico que se mostró siempre tan reservado en sus juicios, como prueban centenares de documentos que tengo á la vista, inventara á su antojo una atribución equivocada para uno de los dos bustos?

2.^a Salvatierra admite la paternidad de Pompeyo Leoni para uno de los dos bustos y no para el otro; ¿qué vió en el segundo que le impidiera ponerle también en la cuenta del escultor de Felipe II? ¿Fué el letrero que lleva? ¿Y cómo no le vió en el del Conde-Duque?

3.^a ¿No estima usted también raro que Ceán Bermúdez pudiera examinar despacio estas obras de arte, y ni un día ni otro, en muchos, diera con aquellas fechas y aquella firma un crítico que podrá haberse equivocado en apreciaciones, pero á quien nadie podrá negar el carácter de investigador minucioso?

De todo ello nace muy viva la sospecha de la falta de autenticidad del nombre de autor y año que lleva escrito el busto del real ó supuesto Conde-Duque. O dicha leyenda no existía en 1829, supuesto que nos parece algo aventurado, por más que está en lo posible, ó

(1) Se lee en la pág. 64 de *Les Arts italiens en Espagne ou Histoire des artistes italiens qui contribuiren á embellir les Castilles*, publicado en 1825 por la Academia de San Lucas de Roma, según un manuscrito que le fué ofrecido por un «Antiguo conservador de los monumentos de las artes en los palacios reales de España».

todo el mundo al verla la estimaba una superchería, cosa que nos parece más fundada.

¿Cuál es autor?

Nosotros hemos admitido en hipótesis que pudiera serlo Tacca por la autoridad de Ceán Bermúdez, haciendo notar, tanto la imposibilidad de que lo fuera en las condiciones en que Ceán lo admite, como el absurdo de atribuirle también el del Príncipe.

Conste también que á continuación y casi al final del análisis de los dos bustos escribíamos estas líneas:

«La comparación con la estatua ecuestre de Felipe IV no da toda la luz que fuera de desear para resolver con acierto el problema. Son, sí, ésta y las otras dos que estamos analizando obras de la misma dirección y de la misma escuela; y aquí acaba el parecido, porque los detalles á que antes hemos descendido para comparar los bustos entre sí no aproximan la representación del Monarca á la de su favorito, y sólo la identifican con la del Príncipe en el aire de familia.»

Y bien claro se demuestra en ellas hasta qué punto formulábamos la hipótesis que las sigue como la última y casi remota probabilidad en que pudiera fundarse parte de la doctrina de Ceán Bermúdez, á quien tanto habíamos rectificado en casi todas sus opiniones.

El autor para nosotros queda todavía en la sombra.

Vamos á otro asunto.

El Cristo de la Academia no es de Alonso Cano.

Creo que al clasificarle como obra del célebre escultor granadino no estuvo acertado Ceán Bermúdez, y veo con gusto que estamos de acuerdo en esta opinión.

Pero si no es de Alonso Cano, no es tampoco de ningún artista adocenado, ni mediano siquiera.

Están muy bien hechos los detalles de cabeza y rostro; bien entendida la anatomía del torso, y acertadas las piernas y pies.

Cuanto más se le mira más se adquiere sin pasión el convencimiento de que es una de las imágenes de su género mejores que quedan en Madrid, si no es la mejor.

Hay que ponerle por lo tanto en la cuenta de uno de los artistas notables de la época, y á esta altura no llegaba Domingo Beltrán, por muy apreciable que estimemos la efigie que con seguridad podemos atribuirle.

Al comparar el Crucifijo de la Academia de San Fernando, uno por uno, con todas los que se consideran aquí tallas de escultores conocidos, le comparé también con el del célebre lego de la Compañía, y me convencí de que atribuirselo á él era aún más infundado que atribuirle á Alonso Cano.

Luego de conocido lo que usted dice en su interesante y erudito artículo, volví á compararlos detenidamente. Más de veinte veces, y me quedo corto, he pasado en diferentes días de la Catedral á la Academia y de ésta á la Catedral, y no he mudado de opinión. Sólo tienen en común ese cierto aire de escuela que usted señala oportunamente, y algo en las líneas generales que es común también á numerosas representaciones de Jesús en la Cruz de todas las épocas. Sus detalles, lo mismo los importantes que los nimios, revelan dos facturas y dos manos muy distintas.

Hay además un dato fehaciente para demostrar que esta imagen no pudo venir del interior de San Isidro el Real á la Academia; que no se la nombra en el inventario de 1824.

Podrán rectificarse algunas contradicciones cometidas por Ceán en su *Diccionario*, y hasta varios de sus juicios sobre obras de arte, pero pensar que pudiera pasársele olvidada una obra así, sería una hipótesis tan aventurada, que no debería discutirse.

No estaba, pues, en dicha fecha en la Academia, y no pudo venir por la tanto en la época de la expulsión de los Padres de la Compañía, y si, años después, cuando la exclaustración de las demás órdenes religiosas.

Y á propósito de esto, me creo también en el deber de rectificar, por lo menos en parte, otra de sus afirmaciones.

Dice usted en uno de sus párrafos, refiriéndose á la distribución que hizo Carlos III de los objetos artísticos que pertenecían á la Compañía entre diversas Corporaciones:

«Pero fué entonces cuando la Academia de San Fernando recogió obras de arte, no de los templos, sino de las casas de los jesuitas».

Conozco el origen de todos los objetos de escultura que poseemos, con tres ó cuatro excepciones á lo sumo, y puedo asegurarle que no existe en el momento presente ninguno de la susodicha procedencia.

Los relieves, algunos tan interesantes como desconocidos, los bustos, las estatuillas, son casi en totalidad la obra de la misma Academ-

mia en los concursos anunciados y en las recepciones de individuos de mérito, y á ellos pueden sólo añadirse algunas imágenes, como el San Bruno que estuvo en la hospedería del Paular, que son, á semejanza de ésta, de historia conocidísima, y las obras de Felipe Castro.

Vaya, por último, una contestación más á sus atentísimas y discretas observaciones.

No he citado el relieve de la Encarnación, ni los otros que indica, porque siendo de autor desconocido, y por su carácter, no eran datos para fundar ni modificar la exposición general de los movimientos de la escultura de esta comarca en el siglo XVII. Los tengo anotados y con algún comentario en las listas de obras y de autores que publicaré al final de mis estudios, siguiendo en ello la corriente de los actuales escritores de arte, que descargan de datos eruditos los párrafos para que no resulte confusa la doctrina, y los consignan tan completos como es posible en las últimas páginas, donde pueden encontrarlos clasificados y fácilmente los que tengan necesidad de buscarlos.

Ya sólo resta una cosa: expresarle el gusto y la satisfacción extraordinaria con que he visto y publicado su notable trabajo que, prescindiendo de los elogios con que principia, y que en usted son una galantería, está tan lleno de datos interesantes y tantas investigaciones notables, que hubiera sido un verdadero delito privar de su lectura á nuestros consocios.

Sus observaciones son además tan discretas como oportunas; sólo discutiendo mucho y mirando desde muy diferentes puntos de vista estos difíciles problemas del arte español, es como podremos llegar á soluciones definitivas. A sus datos agrego yo los que dejo arriba consignados, y creo que por la asociación de los trabajos hechos con el desinterés con que aquí los hacemos todos, llegaremos á la verdad que tanto amamos.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI

Notas Arqueológicas y Artísticas.

Trabajos académicos.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha emprendido dos obras de gran utilidad.

Un nuevo inventario de las riquezas artísticas que posee.

El forrado de varios cuadros importantes que estaban en peligro de sufrir deterioros por la acción del tiempo y á pesar de los más solicitados cuidados.

En la redacción del inventario se ocupa una comisión compuesta de los Académicos Sres. Avilés, Mélida, Picón, Marinas, Landecho, Menéndez Pidal y Sentenach, auxiliada en sus trabajos por el oficial primero de aquella Secretaría, D. Tomás Cordobés, y el escribiente de la misma, D. Isaac Cano.

Van ya redactadas bastantes papeletas, y por ellas puede esperarse que, cuando se publiquen, han de encontrar los eruditos en el susodicho inventario un precioso libro de consulta para sus investigaciones.

El forrado de los cuadros se estudia con tanto detenimiento como actividad por la Sección de Pintura, y es seguro que comenzará en breve plazo, y que no se dejará de la mano hasta terminarle.

La Academia tiene también en estudio varias mociones importantes, continuando su campaña de hacer que el arte español llene la función social que debe llenar en la formación de un sólido patriotismo.

Museo de reproducciones.

El Museo de reproducciones se está enriqueciendo cada vez más con vaciados de objetos artísticos españoles y extranjeros.

Hace ya algún tiempo se colocó en una de sus salas el del precioso busto de Elche, que compró el Museo del Louvre sin grandes sacrificios pecuniarios. Ya que le hayamos perdido por incuria y falta de interés en comprarle, bueno es que podamos apreciar su belleza en una reproducción y la importancia de la perdida, si nos ha de servir de lección para el mañana.

En estos últimos meses se han colocado en otra del piso alto vaciados de los capiteles gemelos del claustro del Monasterio de Silos, de la provincia de Burgos, en suficiente número para que pueda apreciarse el carácter de la escultura románica en aquel monumento que es uno de los primeros en su género.

De arte griego se han traído las reducciones de los frontones del templo de Afaya, en la isla Egina, y del de Zeus, en Olimpia, acompañadas de las reproducciones en su tamaño de alguna de las estatuas que los componían.

Se ha publicado también, muy eruditamente redactado y en excelentes condiciones materiales, el primer tomo del Catálogo de este Museo, que comprende los artes oriental y griego.

Revélase un gran celo y una gran inteligencia en la marcha de los asuntos de este Centro, y por ello merecen mil plácemes el Director Sr. Mélida y los dignos empleados á sus órdenes.

Boletín de la Comisión provincial de Monumentos históricos y artísticos de Cádiz. ■ ■ ■ ■ ■ ■

Esta revista, tan bien redactada como interesante por los asuntos que trata, contiene en su último número entre otros trabajos:

Un artículo de Augusto L. Mayer, Director de la Pinacoteca de Munich, sobre un retrato de Juan Van Eyck en el Museo de Cádiz, que representa muy probablemente á la Duquesa de Borgoña Bonne d'Artois, esposa de Felipe el Bueno, que falleció en 1425, y parece copia de un original perdido.

Otro trabajo de Enrique Romero de Torres sobre el hermoso San Francisco del Greco y el cuadro de Meneses que subsisten en el Hospital de Nuestra Señora del Carmen de Cádiz, que se halla represen-

tado en la parte inferior del segundo, ocupando la superior la imagen de la titular de tamaño mayor que el natural.

Por los datos que se consignan en un erudito análisis puede apreciarse la importancia de ambos lienzos.

La noticia y descripción de las lápidas cedidas al Depósito Arqueológico Municipal de Jerez de la Frontera firmada por Mariano Pescador y la publicación de varios «Autógrafos de D. Adolfo de Castro sobre cuadros célebres» completan el cuaderno.

Nuestra enhorabuena á los beneméritos artistas y arqueólogos de la culta ciudad andaluza que con tanta fe propagan el conocimiento de las obras de pintores y escultores españoles.

Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media.

Estamos leyendo el segundo tomo de esta notable obra de D. Vicente Lampérez y Romea, y en el próximo número, *Deo volente*, publicaremos la correspondiente nota bibliográfica.

Podemos anunciar desde luego que su plan se diferencia algo del seguido en el primero, pero que su mérito no desmerece del de aquél.

Madrid.—Nueva imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.



Universitat Autònoma de Barcelona

INDICE POR MATERIAS

	<u>Páginas.</u>
Un Morales y un Goya existentes en la Catedral de Madrid, por José Ramón Mélida.....	1
Juan Sánchez, pintor sevillano desconocido, por J. Gestoso y Pérez.....	9
Las iglesias de Naranco, por Fortunato de Selgas.....	17
Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nues- tros días, por Enrique Serrano Fatigati.. 41, 141, 201 y	245
La Pintura aragonesa cuatrocentista, por Elias Tormo y Monzó.....	57, 125, 234 y
Pinturas murales en la Torre de las Damas de la Alhambra, por N. N.....	277
Bibliografía, por E. S. F.....	76
Análisis arqueológico de los Monumentos ovetenses, por For- tunato de Selgas.....	163
El Valle de Mena. (Monumentos cristianos), por el Rdo. Padre Vázquez.....	165
Retrato del Marqués de la Ensenada, por N. S.....	106
Luis Tristán, por Pelayo Quintero.....	122
Excursiones.....	135
Francisco Zurbarán, pintor del Rey, por N. Sentenach.....	164
Un fragmento curioso, por Vicente Lampérez.....	194
Una joya artística en peligro.....	199
Necrología	243
Cruz de la Catedral de Málaga, por P. Q.....	244
Miniaturas al óleo de la colección del Excmo. Sr. Marqués de Santillana, por N. Sentenach.....	286
Al Sr. Serrano Fatigati: Sobre "Escultura en Madrid," y sobre deudos del Conde-Duque (los Felípez de Guzmán), por Elias Tormo y Monzó.....	288
Notas en contestación, por Enrique Serrano Fatigati.....	291
Notas arqueológicas y artísticas.....	313
	318

ÍNDICE POR AUTORES

	<u>Páginas</u>
Gestoso y Pérez (D. J.) —Juan Sánchez, pintor sevillano des- conocido.....	9
Lampérez (D. Vicente) .—Un fragmento curioso.....	199
Mélida (D. José Ramón) .—Un Morales y un Goya en la Ca- tedral de Madrid.....	1
Quintero (D. Pelayo) .—Luis Tristán.....	135
Selgas (D. Fortunato de) .—Las iglesias de Naranco.....	17
— Análisis arqueológico de los Monumentos ovetenses.	81
Sentenach (D. Narciso) .—Francisco Zurbarán, Pintor del Rey.....	194
— Miniaturas al óleo de la colección del Excmo. Se- ñor Marqués de Santillana.....	288
Serrano Fatigati (D. Enrique) .—Escultura en Madrid..	41,
141, 201.....	y 245
— — Notas en contestación.....	313
Tormo y Monzó (D. Elias) .—La Pintura aragonesa cuatro- centista.....	57, 125, 234 y 277
— — Al Sr. Serrano Fatigati: Sobre “Escultura en Madrid”.....	291
Vázquez (Rdo. P. Pedro) .—El Valle de Mena. Monumentos cristianos.....	106

ÍNDICE DE LÁMINAS

Las Pinturas y Esculturas están por el orden alfabético de sus autores.

	Páginas.
— AMICONI (SANTIAGO).—Retrato del Marqués de la Ensenada..	× 122
— AUTOR INCIERTO.—Puertas de la Capilla del Obispo (<i>tres láminas</i>).....	53, 54 y × 55
— — — Busto del Conde-Duque de Olivares...	× 227
— — — Busto de D. Juan de Austria.....	× 228
— — — Retrato de Fray Jerónimo de Guadalupe	× 284
— BOUSSEAU.—Una estatua en los Jardines del Real Sitio de San Ildefonso	× 249
— CANO (ALONSO).—Crucifijo	× 214
— CARLIER.—Dos estatuas en los Jardines del Real Sitio de San Ildefonso.....	× 249
— CARREÑO.—Retrato de D. ^a María Díaz de Morales.....	× 124
— CUENCA.—Fragmento hallado en la Catedral.....	× 199
— DEMANDRE. — Una estatua en los Jardines del Real Sitio de San Ildefonso.....	× 260
— FERNÁNDEZ (GREGORIO) —Cristo yacente.....	× 206
— — — San Agustín y Santa Mónica.....	× 207
— FREMIN (RENATO).—Tres estatuas en los Jardines del Real Sitio de San Ildefonso.....	× 251
— GIRALTE (FRANCISCO).—Retablo de la Capilla del Obispo....	× 51
— GRECO (EL) —La Santísima Trinidad.....	× 138
— GUTIÉRREZ (MANUEL).—San Elías y San Juan Bautista.....	× 213
— GOYA (FRANCISCO).—Retrato del Conde de Floridablanca.....	× 8
— — — Retrato del General de marina D. José de Mazarredo Gortázar.....	× 284
— — — Regina Martirum (<i>dos bocetos</i>).....	× 283
— HERRERA BARNUEVO (SEBASTIÁN).—Crucifijo y Soledad..	× 223
— LEONI (LEÓN).—Busto de D. ^a Leonor de Austria.....	× 142
— — — Estatua de la hermana de Carlos V.....	× 143
— — — Estatua de la Emperatriz D. ^a Isabel de Portugal.....	× 144
— — — Grupo de Carlos V dominando el Furor (<i>dos láminas</i>).....	149 y × 150

Páginas.

— LEONI (LEÓN Y POMPEYO).—Estatua de Felipe II.....	151
— (POMPEYO).—Busto de Felipe II.....	152
— — Estatua de la Infanta Doña Juana.....	156
— MALAGA.—Cruz de plata sobredorada de la Catedral.....	286
— MENA (PEDRO DE).—Santa María Magdalena.....	216
— — Crucifijo.....	218
— MICHEL (ROBERTO).—Grupo de la Caridad.....	272
— MINIATURAS de la colección del Excmo. Sr. Marqués de Santillana (<i>dos láminas</i>).....	288 y 290
— MONEGRO (J. BAUTISTA).—Estatuas de San Juan y San Lucas.	161
— — Estatuas de San Marcos y San Mateo.....	x 162
— MORA (JOSÉ DE).—La Concepción.....	221
— MORALES (LUIS).—Cristo atado á la columna.....	3
— OVIEDO.—Santa María de Naranco (<i>cuatro láms.</i>) 17, 22, 24 y	26
— — San Miguel de Lino (<i>dos láminas</i>).....	30 y 34
— PEREVRA (MANUEL).—San Bruno	209
— — San Antonio.....	210
— — San Esteban, Labrador.....	211
— PITUÉ.—Dos estatuas en los Jardines del Real Sitio de San Ildefonso.....	260
— PITUÉ Y DEMANDRE.—Jarrones artísticos en los Jardines del Real Sitio de San Ildefonso (<i>cuatro láms.</i>) 264, 266, 267 y	268
— ROLDAN (LUISA).—San Miguel	224
— SANCHEZ (JUAN).—Calvario.....	13
— TABLAS aragonesas (<i>ocho láms.</i>) 62, 64, 67, 70, 126, 128, 238 y	240
— TRISTÁN (LUIS).—Retrato de anciano.....	135
— — San Jerónimo.....	136
— — La Santísima Trinidad.....	138
— TIERRI (JUAN).—Tres estatuas en los Jardines del Real Sitio de San Ildefonso.....	253

BIBLIOTECA DE
LA COLECCION
RIVIERE

21°
Cota 5-IV
Registro 132
Signatura 7(H6)
(05) Bello

