

## SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

\* Arte \* Arqueología \* Historia \*

◇ — 7 — ◇ MADRID. — 1.º Diciembre 1910. ◇ — 2 — ◇

*Director del BOLETÍN: D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.**Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.*

## VILLACIS: Una incógnita de nuestra Historia Artística.

POR 1628 1630 (?) † 1694

## § 1.º—La biografía clásica de Villacis.

D. Nicolás de Villacis, pintor de la escuela de Velázquez y caballero murciano de gran suposición á la vez, nos sería quizá desconocido—como casi, casi, nos son todavía bastante desconocidas sus obras y su estilo—si no nos hubiera dado la biografía el también pintor tratadista é historiógrafo de nuestros artistas D. Antonio Palomino de Castro y Velasco en la tercera parte de su grande obra «El Museo Pictórico y Escala Optica, con las Vidas de los Pintores y Estatuarios eminentes españoles que con sus heroicas obras han ilustrado la Nación». Siguiendo las huellas de Palomino (principios del siglo XVIII), alguna rebusca biográfica hizo Ceán Bermúdez (fines del propio siglo) con bien escaso éxito, no siendo mucho más afortunados los que en tiempos recientes han logrado algunas noticias inéditas de la vida del caballero artista.

Vamos á copiar puntualmente el texto, de veras capital, del libro de Palomino, tercera parte (la Histórica), Vida núm. 180<sup>a</sup>.

«CLXXX.—DON NICOLÁS DE VILLACIS, PINTOR

»Don Nicolás de Villacis, natural de la ciudad de Murcia, hijo de don Nicolás Alonso de Villacis y de doña Juana Martínez Arias, ambos de ilustre y bien conocido linage y abundantes de bienes de for-



tuna, fué excelente en el arte de la Pintura, la qual aprendió en dicha ciudad de un mediano pintor; pero sus padres, deseando su mayor adelantamiento le enviaron á Madrid, donde se mejoró mucho en la escuela de don Diego Velázquez; y después pasó á Roma para perficionarse del todo, como lo consiguió en los primores más exquisitos del Arte. Volvióse á su patria, donde lo exercitó con muy acordado dibuxo, siendo en extremo primoroso y prolixo en concluir sus obras. El estilo de su colorido al fresco y al óleo fué muy agradable, como lo había aprendido en la Italia. Hizo en Murcia diferentes obras particulares y públicas, y en unas y en otras era más impelido del deseo de complacer á sus amigos, que del estímulo de sus intereses.

»Entre las obras públicas de su mano, la principal es la capilla mayor y costado entero de toda la iglesia del lado del Eyangelio del Real convento de la Santísima Trinidad de Calzados de aquella ciudad, donde pintó al fresco la vida de san Blas con elegante estilo y agradable composición, obra, aunque no acabada por haber muerto, bien celebrada de quantos inteligentes la han visto; pues en la fachada del altar mayor no tienen más retablo que el que fingió la grande habilidad de Villacis, con bizarra arquitectura y perspectiva, y sobre las cornisas un gran targetón, donde pintó la Trinidad Santísima; y está con tal arte fingida la perspectiva, que los páxaros que casualmente entran por las ventanas se van á poner sobre los vuelos de la cornisa y suelen caer reboloteando hasta las gradas del altar, el qual conservan con tanta veneración, que sólo tienen en el medio un Sagrario de nogal, sin más ornato.

»La pintura del costado, que diximos, de la iglesia se compone de quatro estaciones ó intercolünios, donde están quatro historias de la vida del glorioso san Blas, con sus marcos fingidos, y sus molduras, y targetas que parecen verdad. En el primer caso está el santo predicando á diferentes animales, executados con gran propiedad, y un bello pedazo de país. En el segundo está poniendo la mano en la garganta á un niño ahogado, que su madre le tiene en los brazos con grande aflicción, y dos soldados con el preciso estupor del caso. En el tercero está el santo en la prisión, puesto en un cepo, con singularísima propiedad. En el quarto está caminando sobre las aguas á vista de un numeroso concurso. Y encima de estos quadros hay fingidos unos corredores con balaustres de piedra y en ellos algunas figu-



ras y algunos retratos de caballeros de aquella ciudad, muy conocidos entonces, y también religiosos de la casa, que los daban algunos pañuelos con panecillos ó rollos benditos del santo, que todo parece verdad. Y en los pilares que dividen las capillas hay sobre unas repisas algunos retratos de los Reyes de España, plantados con estupenda gallardía, como también algunas virtudes entre las columnas que hacen división á los quatro espacios de las historias.

» Otro lienzo grande hizo para el lado siniestro de la escalera del Real convento de santo Domingo de la mesma ciudad, de san Luis Beltrán en aquel caso del Marqués de Albayda, que el frontero es del mismo santo de mano de Conchillos. Otro en la librería, de santo Tomás y san Alberto Magno, en que pintó unas fachadas de la célebre fábrica de la torre de la santa iglesia de dicha ciudad, en que manifestó especial acierto en la arquitectura y perspectiva. También hay en dicho convento otro quadro de san Lorenzo, de mano de don Nicolás, en la capilla de nuestra Señora del Rosario, cosa excelente, sin otras muchas particulares.

» Floreció este grande artífice hasta los años de mil seiscientos y noventa, en que murió de no muy crecida edad. Hoy se hallan en poder de una señora, hija suya, diferentes cartas que le escribía su maestro don Diego Velázquez, llamándole para emplearle en servicio del Rey y hacerle pintor de su Magestad, lo qual nunca aceptó por no abandonar el sosiego que le ofrecían las conveniencias que le dispensaba su honrado patrimonio.»

Hasta aquí el texto.

No habiendo tomado Palomino ninguna de estas noticias de Díaz del Valle, ni pareciendo que pasara él por Murcia en sus idas á Valencia, ¿es esta información de Conchillos...?

Paréceme que sí. Al llegar á Valencia (en 1697), tuvo Palomino por grandes amigos allí á su discípulo Dionis Vidal, á Conchillos y al también pintor y canónigo Victoria. Como Dionis Vidal saliera á esperarle cosa de una jornada, allá fué Conchillos también, y de la misma manera acompañó á Palomino más tarde en algunas excursiones por la región valenciana, como la peregrinación á Villarreal á venerar el cuerpo de San Pascual Bailón.

Sabiendo que Juan Conchillos pintó bastantes obras para Murcia, á su información me permito suponer que debería Palomino las deta-



lladas y atinadísimas noticias murcianas que en su libro se contienen. Es verdad que no se dice en él expresamente que Conchillos viviera algún tiempo en Murcia; pero sobre ser eso lo más probable, dados los varios encargos murcianos, parece comprobarlo la circunstancia de que uno de ellos (aunque de éste sabemos que lo pintó en Valencia) —el San Antonio del altar mayor de Capuchinos—fué costeado por el Conde del Valle de San Juan que, como después veremos, era amigo de D. Nicolás de Villacis. Todavía añadiré que sabe Palomino bien (y creo que debe saberlo por el mismo Conchillos) que una obra de éste estaba colgada frente á otra de Villacis en la escalera del convento de Santo Domingo de Murcia, sabiendo cuál de las dos estaba colgada á la derecha y cuál á la izquierda. Eran ambas grandes lienzos, de milagros de San Luis Bertrán, santo dominico valenciano. El de Villacis era el suceso milagroso ocurrido en Albaida (donde ha nacido el que esto escribe). Pagado por el Conde de Albaida, que se creía aludido por la predicación cuaresmal del santo, en la que había tronado éste contra la barraganía escandalosa, un bandolero le descerraja un tiro, que se transforma en Crucifijo, al salir la bala del cañón del mosquete, ante la bendición del dominico bienaventurado. El asunto compañero, del cuadro de Conchillos, no nos lo dice Palomino, sino significando que era de la vida, también, de San Luis Bertrán. Ceán Bermúdez expresa que se refería á otro milagro muy semejante: «Un bandolero disparando un arcabuz á otro personaje, á quien no llega el tiro por haberse atravesado un santo» dominico. Pero lo que sí que expresa Palomino es que este cuadro de Conchillos estaba «al lado derecho de la escalera» (lo precisa así en la «Vida» de Conchillos), y que el de Villacis, que le hacía pareja, estaba «al lado siniestro de la escalera» (lo declara en la «Vida» de Villacis), dándome con esta circunstancia la confirmación á mi conjetura de que fuera de Conchillos toda la información murciana del libro de Palomino, tan precisa y tan detallada.

Bastaba, por lo demás, la sola «Vida» de Villacis para delatar, en el que informó á Palomino, á un verdadero artista y discretísimo conocedor de obras de arte. Lo comprueba á mayor abundamiento la «Vida» de Gilarte, también la del capitán Toledo, la de Senén Vila, la nota de Lorenzo Vila, la del escultor Busi. El grupo artístico que se llegó á formar en Murcia en el último tercio del siglo XVII, está perfecta aunque abreviadamente historiado en la obra de Palomino.



§ 2.º—**Nuevos datos biográficos.**

Publicada por 1733 (1) la tercera parte, la utilísima parte histórica del libro de Palomino, no tuvo Murcia, cincuenta años después, la suerte de que D. Antonio Ponz la incluyera en ninguno de los diez y ocho tomos de su erudito y artístico libro «Viaje de España».

Pocos años después, D. Juan Augustín Ceán Bermúdez elaboraba, principalmente á base del Palomino y del Ponz, su «Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España», que publicó la Real Academia de San Fernando en 1800, algunos años antes de los grandes trastornos nacionales de la francesada y la desamortización, que tanta obra de arte echaron á perder.

Ceán Bermúdez aprovechó la «Vida» de Villacis, de Palomino, bien que mal traducida en su texto. Algo acertó las noticias, que en substancia reprodujo íntegras, dando (por ejemplo) algo trastocada y algo diminuta la noticia de los frescos que Villacis pintó en la Trinidad; pero pudo añadir, de nueva información, que entre los «retratos de caballeros de aquella ciudad» que puso Villacis tras la balastrada alta de sus composiciones murales, se veía «al Conde del Valle de San Juan, D. Antonio de Roda, patrono de la Iglesia; D. Juan Galtero, su amigo», y otros que no nombra.

Se ve por este detalle, que Ceán Bermúdez encargó en Murcia que se hicieran algunas pesquisas, á base de las noticias de Palomino, por lo que al final del artículo de Villacis, según su honrada costumbre, pone las fuentes de la información diciendo: «Noticias de Murcia.—Palomino».

De esas pesquisas es otra segunda y última muestra el párrafo siguiente:

«D. Antonio Palomino dice que en su tiempo se conservaba en Murcia la correspondencia artística que había tenido con Velázquez, y aunque hemos hecho las más vivas diligencias por descubrirla, no lo hemos podido lograr, asegurándonos que estaría en Milán en poder

(1) Se desconoce la fecha exacta; posterior creo á esa, que es la del informadísimo Orlandi, edición Solimena, en que todavía no se ve citado en la Bibliografía. El autor murió en 1626.



de unas sobrinas suyas, que habrá unos treinta años enviaron un apoderado á recoger la herencia y los papeles» (1).

Después de un siglo entero, algunas otras noticias biográficas se han logrado por los eruditos locales; no, ciertamente, agotada la mina de ellas, que estará en los archivos civiles y eclesiásticos de la ciudad.

Desde luego, si no se ha podido dar con el año de su nacimiento, se ha comprobado la fecha exacta de la muerte de Villacis. Palomino, con toda prudencia, en su información de primera mano, dice, como hemos visto, que «floreció este grande artífice *hasta los años* de mil y seiscientos y noventa, en que murió de no muy crecida edad». Ceán Bermúdez dice, copiando, pero afirmando más en seco, que «falleció *el año* 1690». Habiéndose comprobado ahora que cuando murió fué en 1694, el 8 de Abril, á las diez de la mañana.

Así lo declara una modestísima lápida puesta en la iglesia moderna de San Lorenzo (reedificada en el siglo XVIII, imitando la edificación de San Marcos de Madrid, arquitectura de D. Ventura Rodríguez), mármol que dice así:



EN EL SAGRADO SUELO DE ESTA IGLESIA  
YACEN LOS RESTOS MORTALES  
DEL CRISTIANO CABALLERO  
É INSIGNE PINTOR GLORIA DE MURCIA  
DON NICOLÁS VILLACIS  
FUÉ SEPULTADO EL 10 DE ABRIL 1694  
R. I. P.

LA COMISIÓN DE MONUMENTOS  
DEDICA ESTE RECUERDO Á SU MEMORIA (2)

(1) Ignoro quién hizo en Murcia esas diligencias. Sería persona en verdad investigadora, á cuyo estudio debió Ceán Bermúdez el artículo biográfico de Francisco García, pintor italianizado, y el de Cristóbal Acevedo, y el complemento al de Lorenzo Alvarez (á base de Díaz del Valle), pintores ambos discípulos de B. Carducho y de una generación anterior á la que brilló en tiempos de Villacis, historiada por Palomino.

(2) Falleció el artista en 8 de Abril. (V. *Museo de Murcia; Catálogo: 1910*). El apellido Villacis suena más que á italiano á español, con final en *is*, que se ve en patronímicos valencianos como Sanchis, Ferrandis, Gomis...

En las hermosas Casas Consistoriales de Toledo, obra del arquitecto Herrera, en la que intervino también Jorge Manuel, el hijo del Greco, hay una inscripción en la fachada, á la izquierda del que la mira, que dice así: «Mandó Toledo acabar esta



Los eruditos murcianos de nuestros tiempos, y muy singularmente D. Andrés Baquero, que les hace cabeza con su pluma, con su ciencia y con sus prestigios de catedrático ilustre y Director celosísimo del Instituto de Murcia, tienen publicados algunos trabajos en periódicos diarios y en publicaciones extrañas de difícil acceso para los que vivimos lejos.

En el trabajo del Sr. Fuentes, «Murcia Mariana», se aprovechan, con poca puntualidad y sin mencionar el origen de las atribuciones, los lienzos de Senén Vila en Santo Domingo, no teniendo idea de que eran de Gilarte los muy notables que cita también allí. En la sala de Juntas, dentro de la sacristía, dice que le parecen obra de Villacis el San Ambrosio de Sena y el San Antonino de Florencia, que más adelante examinaremos.

En cambio tienen mucha importancia dos artículos periodísticos de D. Andrés Baquero, que conozco y que se intitula, uno, «Oración fúnebre de la Trinidad», consagrado á recordar el templo demolido, en cuyo solar ha edificado por cierto el mismo Sr. Baquero dos magníficos edificios, consagrado el uno á Museo Provincial (inaugurado en Septiembre de 1910) y al primer grupo de Escuelas Graduadas el otro.

Aparte las galanas descripciones de las riquezas perdidas, principalmente los frescos de Villacis, nos da D. Andrés Baquero, como quien dice cosas sabidas de todos, importantes y casi desconocidas noticias biográficas de Villacis.

Son las siguientes: que se casó en Italia; que se casó *bien*; que allí permaneció *bastantes años*—Palomino había dicho que estuvo en Roma, Ceán Bermúdez había añadido que en Roma estuvo *algunos años*—; que mientras tanto su padre, viudo por segunda vez, se metió fraile de la Trinidad; que por esta circunstancia quiso el pintor decorar toda la iglesia del convento con sus frescos, y que los frailes, al so-

obra reinando D. Felipe 3.º, con otra á la derecha, que la completa así: «Siendo corregidor D. Francisco de Villacis. Año de 1612». Otras inscripciones más altas dicen que se acabó en 1618, siendo ya corregidor D. Gregorio López Madera.

En 1620 era D. Francisco de Villacis, del Hábito de Santiago, corregidor de Madrid, apareciendo, como tal y como juez, en el certamen celebrado en las fiestas de la beatificación de San Isidro.

En el libro del Ldo. Francisco de Cascales, «Discursos históricos de la Ciudad de Murcia y su Reino», escrito antes de 1614 (fecha de las aprobaciones), no se cita el apellido *Villacis* entre los 140 que se estudian particularmente en el «Discurso de los Linages», no apareciendo, por tanto, su escudo de armas entre los grabados.



brevenirle la muerte antes de ultimar el trabajo, decían que no se había encontrado después artífice que se atreviese á proseguir y rematar obra tan excelente.

Más antiguos son dos artículos de J. J. Belmonte, por el Sr. Baquero publicados en *El Semanario Murciano* (1). En ellos, aparte noticias corrientes, nos da las siguientes, sacadas de documentos (2):

En un interrogatorio judicial que para asuntos de familia tuvo lugar en Como á petición de Villacis, declaró el pintor Juan B. Franquinito que Villacis se había constituido en una aldea próxima á Como (en Mendricio: adonde fuera desde Roma, llevado, á pasar una temporada á los Alpes, de la gran amistad con el pintor Francisco Torriani), y que allí abrió escuela de dibujo y colorido, manifestando Franquinito que le constaba la verdad de la pregunta «por haber sido mucho tiempo discípulo de D. Nicolás de Villacis». Viviendo en la casa de los padres de Torriani (Bartolomé y Lucrecia Porta, apellidos que se dicen de rancia nobleza), vino á casarse Villacis con D.<sup>a</sup> Antonia, la hija de aquéllos.

La labor artística, constante y retribuída (modestamente pagada), á que se dedicó en Murcia Villacis, la demuestran algunas de las cláusulas de su testamento y del inventario judicial formado después de su muerte, en 16 de Abril de 1694, por el alguacil-mayor de la Real Justicia de Murcia, con asistencia de D.<sup>a</sup> Luisa de Villacis, hija del pintor, y de D. Andrés de Giles y D. Agustín Fernández Trujillo, párrocos de Santa María y de San Juan, sus albaceas.

En el testamento hay referencias á un cuadro del «Nacimiento» y á otro del «Enclavamiento», no entregados, y el primero á medio hacer, y en parto cobrados de dos particulares, y á otros entregados, también á un particular, un «San Miguel Arcángel con el enemigo á los pies», «La Barca de San Pedro» y un retrato (3).

(1) Año IV, núms. 190-91 de 30 de Oct. y 6 Nov. 1881, en serie con que Baquero formaba un «Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes murcianos».

(2) Creo que D. Juan José Belmonte, arquitecto, fué quien publicó esos documentos (el testamento con seguridad) en una biografía de Villacis que incluyó en su *Murcia Artística*, que ignoro si se editó aparte ó sólo en *El Ideal Político*. Este semanario murciano lo dirigía el Sr. Jiménez Benítez, Rector que fué de Atocha, y se imprimía en Murcia por los elementos alfonsinos, años 1873-74, cuando se preparaba la restauración. En la Biblioteca Nacional no he podido hallar el trabajo del Sr. Belmonte ni la colección del periódico.

(3) En la rica Galería de cuadros del Sr. Marqués de Villamantilla de Perales,



En el texto yo no acierto á ver claro el precio de cada uno, según la mente del artista, determinándose bien, en cambio, el tamaño de los dos primeros: una vara y media por una y dos por una, respectivamente, apaisados ambos.

En el inventario se mencionan cuadros ó lienzos no acabados, bosquejados otros, algunos dibujados al clarión, en número de 27, y de varias medidas, y diez y seis lienzos en sus marcos, en estado de imprimación tan sólo. Además veinte piezas, obra de perspectiva, de un monumento que legaba á la parroquia de San Juan. Todo lo cual demuestra una actividad artística propia de un verdadero pintor de profesión y no precisamente de un hombre de edad avanzada (1).

Se citan particularmente las obras siguientes, que tengo mis dudas de si eran de pintura ó más bien de escultura (á encarnar, pintar y estofar ?) «una hechura de tabla de San Cayetano, que dicha D.<sup>a</sup> Luisa (su hija) dijo que le mandó hacer D. Pablo Almela para la parroquial de San Nicolás, y otra hechura del Santo Rey D. Fernando, con su peana y mundo, que se trajo para dorar, que es para la iglesia Catedral de esta ciudad, por cuenta de D. Ginés Guerrero, racionero de dicha santa Iglesia» (2).

en Murcia, se conservan dos lienzos atribuidos á Villacis, que no conozco. A'gún fundamento se dice que tiene la atribución de uno de ellos, que ya venía hecha en papeles de la casa del siglo pasado. El cuadro, que es precisamente un San Miguel con el diablo á los pies, lo tienen en ella de abolengo, pues un antepasado, el capitán D. Andrés de Heredia, en el codicilo otorgado en 24 de Junio de 1716 en Vélez Rubio, al enumerar los bienes que aportó á su matrimonio con Doña Juana Teresa Montesinos, cita ese «cuadro grande del Angel San Miguel», pero sin indicación de autor. Del texto del testamento de Villacis se saca que el «San Miguel Arcángel con el Enemigo á los pies» que tenía el pintor hecho y entregado, lo había sido á cierto D. Diego Fernández de Silva, de otro de cuyos encargos no entregados se ocupa. Entre la fecha del testamento (1694) y la del otro documento (1716), no parece que hay tiempo para dar por idéntico el cuadro. A ser de Villacis el de D. Diego F. de Silva sería repetición del de D. Andrés de Heredia, ó viceversa.

Este último lo juzga D. Andrés Baquero como de estilo italianizado y le recuerda algo á Guido Reni. Villacis, sabemos por el testamento, que sacaba copias de sus propios originales. — En Murcia he visto una cabeza atribuída á Villacis en poder del médico D. Antonio de la Peña.

(1) El inventario se formó con los objetos que se contenían en un cuarto bajo de la casa mortuoria, sita en la calle de Ceballos, núm. 24, que era su estudio.

Los supuestos padres del pintor (véase otra nota más adelante), D. Nicolás Alonso Blanco y Villacis y Doña Maria Martínez Arias y Cordero, habían habitado en la casa que existía en el solar sobre que se edificaron á principios del siglo XIX las designadas en la calle de San Cristóbal con los núms. 8 y 10, parroquia de San Lorenzo (V. *El Semanario Murciano*, loc. cit.)

(2) Identificamos hoy la palabra «tabla» con los cuadros sobre madera; piense



Todas estas noticias es evidente que nos revelan un Villacis algo distinto del caballero mayorazgo que nos retratara Palomino en sus *Vidas*, libro secretamente atormentado en muchas de sus páginas por natural, característico y significativo afán de hacer noble y con frecuencia muy hidalga la profesión de las Artes liberales (1).

Según, á base del testamento, se decide á computar el Sr. Baquero, el viaje de vuelta de Villacis de Italia á España se verificó en 1659, por tanto un año antes del fallecimiento de Velázquez en la corte.

Tomado de Belmonte y Baquero; ya Ossorio y Bernard nos había dicho que los jóvenes pintores D. Juan Albacete y D. Joaquín Rubio habían sido los que, transportando fragmentos de los frescos al lienzo, habían salvado, para ser guardados en el Museo local, los pocos pero todavía interesantes restos que allí se exponen (2).

Conocido el testamento de Villacis, no tengo idea de que se sepa la fecha de su nacimiento. A juzgar por la frase de Palomino de que murió «de no muy crecida edad», no puede pensarse en que pasara demasiado de los sesenta. Lo que parece confirmado por la mucha tarea y labor comenzada que en su estudio se inventariaba después de su muerte (3).

el lector que entonces no tenía ese significado preciso, y que se usaba poco en la segunda mitad del siglo XVII la pintura de caballete si no era sobre lienzo. La peana podía referirse á cuadro-custodia, con pie. Lo de mundo, ya precisa más la conjetura de referirse la frase «hechura» á talla en madera. — En la Catedral hay un San Fernando de escultura; en San Nicolás un San Cayetano de pintura, según me dice D. Mariano Palarea Torres. (V. el Apéndice.)

Esto supuesto, más hipotéticamente todavía, doy por más probable que no fuera Villacis el escultor de esas «hechuras», sino más bien encarnador, dorador ó estofador de ellas, por sí ó por otros que trabajaran en su taller.

(1) Tiene Palomino (á base de un manuscrito especial de Díaz del Valle, quizá trabajado cuando se le discutía á Velázquez la cruz de Santiago en 1659) largas listas de santos, príncipes, nobles, sabios y otras personas calificadas que fueron pintores ó escultores. Véanse los especiales capítulos IX y X del libro II de la primera parte.

(2) D. Joaquín Rubio era médico y pintor de algún porvenir, padre del violonchelista D. Agustín: murió joven en 1866. D. Juan Albacete Long fué director de las clases de dibujo de la Económica de Amigos del País de Murcia: murió en 1883.

(3) Vivieron en la parroquia de San Lorenzo, donde bautizaron varios hijos, un D. Nicolás Alonso Blanco y Villacis y su mujer Doña María Martínez Arias y Cordero. Si son, como supone el Sr. Baquero, estos señores los mismos que como padres del pintor nombra Palomino, llamándolos D. Nicolás Alonso de Villacis y Doña Juana Martínez Arias, no aparece que allí bautizaran á un hijo del nombre del padre, que llegara con el tiempo á tener renombre de artista.

Examinados los *Quinque Libri* parroquiales por el Sr. Baquero (V. *El Semanario Murciano*, loc. cit.), hallando solamente los bautizos de hijos de los menciona-



Y á juzgar por su amistad con Velázquez, de su discipulado con éste, de que D. Diego tuvo empeño de llevarle á ser pintor del Rey y de que Velázquez murió en 1660, hay que pensar en que tendría unos veinticuatro, lo menos, en esa fecha. Lo que daría para la de su muerte, en 1694, la edad de cincuenta y ocho años. Pero es más verosímil (creo yo) pensar en que tuviera unos treinta años al morir Velázquez, y, en consecuencia, unos sesenta y cuatro al morir él; edad todavía «no muy crecida».

Todavía, la necesidad de suponerle discípulo de Velázquez antes del segundo viaje del maestro á Italia (que comenzó á fines de 1648) y de darle para esa fecha la edad, al menos, de veinte años, me llevan á suponerlo dos años más viejo: falleciendo (en esa hipótesis) á los sesenta y seis.

En estas conjeturas (racionales, pero bien falibles), somos llevados hacia el año 1628, como la época probable (*grosso modo*) de su nacimiento (1).

¡Cuánta noticia á rebusca de archivos!

### § 3.º—La obra y el estilo de Villacis.

Apenas se ha iniciado hasta el día un estudio semejante.

El centro artístico murciano de la segunda mitad del siglo XVII dos señores, «ninguno de los cuales se llamó Nicolás», por conjeturas fundadas en la edad relativa de los mismos, es como puede afirmarse, dice, que «nuestro artista naciera hacia 1614, como algún autor asegura», refiriéndose al Sr. Belmonte.

Ignoro si estas conjeturas se basan en la necesidad de suponer á Nicolás, por mayorazgo un día, primogénito desde luego. Pero es evidente que tales conjeturas rompen con la noticia del bien informado Palomino cuando dice que falleció «de no muy crecida edad», pues fallecido ciertamente en 1694, hubiera muerto de la crecida edad de ochenta años, si tales conjeturas aceptáramos.

(1) Si, como se me ha podido ocurrir, Villacis coincidió en Italia con Velázquez en el largo segundo viaje de éste, 1648-51, tendría unos veinte años, edad sumamente aceptable y ocasión extremadamente probable para su viaje. Sabiendo la violencia que Velázquez tuvo que hacerse para no retrasar su vuelta, y sabiendo que Villacis halló en Italia esposa, quizá podría darse fácil explicación á que Villacis se quedara allá, aunque admitiéramos que se hubieran ido juntos.

Por otra parte, Velázquez, después de su vuelta de Italia, en el decenio de 1651 á 1660, ya estuvo demasiado atado á sus cargos palatinos—Aposentador mayor de Palacio desde 1652, cargo que suponía á la vez grande honor y extremado trabajo, como para «un hombre entero»—y no se puede imaginar siquiera que pudiera ya tener ni formar discípulos, ni menos alcanzarles la familiaridad de camaradas que lo de Villacis supone.

Para mí, pues, el discipulado de éste fué antes de 1641, pero son al fin todas meras conjeturas también.



no ha sido estudiado por ningún crítico moderno. Tampoco los buenos conocedores de la Escuela de Madrid del siglo XVII han formulado el estudio de Villacis: D. Gregorio Cruzada Villaamil, D. Aureliano de Beruete, padre, y D. Narciso Sentenach, que son los tres críticos á que me refiero, si han dado noticia del artista, sólo á base de los libros ha sido.

Sin embargo, á D. Aureliano de Beruete, como á otros, le ha preocupado sobremanera un hermoso cuadro del Museo de Buda-Pesth, procedente (como casi todo lo bueno del Museo) de la Galería Esterhazy, de Viena, que lleva en el Catálogo y en la etiqueta, pero no ciertamente en firma, la atribución á Villacis. En el libro reciente de su hijo, D. Aureliano de Beruete y Moret, acerca de «La Escuela de Madrid» (1) se repite la nota biográfica de Villacis tomada del Ceán Bermúdez, se alude apenas á las obras suyas que en Murcia puedan quedar; pero se examina atinadísimamente el cuadro de Buda-Pesth en los párrafos siguientes, que voy á dar, no en re-traducción del texto inglés, sino en el inédito original castellano, que su autor se ha dignado comunicarme:

«Existe en el Museo de Buda-Pesth un hermoso lienzo atribuido á Nicolás de Villacis. Tratamos de enterarnos del fundamento de esta atribución, pero en aquel Museo no hay dato ninguno que pruebe ni indique siquiera la atribución dada al cuadro. Fué adquirido en España como Villacis, y nada más.

»No hay obras suficientes de este pintor para precisar si las hizo del estilo de aquélla; pero á juzgar por lo que de él queda en Murcia, no encontramos motivo ninguno para atribuirle la de Buda-Pesth. Es éste un indudable lienzo de escuela madrileña, con todos los caracteres de la misma, especialmente aquellos de los años 1650 al 1690, en que se dejó sentir en Carreño y en sus discípulos una cierta influencia de Van Dyck. Hemos estudiado detenidamente este lienzo, de gran interés para nuestro trabajo. Encontramos en él semejanzas indudables con Carreño; otras veces nos recuerda aún más á Cerezo. ¿Podrá ser un Antolínez, quizá un Cabezalero, cuyo estilo no hemos podido precisar? Es un indudable ejemplar, típico y hermoso de la Escuela de Madrid; pero la justa atribución no nos atrevemos á determinarla.

(1) A. de Beruete y Moret: *The School of Madrid*, London, Duckworth, 1909, páginas 140 2.



»El Catálogo dice: «Santa Rosalía». La santa, vestida de religiosa, llevada y sostenida por ángeles, ofrece rosas al Niño-Dios, que en brazos de la Virgen extiende sus manos hacia la santa. El movimiento de los ángeles y de las nubes en que las figuras se envuelven es acertado. El cuadro resulta algo obscuro por tener pocos colores; sin embargo, donde los hay (rojo y azul del traje y manto de la Virgen, blanco y negro del traje de la santa y ráfaga crepuscular luminosa de la parte baja), son brillantes.

»La existencia de este cuadro y la atribución son la razón de que hablemos de Villacis en este trabajo.»

Hasta aquí el texto del Sr. Beruete (hijo) en su libro concretado al estudio de «La Escuela de Madrid».

Las obras atribuidas á Villacis hasta ahora en Murcia, la dicha que le atribuyen los catálogos en Buda-Pesth, la que yo fui el primero en atribuirle en Orihuela y la otra que en vista de esta última atribución le agrega el Sr. Baquero en Murcia, forman un bloque ó conglomerado heterogéneo, con heterogeneidad difícil de negar.

El cuadro de Buda-Pesth es probablemente (para mí) una obra de Claudio Coello, y con más entera seguridad puede afirmarse que es pintura de la escuela de Madrid posterior á Velázquez, posterior á Velázquez en bien pocos años, pero diversa del estilo de Velázquez con bien calificada diversidad.

La obra de Orihuela, el «Santo Tomás confortado por los ángeles», y la nueva que por semejanza con ésta le atribuye el Sr. Baquero, el «San Ambrosio de Sena tentado del demonio», son, por el contrario, pinturas de un estilo que delata á un verdadero discípulo de Velázquez, lejos del mérito portentoso del maestro, pero orientado según sus ideales pictóricos.

No puede decirse otro tanto del estilo y del autor del «San Lorenzo» de la iglesia de Santo Domingo de Murcia y del «San Bruno» de la Catedral de la misma ciudad, obras entre sí similares en grado sumo, positivamente pintadas por la propia mano: la de Villacis al tenor del texto de Palomino.

Los dos restos, por último, de los frescos de la Trinidad Calzada, hoy en el Museo de Murcia, obra indiscutible de Villacis, tienen carácter diverso á todas las otras obras que dejo agrupadas en los dos párrafos anteriores. Voy á ver si acierto á marcar bien las diferencias.



#### § 4.º—El Villacis de los frescos.

Los frescos subsistentes son varias piezas del revoque transportadas al lienzo. En la una la cabeza de un frailecito, en otra un retrato, y cuatro, agrupados, en la otra; todos de aquellos de caballeros principales de Murcia, amigos del autor, que éste puso en lo alto de sus pinturas decorativas en pie, como mirando ó conversando, con trajes negros, el sombrero ancho de ala á la chamberga, la golilla y la severidad castellana en los semblantes. Estos lienzos están colocados muy á la vista en la instalación del nuevo Museo de Murcia; uno de ellos, el de la figura aislada, se le tiene al alcance de la mano (1).

A tan cercano punto de vista es razón que no se extreme la crítica, si se tiene que pronunciar juicio de fragmento como es éste de pintura, hecha para vista de muy lejos y de abajo á arriba. Con la correspondiente rectificación de la distancia, alejándose todo lo preciso, se ve que los retratos son verdaderos retratos, sólidamente contruidos, serenamente y abreviadamente interpretados por un fresquista que no podía olvidar la precisa y obligadísima rapidez con que tiene que pintarse al fresco, pero que tampoco olvidaba lo circunstanciado y sólido que debe ser un retrato.

Aproximándose después el visitante del Museo para observar de cerca, á la mano, minuciosamente, los frescos, se nota en seguida una particularidad importantísima; á saber: el modelado de las carnes y la factura del color á rayas diversas, á pinceladas longitudinales, con dos ó con tres colores alternados, cuya fusión no se intentó hacer por el pintor, dejando, antes al contrario, desunidos, desacordados, independientes los colores de las varias pinceladas rectas.

Para los que hemos alcanzado los tiempos de la pintura divisio-

(1) El Catálogo recientísimo cita y yo no he visto otras piezas del fresco revestido á lienzos, pero no restauradas, con parte de las escenas de la vida de San Blas (alguna de las cuales todavía no ha devuelto la familia del pintor restaurador Albacete), y figuras sueltas ó agrupadas de clérigos («jesuitas»), frailes, niños, gigantes y alegóricas. De ellas no da las medidas y sí de las aludidas en el texto: la cabeza (n.º 122: 45 cm.  $\times$  60), retrato de caballero con chambergo (n.º 121: 52  $\times$  63) y el de Villacis con sus amigos el Conde, Galtero y Roda (n.º 123: 105  $\times$  219). Además cita un putto ornamental (n.º 124: 100  $\times$  60), y un sacerdote con un monaguillo (n.º 125: 75  $\times$  69). De otra procedencia se atribuye á Villacis un lienzo al temple de Jesús y la Samaritana (96  $\times$  75).



nista y modernista, es sorpresa puramente retrospectiva la de hallarnos en la segunda mitad del siglo XVII á un pintor que, como los sistemáticos del día de hoy, dejan en el cuadro desunidas é inarmonizadas las varias tintas, meramente yuxtapuestas. Porque los modernistas se caracterizan precisamente por el divisionismo del tono, ya impriman cada tinta á rayas, como hacen los *estambristas*, ya la impriman á pinceladas redonditas, á puntos, como hacen los llamados *puntillistas*.

La teoría moderna autoriza y consagra el divisionismo de las tintas. Cuando se mezclan en la paleta las dos tintas, la masa resultante tiende á ser opaca; cuando se yuxtaponen sin mezclarlas, al fundirse, por la distancia, en la retina del espectador, solamente en la retina del espectador, las luces de las dos tintas conservan en la suma la viveza primitiva de los sumandos, y la luz del color resultante es una luz vibrante.

Haga la prueba el curioso lector: de poner, ó mezclados ó meramente juntos, en pequeños espacios yuxtapuestos el amarillo y el azul, y observará que el verde resultante de la mezcla de las pastas es opaco en comparación con el verde resultante de la fusión de los reflejos diversos sólo mezclados en la retina, dando un verde vibrante. Un disco, al que se pueda dar una rapidez grande en el movimiento rotatorio, sirve á los físicos para demostrar la verdad que estamos comentando. Pero cualquiera puede ver en cosa tan poco brillante, cual son los grises, cuanto más distinguido y bello no es el gris de una ropa que vista de cerca se descubre que está tejida sólo con hilos negros y con hilos blancos, que el gris que se logra con hilos grises homogéneos, habiéndose mezclado en la tina del tinte el blanco y el negro antes de tejer la tela.

La doctrina de la luz y del color confirma estas observaciones. Si se juntan luces de los siete colores del iris se restablece la luz blanca; si se juntan pastas de los siete colores, resulta una pasta oscura y fea. Porque cada color es la negación por absorción de los otros seis colores, y la sola reflexión del propio, y así siete negaciones mutuas, dan lo oscuro. Mientras que siete luces irrisadas, al sumarse suman cantidades positivas sin sumar las negativas.

En el siglo XX, teoría y práctica, ciencia y técnica, modernismo y arte coinciden, pues, en reconocer y aceptar como legítimo proce-



dimiento el divisionista, puntillista ó estambrista, sea ó no sea engorroso para tenerlo como exclusivo, sea ó no sea pesado para compararlo con la espontaneidad del artista. Pasa ó pasará de moda esa técnica minuciosa, pero definitivamente reconocida como racional y plausible en sí misma.

¿Y en el siglo XVII? ¿Fué Villacis un estambrista? ¿Fué un estambrista consciente? ¿Un precursor convencido del estambrismo?

Lo fué sin duda alguna; pues si el estambrismo de sus frescos de la Trinidad no es ciertamente de los exagerados y porfiados, no puede negarse que demuestra verdadera sistemática adhesión á un sistema entonces no razonado todavía.

No se debe tener á Villacis, sin embargo, como el inventor del estambrismo, ó como el profeta mayor de esa novedad técnica.

Villacis fué á Italia, y en Italia tomó esposa y parece que tendría familia, puesto que allá encontró herederos andando los años. En Italia, años antes, había florecido con fama grande un pintor de frescos, que en ellos, con bastante extrañeza de sus contemporáneos, ensayó, por primera vez acaso en la Historia del arte, el procedimiento estambrista para lograr una coloración vibrante.

Me refiero al antes famoso, y ahora excesivamente olvidado, *Giovanni di Stefano Lanfranchi*, ó más vulgarmente, *Il Cavalier Lanfranco*.

La crítica moderna, cerrando contra el academismo y el eclecticismo de los boloñeses, no perdona á *Lanfranco*: un parmesano, educado por los boloñeses, por *Aníbal Carracci*. Hay quien lo apellida, desdeñosamente, «el Bernini de la Pintura», por su indiscutible grandiosidad barroca. Y aun después de haber reconocido el crítico Charles Blanc (del promedio del siglo XIX) en su técnica las rarezas de colorido, de técnica colorista, antes mencionadas — la imposición de las tintas, sin fundirlos, sin extenderlas, con pinceladas largas, á modo de *hachures*—, como Blanc, ni los otros críticos de su tiempo podían adivinar el puntillismo ni el estambrismo, acabaron por decir de Lanfranco algo como las frases siguientes, que tomo del erudito *Catálogo* de Madrazo: «El arte en manos de este pintor..., degeneró en UN MERO MECANISMO, MEDIANTE SU EMPEÑO EN PRODUCIR EFECTOS CON MEDIOS PURAMENTE SUPERFICIALES, violentos contrastes de luz y sombras. ., agrupamientos..., escorzos... y actitudes...», etc. Salvo que, imitador de Correggio, de Correggio es su arte de agrupamien-



tos, escorzos, etc., en lo que tiene de atrevimiento barroco, para la pintura de grandes cúpulas, las palabras subrayadas son las que, á través del texto de Charles Blanc, que Madrazo tenía presente (aunque no lo dice), condenan el extraño, inexplicable é insólito *estambrismo* del decorado barroco de Roma y de Nápoles (1).

La técnica del fresco es poco frecuente que la podamos apreciar los que no frecuentamos las altas cornisas ó los andamios de ocasión. No puedo decir, por tanto, si en los fresquistas españoles ó italianos españolizados, contemporáneos de Velázquez y Claudio Coello, se halla, como en Villacis, la huella estambrista de la factura. Es problema á examinar: así en lo referente á los fresquistas de la «manera antigua y más fatigada» (V. Carducho, E. Caxés. A. Castillo), como, más principalmente, á los de la escuela atrevida del gran barroquismo de los grandes *machine*, como Colonna y Mittelli, Carreño y Rizi, Herrera el Mozo y Donoso: los del estilo ó «manejo galante á fresco y perspectiva de techos», como decía su más afortunado continuador Palomino.

Pero sea lo que sea, tuviera Villacis en España, ó no tuviera, la exclusiva en los frescos pintados acá, con conocimiento de la técnica estambrista, á *hachures*, los restos de sus pinturas murales de la Trinidad, hoy en el Museo de Murcia, una cosa demuestran, á toda evidencia: que Villacis avanzó mucho en sus estudios pictóricos, que fué un técnico y no un mero aficionado, que tenía el espíritu abierto á toda orientación de progreso artístico, y que será ó no un pintor de cuerpo entero, pero que ciertamente sobresalía y se singularizaba en su arte. Que no fué un artista provinciano, retardatario y reaccionario (2).

(1) Lanfranco murió lleno de fama en Roma en 1617 (Noviembre). No creo que Villacis hubiera alcanzado á conocerle, pero sí que debió de llegar á Roma cuando los notables frescos de Lanfranco llamaban más poderosamente la atención, recién descubiertos algunos al fallecer el artista.

Por la inveterada costumbre de suponer maestro de un artista al más famoso de la localidad donde pudo educarse, se ha dicho que Villacis estudiaría en Roma con Carlos Maratta, cosa que en manera alguna tengo por comprobada.

No por otras razones se ha dado á un Lorenzo Suárez, pintor murciano de la época (mencionado por el poeta Jacinto Polo) por primer maestro de Villacis en su ciudad natal, antes de aprender en Madrid con Velázquez.

(2) Velázquez, como nadie, sabía (por 1650) el empeño de Felipe IV en lograr vinieran á España buenos fresquistas, por lo que trató de la venida de Pedro de Cortona, y después de la lograda de Mitelli y Colonna. Debo suponer, pues (en re-



### § 5.º—El Villacis del San Lorenzo y del San Bruno.

El cuadro de San Lorenzo se conserva en la capilla de la Virgen del Rosario en la iglesia que fué de dominicos en Murcia (1). El San Bruno en una capilla de la girola en la Catedral (2). El San Lorenzo es lienzo de altar; el San Bruno cuelga alto de una pared. Una y otra obra están en las peores condiciones de luz que se puedan imaginar: sólo pueden verse algo, á quererlos examinar, con luces artificiales, y mejor con las velas puestas en las cañas apagaluces.

El San Bruno es evidente, como dijo Baquero, que lo pintó la misma mano que pintara el San Lorenzo, y Palomino dice que fué la de Villacis la que trabajó el San Lorenzo de la capilla del Rosario, «cosa excelente».

No parece bastante fundada la duda, que de plano no es de rechazar, acerca de si el lienzo actual es el que existía allí en tiempo de Palomino. Es verdad que el convento sufrió un incendio cuando la guerra «del francés», ocasión en la cual se perdieron allí tantas obras de arte (incluso los dos más importantes lienzos de Villacis). Es verdad que la iglesia pudo sufrir mucho cuando la exclaustación y desamortización, y que acaso entonces se quitarían (para después reponerse) los bellísimos lienzos hoy todavía conservados en aquellas capillas y sacristía adjunta, honra (jinédita!) de los que debieran ser más afamados pinceles de *Mateo Gilarte*, del capitán *Juan de Toledo* y de *Senén Vila*. Pero la circunstancia de ser lienzo de altar, éste del San Lorenzo, y la de acoplarse bien á la talla que lo recuadra, y sobre todo la relativa prontitud con que el Estado (interviniendo la Mitra) reconoció á la linajuda y popular Cofradía del Rosario la propiedad de la capilla de su devoción y creación, hacen ver al más suspicaz que debe tenerse por cita lo por Palomino, y por él atribuido á Villacis, el lienzo que hoy podemos examinar allí.—Diré (entre paréntesis) que, además de su natural pertenencia, se acabó

lación con otras conjeturas), que debió de ser Velázquez el primero en aconsejar á Villacis que se hiciera en Italia verdadero fresquista.

(1) En una capillita que dentro de la gran capilla del Rosario se forma, al lado de la Epístola y cerca del altar mayor de la misma.

(2) La primera del lado de la Epístola, inmediata al crucero: se llama capilla de los Beneficiados.



por dar á la Cofradía toda la iglesia que fuera de los Dominicos, y que hoy, por acuerdo de ella ó por decisión del Prelado, dan el culto en ella y en la capilla, y usan de la gran sacristía, que á ésta corresponde, los Padres Jesuitas, meros usufructuarios, por tanto, de las importantes obras de Pintura y de Escultura allí guardadas.

Por su parte, el lienzo de San Bruno está en la Catedral depositado, pero procede también de la desamortización de regulares, según tengo entendido, ignorando la procedencia, y no acertando á suponerla, pues no hubo en aquella tierra, que yo sepa, ninguna cartuja.

No necesito describir uno y otro cuadro gemelos. El Santo (San Lorenzo ó San Bruno) está en el centro; es de gran tamaño; le rodean angelitos, como en apoteosis, y se ven las sendas características propias (la parrilla, enorme, al fuego; la mitra y el báculo); en lo alto (en ambos) unas manos, sueltas, como perdidos los brazos entre las nubes, bajan la corona del triunfo (las sendas coronas: la del mártir, la del confesor).

Las cabezas, levantadas, del uno y del otro bienaventurado, son acaso de un mismo modelo, aunque variado de edad: son de labor minuciosa, pero de dibujante, no de colorista, con modelado muy escrupuloso, traducido por sombreado en obscuro. Todavía se ve en cada cuadro una mano (del Santo) no menos concienzudamente modelada y trabajada por el mismo procedimiento de sombras. Esas cabezas y esas manos son *academias* realistas, primorosas, cuidadísimas, pero de un artista ó nada valiente ó todavía acaso muy principiante.

Esto último lo comprueba quizá todo lo demás del lienzo en uno y en otro cuadro. Sobre fondo obscuro, tonos sordos, y sobre ellos apenas se notan las carnaciones, ó blancuzca ó tocadas de carmín, y algunas piezas de rojos ó de otras coloraciones muy vulgares. Las cabezas de los angelitos y sus cuerpos son banales y saben á «Cartilla de aprender el dibujo». Alguna mano (la izquierda de San Lorenzo, por ejemplo) está pintada de memoria y en líneas retorcidas divergentes, y muy feos sus dedos; siendo en extremo amaneradas las blancas afeminadas manos que traen la corona en el uno y en el otro cuadro.

Quien así dibujaba, ó era un primerizo todavía, que sólo á veces copiaba el natural (y entonces minuciosa y concienzudamente), ó era un artista de escasa genialidad y mucha manera. Quien así pintaba, no podía ser—mientras pintara así—el amigo de Velázquez, el pre-



dilecto de éste, para llegar á pensar éste en proponerlo para el servicio del Rey. Quien así dibujaba y coloreaba, ó había de cambiar mucho luego, ó no había de llegar á ser el fácil fresquista de las pinturas murales de la Trinidad.

Si son de Villacis en verdad el San Lorenzo y el San Bruno, si Palomino (ó Conchillos, ó quien fuera), no se informó mal al atribuirle el San Lorenzo, habrá que pensar en que Villacis cambió varias veces de rumbo y orientación artística y en que el San Lorenzo y el San Bruno deben de ser las muestras de su labor juvenil antes de venir á Madrid, antes de ir á Italia.

Los dominicos de Murcia, que lograban conservar obras suyas (hoy perdidas) que serían mucho más notables, más de su madurez artística, presumo yo que, con ocasión de ellas, conservarían la memoria del caballero pintor y con ella la noticia de esa otra obra suya, acaso de la mocedad, y ciertamente que académica en demasía.

A ello contribuiría la «elocuencia», la emoción, la piedad, la inspirada bienaventuranza con que se nos muestra la cabeza del santo diácono en la visión de su cruenta victoria de mártir de la Fe. Material y moralmente, como arte y como expresión, la cabeza es el cuadro: todo lo otro mero y decorativo alrededor.

Y lo mismo ocurre (con menos empuje y menos feliz acierto) en la cabeza del San Bruno de la Catedral, que es también, ella, todo el cuadro.

### § 6.º—El «Villacis» de Orihuela.

Tuve la fortuna de ser el primero en señalarlo á la publicidad como importantísima obra de arte y como probable creación de Villacis.

En la propia completísima obra de D. Teodoro Llorente, *Valencia*, al estudiar con alguna detención el convento y Universidad de dominicos, hoy colegio de jesuitas de Orihuela, no se menciona el cuadro, y creeré que en ninguno de los libros escritos por los escritores regnicolas ó locales, pues todos suelen andar bien registrados por el señor Llorente antes de la redacción de cualquiera de los capítulos de su obra, siempre, además, elaborados tras de cuidadosa visita.

Confesaba yo que no me tocaba el honor del descubrimiento, al



menos el del hallazgo, pues á un Padre jesuíta es á quien debí la ocasión de conocer ese, como otro cuadro notable, y de haberlos examinado en especiales y favorables condiciones.

Examinaba en la revista *Cultura Española*, entre otros descubrimientos, el notabilísimo Crucifijo de Motrico, para mí uno de los mejores de Zurbarán, y dando un salto de las ensenadas de Guipúzcoa á las riberas del Segura, pero enlazando tema con tema, redactaba en 1906 los calurosos párrafos siguientes, que copio aquí á la letra, por conservarles lo que en Arte, y por consecuencia en crítica de Arte también, vale más que nada: la impresión primera, del natural. Decía así:

«UN VILLACIS (?).—No me fuera tan familiar hasta en sus menudencias, el estilo, la factura y la personalidad toda entera de Zurbarán, y hubiera quizá creído, incurriendo en error, que era obra suya, una obra maestra suya, el gran lienzo «Santo Tomás de Aquino confortado por los ángeles», que hasta el tiempo de mi llegada á Orihuela había ocupado un lugar alto, demasiado alto, en uno de los paramentos de la amplia sacristía, en la iglesia de la Universidad, hoy colegio de jesuitas. Allí había estado colocado desde el siglo XVII probablemente, y allí había llamado ya la atención de algunos inteligentes—de D. Bartolomé Maura, por ejemplo, según me dijeron—con estar lleno de polvo, algo estropeado y tan en alto. Yo tuve, al caso, singular fortuna, aunque llegaba á Orihuela, á conocer y estudiar sus monumentos, en mal día: el de la fiesta, en año de Centenario, de la patrona de la ciudad, la Virgen de «Monserrate». Precisamente por iniciativa de un Padre que yo no conocía, y que resultó ser hermano de un cariñoso amigo mío, del P. Prósper Bremón, se había descolgado el enorme lienzo con su nada liviano marco seiscentista, y se había dejado, por el momento, en el grandioso claustro, en el suelo, arrimado á la pared, frente á una de sus crujías, con toda la luz espléndida del *plein air* y todo el espacio libre para verlo de lejos—efecto colosal—ó acercarse hasta contarle al pintor las pinceladas. Tan inesperada fué la vista de aquel lienzo—no citado por cierto en ninguno de los libros y papeles de Orihuela que yo había leído, según mi costumbre, antes de visitar la ciudad—que será para mí imborrable en la memoria el momento del hallazgo, y si no se quiere «hallazgo», del encuentro.



»Sé lo que granjeó Zurbarán de la enseñanza de Velázquez, primero cuando la mocedad de ambos—genial la del uno, aprovechada la del otro—después, cuando en Madrid pudo ver los progresos de la paleta del genio; precisamente he hecho yo especial hincapié en esa serie doble de influencias velazquistas. Pero si atribuyéramos el lienzo de Orihuela á Zurbarán, cometeríamos el error de creerle adepto de la franqueza y de la factura abreviada de Velázquez, y eso sí que no lo fué nunca—como lo demuestran las obras firmadas en los últimos años de la vida de Zurbarán y todas las suyas (1).—Además, habría que suponerle con una frescura de inspiración, con un desembarazo y facilidad tan irrestañables para construir figuras y agruparlas, con un aire de grandeza y señorial dominio de la paleta, que nunca tuvo el escrupuloso, el delicado, el con su propia nueva factura en sus últimas obras engolosinado pintor extremeño (2). El autor del lienzo de Orihuela no es Zurbarán; no es tampoco, menos aún, Carreño, ni Mazo, ni Claudio Coello, por supuesto. Es un ignoto velazquino; desenfadado, pero tan grande, por lo menos, como cualquiera de estos artistas en dotes naturales de pintor, enamorado de la difícil facilidad de Velázquez, capaz de emularla, y, sin embargo, algo dado á imitar también en cuadros religiosos la obra más sólida y menos genial del mismo Francisco Zurbarán.

»A cuatro pasos de Orihuela está Murcia, y en Murcia residió, á

(1) He tratado de expresar en otra parte el nuevo influjo de Velázquez sobre Zurbarán (período madrileño de éste) diciendo que era «algo como sugestión hipnótica, voluntariamente, generosamente aceptada», pero para seguir diciendo: «Añado, sin embargo, que Velázquez como artista genial de la luz y del ambiente, fué desconocido de Zurbarán».

Véanse mis estudios sobre Zurbarán, no colectados: *Cómo se estrenó Zurbarán y cómo hicieron estreno y principio otros artistas de su tiempo* (número de *La Epoca*, 31 Marzo 1905). — *Zurbarán á la zaga de Velázquez* (idem 14 Abril). — *Los avances de la técnica personalísima de Zurbarán* (idem 12 Mayo). — *Una audacia colorista de Zurbarán, repetida después por Velázquez* (idem 27 Mayo). — *Zurbarán en la Corte: los últimos años de su labor artística* (idem 6 Junio). — Los magníficos cuadros de Guadalupe, obras maestras de su autor, fueron objeto especial de mi libro intitulado *El Monasterio de Guadalupe y los Cuadros de Zurbarán*. Madrid, Blass y C.<sup>ª</sup>, 1905.—El Cristo de Motrico, por último, del aludido artículo *Un Zurbarán*, de la revista *Cultura Española*, núm. 4.º, Noviembre 1906. En el número 13 (Febrero 1909) de la misma he historiado «El despojo de los Zurbaranes de Cádiz».

(2) Díganlo sinó la Concepción de Buda-Pesth y el San Francisco propiedad del Sr. Beruete.



lo caballero, un pintor de afición, el rico mayorazgo D. Nicolás de Villacis, discípulo de Velázquez y amigo de Velázquez; Velázquez y él, durante luengos años, sostuvieron correspondencia sobre temas artísticos; ¡cartas, á no haberse perdido, de una importancia, sin duda, capital, excepcional, extraordinaria! Quien fuera digno de los secretos artísticos de Velázquez, no se había de pasmar, cual los italianos de entonces, al oírle decir que

... *Rafael (à dire il vero,*  
*piasendomi esser libero e sincero)*  
*Stago per dir, che nol me piase niente* (1),

que «Rafael de Urbino, en verdad, nada le gustaba»; quien tuviera atractivo para obligar á Velázquez á distraerse de tantos quehaceres de arte y corte poniéndose á escribir cartas y cartas, precisamente había de ser, no diré un artista, pero sí un incondicional entusiasta del ideal de Velázquez. Y como perdidos todos los lienzos de Villacis (2) —que no pintaba para vivir, pues era muy rico, y así no debió de pintar mucho—, solamente los retratos de contemporáneos suyos, pintados al fresco en lo alto de la iglesia de la Trinidad, hoy, perdido el resto de los frescos, transportados al Museo de Murcia, pueden darnos una idea del artista, y éstos, por la facilidad y desembarazo por un lado, y el realismo—realismo sintético, abreviado—por otro nos confirman las opiniones de Palomino; es á Villacis á quien por procedimiento de previa exclusión de todo otro gran artista velazquiano, y por verosimilitud especial, puede ser atribuido el «Santo Tomás confortado por los ángeles», que pertenece á la iglesia de la antigua Universidad dominica de Orihuela.

»Precisamente para los dominicos de Murcia pintó los únicos tres

(1) Conversación tenida por Velázquez y Salvador Rosa, puesta en verso veneciano por el Boschini en su poema *Carte de la Navegation pittoresque*, publicado en 1660, precisamente el año de la muerte de Velázquez, unos diez años después de platicada.

(2) Confieso que tenía en olvido el San Lorenzo, de Santo Domingo, cuando redactaba ese artículo. Mi visita á Murcia había sido antes, y casi reducida, allí, en Lorca y en Cartagena, como luego en Orihuela y en Alicante, al estudio sistemático de las obras de Salzillo. El Museo de Murcia sí que lo había examinado con alguna atención, incluso los frescos de Villacis.



lienzos suyos de que guardaron memoria los historiadores, y era además el de la vecina Orihuela el más importante Centro dominicano del Sureste de España. En él se guarda, obra capital por cierto, la del refectorio, de otro de los más acreditados pintores murcianos, de Senén Vila, firmada en 1683, siete años antes de la muerte de Villacis, que vivió treinta años más que Velázquez (1). Allí Vila, á incommensurable distancia, se ve bien que mezcla á su educación artística valenciana las lecciones de otro arte, del arte del «Santo Tomás». ¿Y no será éste otro indicio de que sí que fué el mayorazgo Villacis el autor de este cuadro y por sus obras todas maestro inconsciente de los pintores profesionales de la comarca? De los tres lienzos que se conocieron como suyos, uno fué pintado para una escalera, para una biblioteca otro, ambos verosíblemente para vistos de lejos, por cierto como sus frescos, como el lienzo de Orihuela.

»Representa el cuadro á dos ángeles mancebos que acuden á consolar y sostener el cuerpo de Santo Tomás de Aquino, premiándole vencedor de las tentaciones de una mujer perversa que por los hermanos del filósofo, dicese, había sido introducida en la celda para quebrantarle la vocación religiosa; ella se aleja en segundo término volviendo la cabeza todavía dentro de la pieza. El cuadro puede llamar la atención de todos por su hermosura, por la belleza de los tipos escogidos y por la plenitud de la inspiración *dramática* propia del momento elegido. A conveniente distancia se goza plenamente el conjunto envuelto en la atmósfera de la celda, cuyos últimos términos y las lejanías que se atisban nada ofrecen particularizado que nos pueda distraer la atención del grupo principal. Los objetos de primer término están concienzudamente pintados. Las ropas del hábito no llegan á las singularidades del estilo sevillano de Zurbarán; pero están acaso mejor, es decir, más libremente traducidas en tintas blancas, menos rebuscadas. Las flotantes vestiduras de los ángeles son de casta distinguida de color y, como las carnes, están manejadas con libertad de pincel, con serena libertad de factura; me llevaron al instante de mi primer examen á proclamar que el autor, zurbaranesco y todo, era más libre, más desenvuelto, más pintor que Zurbarán.

(1) Notará el lector que todavía desconocía yo la verdadera fecha de la muerte de Villacis, en 1694, once años después del cuadro de Vila y treinta y cuatro después de la muerte de Velázquez.





*Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid*

ORIHUELA: MUSEO DE SANTO DOMINGO (LOS JESUITAS)  
SANTO TOMÁS DE AQUINO CONFORTADO POR LOS  
ÁNGELES, DESPUES DE LA TENTACIÓN  
Cuadro atribuido á Villacis por el Sr. Tormo  
(ESCUELA DE VELÁZQUEZ Y ZURBARÁN)



Hay allí nada de imitación velazquista, pero mucho de la libertad y de las preocupaciones de Velázquez.

»Es verdad que el estado de los fragmentos de los frescos de Murcia, obra indubitable de Villacis, no basta á justificar su relativa inferioridad—debi la á ser pintura mural y al cálculo de la distancia, á mi juicio—, comparándolos con el lienzo que á Villacis pudiera ser atribuido en Orihuela. Sin embargo, todavía en ellos, en los frescos retratos, hay también desembarazo genial y una visión interior clara y precisa de la forma, aunque traducida abreviada y esbozadamente en la obra de arte.

»Sé bien que todo esto será tachado de conjetural; todavía la razón nos dice que no viajan de lejos los cuadros sin una explicación, sin una razón. La Universidad convento es una fundación opulenta de un Prelado del siglo XVI. Verosímilmente ya no hubo después donadores ni devotos; bastaron y sobraron las rentas de la casa para las grandiosas obras costosísimas allí trabajadas durante tres siglos, en especial en el XVII. Eran los frailes los que administraban aquello, y no es verosímil que pensarán en hacer encargos de pinturas á punto tan lejano entonces como la corte ó la Andalucía, únicos lugares en que pudo haber artistas á la vez del arranque genial y de la escuela que patentiza el «Santo Tomás confortado por los ángeles».

»Repitiendo que todo son meras conjeturas—sé bien que ante el rigor de la Historia nada vale la prueba de indicios—, vale pensar un instante en la grandeza de ánimo y dejes de filósofo práctico que demostraba un caballero rico, mayorazgo, artista, culto, hombre que había visto mundo, para quien el brillo de la corte y extraordinarias ventajas para escalar sus peldaños, con el ejemplo y la mano amiga de Velázquez, no fueron parte á hacerle abandonar la descansada vida murciana, huyendo el mundanal ruido, siguiendo la escondida senda de una felicidad tranquila, entre aquellos enchambergados amigos—el Conde, Roda, Galtero—, que, con rapidez rayana en el brochazo, trasladó al fresco detrás de una simulada galería abalaustrada en los altos muros de la Trinidad Calzada de Murcia.

»Una figura hay en el cuadro de Orihuela—la prostituta fugitiva, corrida ante la castidad del de Aquino—pintada como Goya pintó cuando pintó más desembarazadamente, y éste ó el otro miembro—un brazo de un ángel—perfilado en negro, ancho trazo negro, dibu-



jándose sobre el fondo, sobre el cual se destaca, por la virtud burda de ese recurso, que tan usado fué por el gran Rosales, rey de los pintores présbitas. *Mi Villacis* de Orihuela, sea ó no sea ese el nombre de su verdadero desconocido autor, es algo así como un secreto lazo que parece como que une los Zurbaranes y Velázquez, maestros de nuestro seiscentismo, y nuestros Goyas y Rosales, los maestros de nuestro ochocentismo».

Publicado este trabajo mío en 1906, halló eco, y valiosa y para mi seductora adhesión, en otro artículo periodístico, «El Villacis de Orihuela», de D. Andrés Baquero, publicado en el diario murciano *El Liberal*, número del 5 de Diciembre de 1909, que voy á trasladar aquí en sus párrafos principales. Comienza así el docto escritor murciano:

«¡Villacis, sí, *Villacis!*....

»Desde que en la excelente revista trimestral *Cultura Española* lei un interesante artículo del Sr. Tormo (nuestro Senador por la Económica) dando cuenta de su feliz hallazgo de un Villacis notable en Santo Domingo de Orihuela, tenía yo deseos y propósitos de visitar el famoso edificio de aquella extinguida Universidad..... principalmente para convencerme por mis propios ojos de que, en efecto, el ponderado cuadro debía atribuirse al gran pintor murciano.

»Abrigaba yo sobre esto mis dudas....» (Habla de las obras conservadas, y sobre todo las perdidas, incluso de «los frescos admirables» de la capilla del Corpus, de la Catedral—un Sansón y un sacrificio de Isaac—que perecieron en el incendio de 1854. Y añade después):

»Para calificar concienzudamente á un pintor que goza de tradicional nombradía, se requiere el estudio *de visu* de sus obras. Y para prohiarle obras anónimas, es menester que el mérito de estas se halle á la altura de su fama, y que las condiciones de ellas, en el modo de enfocar y sentir los asuntos, en la composición y en la factura, respondan á la personalidad artística del autor; la cual, en nuestro caso de Villacis, hay que reconstituir con los solos datos de ese único cuadro de segura autenticidad (se refiere al San Lorenzo) y los apuntes biográfico-críticos de autorizadas plumas.

»Con tan cauteloso criterio, yo no me había atrevido á considerar como atribuible á Villacis más que el San Bruno, de la capilla de los Beneficiados (Catedral), creyendo ver en él la propia mano que en



el San Lorenzo. Uno y otro están concebidos y ejecutados de igual manera, sobria, franca y grandiosa. ¿Velazqueña?... qué sé yo: realista y grandiosa por lo menos. Esa manera, de jo del aprendizaje de Villacis en el taller del gran pintor de cámara de Felipe IV, es lo que no encontraba yo en el excelente cuadro de *Santa Rosa*, del Museo de Buda-Pesth, descubierto (para los murcianos) por el malogrado Aldeguer, en un estudio de Petan de Mauolettes, de hace años. El juicio encomiástico de este ilustre viajero, sobreponía dicho cuadro (que allí figura como de Villacis) á los mejores de Murillo. Posteriormente lo ha examinado con atención el señor Beruete, de competencia bien notoria, y se ha hecho también lenguas de su hermosura. Yo, á la vista de su fotografía, no acababa de reconocer que fuese de Villacis; porque encontraba en él más de la gracia de Murillo que del *verismo* poco idealista de Velázquez. Después, en la rica galería de los señores Marqueses de Villamantilla he contemplado un San Miguel, que su catálogo da como de Villacis, y que pudiera ser el San Miguel que con otros cuadros se menciona en el testamento dado á conocer por Belmonte. Si efectivamente lo fuera, ya habría menos dificultad para aceptar la autenticidad de la Santa Rosa; pues en dicho San Miguel se ve otra cosa que en el San Lorenzo; otro estilo que recuerda algo á Guido Reni, y pudiera deberse á la influencia de los maestros italianos, pero que nada tiene de velazqueño.....

»En resolución: cavilaciones, dudas, ansias de encontrar á Villacis, al Villacis famoso, digno heredero de Velázquez; y últimamente...

»Últimamente lo he encontrado, por fin, en el soberbio lienzo de Orihuela *inventado* por el señor Tormo. Estaba antes dicho cuadro en la sacristía de la magnífica iglesia de Santo Domingo, á mucha altura y con pésima luz: nadie podía sospechar aquella joya. El señor Tormo, que lo halló, por una casualidad, descolgado, pudo contemplarlo á placer, y proclamó su mérito, reputándolo, con sagacidad erudita, obra maestra de Villacis. Desde entonces los Padres del Colegio lo tienen en el sitio de honor de una especie de museo que han formado con algunos cuadros notables de la Casa, en un salón del piso principal. Allí, amablemente acompañados de los Padres Prósper y Barnola, hemos podido admirarlo en nuestra reciente excursión.

»Representa el *Triunfo de la castidad de Santo Tomás*.....

»El asunto está tratado con una sobriedad de medios y al mismo



tiempo con una riqueza de expresión admirables. No sobra nada ni falta nada. La composición, naturalísima; el dibujo, correcto y elegante; el color y la entonación, velazqueños. Se ven arder las brasas de la chimenea y del tizón; las hojas del librote en que el Santo leía, se muestran ahuecadas por donde ha quedado abierto; se pueden palpar y diferenciar al tacto las ropas burdas y pesadas del hábito y las vestes ligeras de los ángeles; se respira el ambiente de la celda, que contrasta con el aire libre exterior, que abrillanta la figura de la mujerzuela... Pero además de todo esto ¡hay un sentimiento en el grupo principal!... ¡Qué desfallecimiento tan ingénuo, tan sin *pose* dramática, el del Santo! ¡Qué delicadeza tan distinguida la de los ángeles! ¡Qué actitudes tan nobles y tan naturales á la vez, las suyas! Especialmente el de la espalda, recuerda en su factura algunos trozos de Velázquez. Otros trozos del cuadro lo recuerdan también. Y el conjunto del hermoso lienzo no se desdeñara el gran Maestro de firmarlo: ninguna de sus composiciones religiosas le llega á ésta, bajo ciertos respectos. Las del mismo Zurbarán son más ascéticas; pero en ésta hay una efusión de simpatías, que hace acordarse de Murillo, no obstante la diferencia de factura...

»Este es Villacis, sí, mi Villacis soñado, el «caballero Villacis», discípulo predilecto de Velázquez, reeducado en Italia y devuelto á Murcia en la madurez de su talento para honrarla y engalanarla con sus obras sobresalientes. Aquí está por fin una digna de su genial pincel.

»Yo confieso que si algún día un funesto rebusco erudito viniese á demostrarnos que esa joya no es de Villacis, sentiría en mi corazón un pellizco doloroso, como si me dijese nos habían robado la Santa Clara de Salcillo.»

Hasta aquí el caluroso texto, la autorizadísima opinión de don Andrés Baquero Almansa.

### § 7.º—El «Villacis» de la Cofradía del Rosario de Murcia

En la «Murcia Mariana», como hemos dicho antes ya, se atribuyen por el Sr. Fuentes á Villacis, aunque muy dubitativamente, dos cuadros del antiguo convento de dominicos de Murcia, hoy conservados en la sala de Juntas, dentro de la sacristía de aquel templo.



El uno se refiere á San Antonino de Florencia, santo dominico, Arzobispo de la ciudad, dicen los libros de Arte (Palomino, por cierto) que si por designación del pintor dominico, del Beato Angélico. El otro nos muestra una escena de la vida del beato dominico San Ambrosio de Sena, con la letra siguiente: «San Ambrosio de Sena, beatificado por Clemente VIII» (1).

D. Andrés Baquero, después de ver el cuadro de Santo Tomás confortado de Orihuela, después de aceptar mi idea y atribución y de suponerlo, como yo, una verdadera obra maestra de Villacis, dicen-me que ha creído ver en el cuadro de San Ambrosio de Sena la misma mano y el propio estilo.

Es, en efecto, un cuadro de la escuela de Velázquez, aunque no es su mérito muy sobresaliente. Al compararlo con el cuadro compañero de San Antonino de Florencia, se nota luego que este último, muy bien pintado, quizá mucho mejor pintado que el de San Ambrosio, tiene la dureza nativa, dentro del realismo, propia de la escuela valenciana de la segunda mitad del siglo XVII. Parece obra de Senén Vila, ó acaso de su hijo Lorenzo Vila, y hallo en seguida entre ambos cuadros aquella diferencia que hallara en 1905 en Orihuela, entre el Santo Tomás confortado que atribuí á Villacis y el cuadro del refectorio firmado por Senén Vila en 1683.

Desechando, con el Sr. Baquero, la atribución del lienzo de San Antonino que tan gratuitamente le hizo á Villacis el Sr. Fuentes, coincido con el Sr. Baquero en creer verosímil la otra atribución del mismo Sr. Fuentes, aunque haciendo constar que ambos cuadros parecerían constituir una pareja, con marcos iguales, si no hubiera motivos para pensar en que ambos y otros perdidos constituirían una serie, representando (para un salón ó para galerías ó claustros del convento) escenas de la vida de algunos santos dominicos de menos universal devoción y nombradía. Porque desde luego se sabe que no estuvieron siempre donde hoy están, en la pequeña sala de actos de la Cofradía del Rosario: aun después de la desamortización, el San Antonino estuvo colgado en la nave de la iglesia del lado del Evangelio, sobre la ya cegada puerta que un día daba entrada á la clausura monacal.

En esa serie que yo imagino, debía de figurar el cuadro ó cuadros

(1) Clemente VIII reinó de 1592 á 1605.



perdidos de Villacis que Palomino menciona así: «Otro (lienzo) en la librería (de este convento), de Santo Tomás, y San Alberto Magno, en que pintó unas fachadas de la célebre fábrica de la torre de la santa iglesia de dicha ciudad, en que manifestó especial acierto en la arquitectura y perspectiva», y que Ceán Bermúdez menciona con estas palabras: «y dexó bosquejado en la librería un San Alberto, en cuyo lienzo se descubre por una ventana el primer cuerpo de la torre de la Catedral de aquella ciudad».

Es de notar que Alberto Magno, filósofo escolástico de los más famosos, no es santo, ni ha sido declarado nunca «beato» siquiera. Pero es de notar también, que como catedrático de la Sorbona, fué allí maestro de Santo Tomás de Aquino, que había de eclipsarle y á la vez doblarle la gloria, y que también lo fué, allí, de San Ambrosio de Sena.

El cuadro perdido ¿representaría á Alberto Magno aleccionando á tales discípulos? ¿Sería por ello parte de una serie referente, en particular, á la vida del beato Ambrosio de Sena? Esta hipótesis podría contribuir á afirmar que Villacis es el verdadero autor del cuadro subsistente de la vida de San Ambrosio de Sena; pero me parece menos probable que la otra hipótesis ya enunciada: la de que se iría formando en el convento una acaso numerosa serie de cuadros apaisados, con iguales medidas é iguales marcos, representando escenas diversas de varios santos de la Orden dominicana; serie que se iría acrecentando paulatinamente á expensas de los devotos de la casa, encargándose los cuadros á unos y á otros pintores sucesivamente.

El convento era rico en obras de pintura, y no están citados por Palomino y por Ceán Bermúdez los dos lienzos subsistentes de San Ambrosio de Sena y San Antonino de Florencia, cuando citan tantos otros cuadros que gozarían de más predicamento en aquella casa: hasta ocho de Mateo Gilarte, ocho ó diez de Senén Vila, sin contar todos los lienzos del claustro; tres de Villacis, tres ó cuatro de Conchillos...

El cuadro subsistente de San Ambrosio de Sena, de estilo velazquista, no representa ninguno de los sucesos sonados de política lateranense en que intervino el dominico filósofo, condiscípulo de Santo Tomás de Aquino, ni tampoco su muerte, ocurrida en el púlpito por rotura de un aneurisma, al predicar contra la usura, arrebatado de celo y de indignación elocuentísima. Representa una escena de la le-



yenda áurea: cuando estando en el convento de París, le dió bastante que hacer el «enemigo», disfrazado de ermitaño para torcerle la vocación religiosa. Parece que, extenuado por el ayuno, el Beato Ambrosio, precisamente cuando ya llegaba el fraile que le traía la refacción, titubeaba y al fin rechazó las viandas que el demonio le ofrecía. Éste aparece por la derecha del que mira, con orejas puntiagudas, de sátiro, pero con mentida cabeza venerable; en el centro, con cabeza de hermosa expresión, está San Ambrosio; á la izquierda, una puerta deja ver otra pieza y lejanía de paisaje, y todavía más á la izquierda, algo como fuera de composición, de simetría, y como si fuera un postizo, se ven unas gentes del pueblo (un hombre, una mujer con su niño en brazos...) que contemplan lo que ocurre.

Estas últimas figuras desmerecen del resto de la obra, en la cual bien se nota, por cierto, lo desproporcionadamente colosal de la figura del fraile del convento que trae la refacción; figura, por lo demás, que encuadrándose en el umbral de la puerta de la celda, sobre el fondo de la otra pieza y sobre la lejanía del país, nos da, más que ninguna otra cosa en el cuadro, la idea de la imitación y el recuerdo de Velázquez, y no así como así, sino del Velázquez de la perspectiva aérea de las Meninas y las Hilanderas.

No se ve el cuadro hoy, ni está en condiciones de conservación que nos permitan bien examinar el efecto de conjunto y el siempre relativo acierto en la imitación velazquista de la perspectiva aérea del ambiente. Repito que la delata más en el propósito que en el acierto, y que más se nota la franqueza y el acierto y la gentileza, dentro de la sobriedad, con que están pintados varios objetos del primer termino. El cuadro no es, ni de lejos, una obra maestra, como lo es, de cierto, el Santo Tomás confortado de Orihuela, y parece acabado (lo del lado izquierdo del espectador) por otra mano, que la mejor orientada, de Villacis. Pero recordando cuán desigual no ha solido ser siempre la labor pictórica de los artistas españoles, con qué frecuencia no les hemos visto pintar unas veces muy bien y otras muy medianamente, yo me decido á creer que el San Ambrosio tentado es de la misma mano que el Santo Tomás confortado, la de Villacis, con máxima probabilidad.

Y aquí está la importancia excepcional del descubrimiento de este cuadro. Existente en Santo Domingo (aunque no citado por los histo-



riógrafos), formando serie con otros de Villacis perdidos, dándose en el propio Santo Domingo base—con las obras allí subsistentes de Mateo Gilarte y de Senén Vila, y con la citada de San Antonino, que más bien me parece del hijo de éste, de Lorenzo Vila—á un total conocimiento del estilo de los otros artistas coetáneos de Villacis, se llega, por procedimiento de fácil exclusión, al mayor convencimiento de que el arte de Santo Tomás confortado de los Angeles, de Orihuela, es arte murciano, aunque velazqueño, y que, por tanto, no anduve errado cuando lo diaté como la obra maestra del caballero Villacis. El San Ambrosio confirma la atribución conjetural del Santo Tomás, á toda evidencia.

### § 8.º—El supuesto «Villacis» de Buda-Pesth.

Sin haber logrado visitar la capital de los magiares, sin ver en su Museo las notables creaciones del pincel español que en él se custodian, sin examinar *de visu* el cuadro allí, como antes en Viena, cuando figuraba en la galería Esterhazy, atribuido á Villacis, no se puede, ciertamente, formular un juicio positivo y definitivo de la obra. Pero un juicio, aunque negativo, elemental, de exclusión, eso sí que puede hacerse en buena crítica artística, cuando una pintura se puede conocer por una reproducción fotográfica perfecta, y en tamaño no menor que el de medio metro de altura por cuarenta centímetros del ancho.

Conocidas todas las obras que en Murcia se conservan y cuantas allí pueden atribuirse á Villacis, una cosa evidente se manifiesta: que no hay nada en las riberas del Segura que de cerca ni de lejos nos permita aceptar la atribución del cuadro de Buda Pesth: ni el estilo del San Lorenzo, ni el de los frescos, ni el más velazquiano de los cuadros de santos dominicos en Murcia y Orihuela.

Que la obra de Buda Pesth no es un Villacis, en definitiva.

Como hemos visto antes con el texto del Sr. Beruete (hijo), la atribución no se apoya en firma ninguna y debió de darse, en la galería Esterhazy, por persona y por razones absolutamente desconocidas. En el Museo nacional húngaro, comprados en bloque todos los cuadros de la colección Esterhazy de Galantha, se mantuvo la extraña atribución que el Sr. Beruete (padre) fué allí el primero en negar, al ser, á la vez, el primero en ponerla en tela de juicio.



Por mi parte, lo extraño de tal atribución á un tan poco sonoro nombre de un casi ignorado é inédito artista, me supo á fantasía de alguno de los que en la primera mitad del siglo XIX se comenzaron á dar en el extranjero el entonces facilísimo prestigio de conocedores de la escuela española: era ésta la menos conocida de todas, comenzaba á ser debidamente apreciada y famosa, y con un baño de lecturas en el Ceán Bermúdez y una docena de visitas al Museo del Prado, se pudieron tener por hispanistas, allende el Pirineo, algunos simples turistas.

Como no fué otra cosa Viardot en el fondo--marido de la famosísima tiple que dejó por su apellido el de García (inmortalizado por su padre y por su hermano en los escenarios líricos) - quien, acompañando á Mme. Viardot en sus triunfales *tournées*, tan aprovechadamente empleaba el tiempo en redactar para la *Revue de Deux Mondes* sus artículos sobre los Museos de todas las capitales de Europa (que después se publicaron en cinco tomos, varias veces editados), la primera idea que á cualquiera pudo ocurrir fué la de pensar que el «Villacis» de la galería Esterhazy sería una atribución de Viardot.

Como por otra parte el famoso y aventurero Barón de Taylor recorrió tantas veces España, en especial cuando, aprovechándose del trastorno de nuestra desatentada exclaustración de regulares, le logró al Rey Luis Felipe todo un Museo ó Galería de cuadros españoles, mediante el empleo de algún dinero, en verdad, pero mucho más empleado en cerrar ojos y en ataponar oídos que en precio de los importantísimos lienzos que nos arrebatara, también tuvo que ocurrirme la idea de que fuera Taylor el autor de la atribución del Villacis de Viena, hoy en Buda-Pesth.

Solamente unas siete páginas dedicó Viardot á la Galería Esterhazy. Cita atribuciones, que le parecen gratuitas, referentes á Velázquez, Zurbarán y Murillo; pondera una obra auténtica del último; atribuye por su propia cuenta un retrato al Greco... y no dice nada del «Villacis» ni del lienzo que se le atribuía. Por su parte, Taylor no sé que publicara su importante viaje por España cuando la exclaustración, como antes había publicado otro anterior; pero la noticia del resultado y gran colecta de cuadros que hiciera se catalogó por él, aunque se publicó anónima, y no se menciona allí á Villacis, ni la obra hoy en Buda Pesth, entre los numerosísimos cuadros de la efímera «Galería Española» del Louvre.



Este catálogo, bien estudiado, da una idea tan exacta del temperamento de crítico que tenía el Barón y—si vale la paradoja—de su jactancia reservada de gran conocedor de la pintura española, aun en sus reconditeces, que todavía yo creo, ya sin el menor fundamento y por corazonada, que sólo el Barón Taylor es quien debió recordar al olvidado pintor murciano en presencia del cuadro de la Galería Esterhazy (1).

No es exacto, como dice el catálogo (2) de ella, que represente el lienzo á Santa Rosalía, pues bien se ve que es una santa dominica, con su hábito blanco y toca negra; Santa Rosalía, la Patrona de Palermo, fué una santa penitente y anacoreta, y no una monja. Tampoco puede ser Santa Rosalía ó Rosalinda monja cartuja, porque no es hábito propio de la Orden de San Bruno, ni Santa Rosa de Viterbo, porque no lleva ni el cordón ni la ropa franciscana. El rosario al cuello la confirma de santa dominica, y que es Santa Rosa de Lima, la monja peruana, las rosas que cambia con el niño Jesús que, en brazos de la Virgen Madre, se le aparece, y más aún las que llevan en su mano algunos de los muchos ángeles que vuelan por entre las nubes, en que la elevan arrodillada. La escena del místico desposorio, se supone por sobre la tierra, más que visión es apoteosis; siendo de notar la suprema poesía con que nos conmueve el extático arrobamiento de la santa, joven, hermosa, y el candor infantil del Niño, todavía muy niño para poder balbucear el *Rosa cordis mei tu mihi sponsa* de la piadosa leyenda. Las cabecitas de los serafines (3), los

(1) Quizá un Príncipe Esterhazy viniera á España, se diera á nuestro Arte y formara la parte española de la colección: en ella había obras firmadas de Cl. Coello, de V. Carducho (fecha en 1631), de Escalante (en 1663), de Ribera (en 1628), de B. González (en 1621), de Murillo (en 1675), de Cano, de Cerezo y de Carreño (en 1691?). Sin firmas hay muchas otras obras españolas en Buda Pesth, procedencia Esterhazy (44 es el total), con atribuciones quizá acertadas, pero algunas tan insólitas como la del Villacis: ejemplo, la de Tabarone, la de Viladomat, las de Jusepe Martínez y la de Alonso Vázquez. ¿Esterhazy compró á coleccionista ó coleccionistas españoles directamente?—El Museo, más de reciente, ha adquirido los notables Zurbaranes (firmados en 1659 y 1661), el Goya (retrato del Marqués de Caballero)—el amolador y la muchacha de la cesta y el cántaro ya fueron de Esterhazy—un Murillo, un Valdes Leal y dos anónimos: siete cuadros españoles más.

(2) El cuadro de «Santa Rosalía» tiene el núm. 303, hasta hace poco el 778, en el Catálogo del Museo. Medidas: 206 cm.  $\times$  159. Fotografiado por Hanfstaengl, por Braun y por Weinwurm.

(3) Sólo cabezas de serafines se muestran entre las nubes que huellan la Virgen y el Niño de la celestial visión.





*Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid*

BUDA-PESTH: MUSEO NACIONAL  
DESPOSORIOS MÍSTICOS DE SANTA ROSA DE LIMA  
Cuadro atribuido á Villacis por el Catálogo  
(ESTILO DE CLAUDIO COELLO Y ANTOLINEZ)



hermosos cuerpos de los ángeles niños y la actitud de María, todo contribuye á la idealidad encantadora y al hechizo de la composición, no inferior ciertamente á las de Murillo, sus contemporáneas, de las cuales tanto se separa por el color, según parece, y ciertamente que por el estilo.

Basta la fotografía, aparte la autorizadísima opinión de los Beruete, para afirmar que el cuadro es de la escuela de Madrid, concretando los años de 1665 á 1690, y me atreveré á decir que ni antes ni después.

Más difícil es afirmar quién sea el autor, pues así como en esos años es evidente que todos los buenos pintores de la corte se influían mutuamente, lo es también que evolucionaban á la par y todos iban mudando de estilo á la vez. Por semejante razón me atreveré á asegurar que el cuadro no puede ser de un discípulo de Velázquez alejado de la corte ya en vida del gran maestro, como fué Villacis, á la vez que no puedo menos de titubear sobre el verdadero autor del cuadro.

A mí me parece en absoluto imposible que sea Carreño. Tampoco Cabezalero. No tan terminante, aplico también la negativa á Francisco Rizi, de quien se suele olvidar la parte más simpática y jugosa de la obra suya.

Y como hay que rechazar de plano á toda medianía, sólo quedan en Madrid tres nombres...: ó el malogrado Cerezo, ó el malogrado Antolínez, ó Claudio Coello.

No son los del lienzo de Buda Pesth los tipos de Cerezo — tan característicos, cuando aticianándose se va separando del recuerdo y de la severidad velazquiiana y realista de Carreño—, y es evidente que el cuadro respira la triunfal influencia de Antolínez, el malogrado «Murillo de la escuela de la Corte».

La noticia que del colorido del cuadro de Buda-Pesth nos da Beruete y lo que de la factura y pincelada del mismo nos enseña la hermosa fotografía, me inclinan á creer que es obra del estilo, pero no precisamente de la mano de José Antolínez.

Con lo cual soy llevado á la atribución á Claudio Coello, artista multiforme, menos genial acaso que Antolínez y que Cerezo, en vida de todos, que casi nunca se olvidó del barroquismo *machinista* de su colaboración con Rizi y con Donoso, pero á quien esperaba al fin de



su vida la gloria de heredar, una sola vez, los pinceles de Velázquez, para dar, con el cuadro de la «Santa Forma del Escorial», digno fin, remate y cierre al gran siglo de la pintura española.

Salvo este solo cuadro, ¡cuán distinta de la pintura madrileña de los años de Velázquez la que luego le sobrevivió!

A este periodo más cálido y más vaporoso á la vez—más cálido y brillante por influencia rediviva de Tiziano y de Van Dyck; más vaporoso por alguna que á Madrid llegara de las obras de Murillo—no podría afiliarse á Villacis con sólo conocer su biografía y cronología, mucho menos al conocer sus obras murcianas indiscutibles.

Para atribuir el cuadro de «Santa Rosa de Lima» al último de los pintores madrileños, contribuye cierto parecido de la Virgen con la del «Santo Domingo recibiendo el rosario», cuadro de Claudio Coello, que fué del convento madrileño del Rosarito y es hoy de la Academia de San Fernando, y una manera pictórica que Claudio Coello tuvo en algunas obras al óleo, algo influida de Antolínez, según es de ver en el cuadro del Museo del Prado (núm. 2.104 D.) «Apoteosis de San Agustín», fechado por Claudio Coello en 1664 para los Recoletos de Alcalá de Henares (1).

Para mí, el cuadro de Buda-Pesth es un Claudio Coello, pintado por 1670 á 1680 (entre la fecha 1664 del «San Agustín» de Coello y no mucho después de la 1676 en que acaban de fallecer Cerezo y Antolínez) en plena influencia de los últimos, en realidad del último. Pero absolutamente no es obra de Villacis.

### § 9.º y último.

En 1707 nacia el incomparable escultor Francisco Salzillo, que había de dar á su Patria el mayor timbre de gloria artística. Pero es bueno hacer notar que Murcia no era á la sazón una Beocia apartada de toda orientación de vida artística. Pocos, bien pocos años antes, en los días del malaventurado Carlos II el Hechizado, allá por 1690 brillaba en Murcia una constelación de notables pintores, á los cuales hacía coro un verdadero é inspirado escultor.

(1) Donde lo vieron Ponz y Ceán Bermúdez, teniéndolo por obra de Solís: por errón: a interpretación de Palomino, en ésta como en otras ocasiones.



Tres pintores verdaderamente notables y un felicísimo modelador y escultor, conviviendo á la vez en una sola ciudad, rica y aseñorada, arraigando en ella á la vez y definitivamente los cuatro, ¿no dan título de gloria al centro artístico murciano de las postrimerias de la centena seiscentista?

Allí vivieron los cuatro y allí murieron: Villacis en 1694—un murciano que había corrido mundo—; Mateo Gilarte por 1700; Senén Vila por 1707 ó 1708—dos valencianos expatriados, murcianos al fin, que no dejaban en Valencia ni de lejos dignos rivales—; Nicolás Busi, por último—un italiano, antes escultor del segundo Don Juan de Austria y del Rey—, fué á morir, cartujo después de ser santiaguista, á Valencia por 1709; pero fué después de dejar en tierra murciana la flor de su obra en largos años de asiento.

No formaron, ciertamente, esos cuatro artistas una escuela, lo que se llama una escuela; pero no piense el lector que por sonarle acaso poco esos cuatro nombres—Villacis, Vila, Gilarte, Busi—, por no ser nombres confirmados por la fama general, me refiero á artistas de puro prestigio local, no. Cada uno en su estilo, en su diferentísima educación, forman juntos un brillante atardecer del arte español del siglo XVII—el arte castizo por excelencia—, no menos que comparable al de los otros dos ó tres centros de vida artística intensa, simpática, generosa, que todavía brillaban en España: la corte, Granada—la Granada de los discípulos gloriosos de Alonso Cano, escultores y pintores—, y Sevilla, la Sevilla de los bastante más desmedrados continuadores de Murillo y de Valdés Leal. ¡Qué hechizo no tiene para el que recorre España buscando la historia de nuestro arte—la historia viva de la Patria muerta de otras centurias—hallar inesperadamente, acaso en un rincón de la Península, un *hortulus clausus*, donde en modesta vida local brotaban las flores de la cultura estética, lejos de la pregonera fama de voces roncacas, no siempre para el arte—para la sinceridad artística—exentas de peligro!

El bienestar y la cultura de Murcia, en las postrimerias de nuestros Austrias, le dieron el arranque inicial para ser luego, Murcia, voto de calidad en el guerrero plebiscito del problema nacional de la sucesión dinástica. El Obispo Cardenal Belluga y sus empresas guerreras y reformistas, parte, con período intermedio, de hondos y transcendentes pensamientos y empeños, los dos más tranquilos períodos



de la elaboración artística murciana: el de Villacis, Gilarte, Vila y Busi, antes; el de Salzillo, después.

He dicho que no formaron escuela única, sino muestrario variado, los cuatro primeros. Villacis, si es el autor del Santo Tomás confortado de Orihuela, fué un pequeño Velázquez: porque nadie puede ser grande al lado del más pintor y no sé si decir el único pintor de los pintores. Gilarte fué el Murillo de Murcia, ó el Antolínez de Murcia, ya que antes llamé á Antolínez el Murillo de la corte. Senén Vila no es menos que el Espinosa del Segura. El fraile y antes freile D. Nicolás Busi, si no llega al mérito de Pedro de Mena, es dignísimo coetáneo suyo, superior á la famosa Roldana, en fuerza si no en gracia, en el modelado (1).

Si se llegara á demostrar que la Santa Rosa de Lima, de Buda-Pesth, procedía de Murcia—quizá razón secreta de su caprichosa atribución á Villacis—yo todavía la tendría por obra de Claudio Coello, ó de Antolínez, ó á lo más de otro artista madrileño. Si se demostrara, más aún, que había sido pintada en Murcia, la admitiría, en último extremo, como obra quizá de Mateo Gilarte, cuya labor todavía no he podido estudiar debidamente (2). La *souplesse* de espíritu,

(1) Existe en una sala de la Caridad de Cartagena un notable Crucifijo de tamaño más que pusinesco, que en 1906 no pude conjeturar de quién pudiera ser. En 1910, habiendo visto bien en 1909 en Segorbe, seminario, el famoso yacente de la Cartuja de Valdecristo, de Busi, creí reconocer la misma mano en el anónimo de Cartagena. Pero Busi merece un estudio especial, en Murcia.

(2) No podía extenderme en este trabajo con las consideraciones que sugiere la personalidad de Mateo Gilarte, que vino á ser en Murcia, en estilo propio, lo que en Madrid Antolínez, y en Sevilla Murillo. La hermosura de color, la frescura de tonos, la poesía popular y comunicativa y el hechizo singular de sus grandes cuadros decorativos de la capilla del Rosario en Santo Domingo, le dan derecho á un lugar preeminente en la Historia del arte patrio.

Pero ocurre con este artista una cosa rara, si no tuviéramos como probable una explicación que luego diré. Los cuadros de los Jesuitas de San Esteban de Murcia, que en el siglo XVIII se llevaron á San Francisco el Grande de Madrid, que en el siglo XIX pasaron á los Museos del Prado y de la Trinidad (uno solo al primero; al segundo los restantes) y que están firmados, valen poco ó valen nada. Y no es mayor el mérito de otro que se conserva en San Miguel el Alto de Toledo. ¿Cómo explicar que sean de la misma mano los notables frescos del Rosario?... ¿Y cómo no explicar el justo desvío de los críticos contemporáneos que no han hecho estudio de los lienzos del Rosario?

La explicación es hipotética, pero creo que fácil. El cuadro del Prado tiene la fecha de 1651, ¡y á Mateo Gilarte le supone Palomino nacido por 1618! Madrazo, que notó la contradicción de fechas, la resolvía alargándole la vida, con lo cual



la alegría, lo vaporoso y lo seductor de ese cuadro, aunque en otro estilo (según creo), es lo que caracteriza á Gilarte en Murcia, á Murillo en Sevilla, á Antolínez en Madrid: todos bastante contemporáneos aunque más viejo Murillo.

Por el contrario, las obras de Villacis son más fuertes y menos tiernas, más de empeño y menos fáciles, más varoniles y más complicadas en sus propósitos y más complejas en su rebusca de perfección técnica.

Así: las que veo como *academias* de su juventud—el San Lorenzo, el San Bruno—en las cuales (por seguir con el fácil recurso crítico de las comparaciones) viene á ser nada más que un «Antonio Castillo murciano»; así: sus pinturas al fresco—los retratos del Museo—con su sapientísimo atisbo de técnica estambrista. Así, en sus intentos velazquianos de pintura de ambiente, como el semi-éxito de Murcia—el

además, cabía (y no de otra manera) que hubiera sido amigo del capitán Juan de Toledo, pintor que se supone fallecido en 1665.

Para mí, en este caso, como en el de los dos Mateo Cerezo, en los dos Juan de Juanes y en otros, que la crítica moderna y la moderna investigación de archivos ha comprobado, hay que ver á dos artistas del mismo nombre y apellido, padre é hijo, que han sido confundidos luego y refundidos en una sola personalidad.

Para mí Mateo Gilarte el Viejo sería el medianejo pintor de los cuadros de la Congregación de la Asunción en San Esteban de Murcia, representando escenas de la vida de la Virgen, firmados, uno de ellos de 1651, existentes hoy en el Prado (Natividad de la Virgen), en la Universidad de Oviedo (Concepción de Maria), en la Colegiata provisional de Alcalá (la Anunciación y la Visitación), en el Museo de Huesca (la Circuncisión y otro de la serie), en la Universidad de Barcelona (Adoración de los Pastores y las Marias y el Evangelista adorando los instrumentos de la Pasión) y en el Museo de Gerona (el Tránsito de la Virgen). Todavía quedan dos más (la Presentación y la Adoración de los Magos) en los almacenes del Museo Nacional, desde donde han salido depositados los restantes, dispersándose por España entera la colección murciana.

En cambio, atribuiría á Mateo Gilarte el Mozo los frescos (brillantes como los mejores óleos) de la Cofradía del Rosario en Santo Domingo de Murcia, siendo sumamente característicos y muy dignos de la fama, que no han recobrado todavía los cuatro puestos en alto en la capilla, y que representan: la Reina Ester desmayada, la lucha de Jacob con el ángel, Santo Domingo y otros religiosos cogiendo las rosas del Rosario—un cuadro delicioso en verdad—y la zarza ardiendo (?). De estas obras se dice que se hizo un certamen poético y que se imprimió en su elogio.

Del cuadro de la sacristía, del Nacimiento de Santo Domingo, no quedé tan convencido de que sea obra compañera de las anteriores. Allí mismo es notable la pequeña parte de composición en el gran cuadro de la Batalla de Lepanto, en la que se supone colaboración del capitán Toledo y de Gilarte.

Gilarte, como su contemporáneo más viejo Villacis, perdió en el incendio de los Dominicos y en la destrucción de los Trinitarios de Murcia sus mejores obras.



San Ambrosio tentado—, como, por fin, el incomparable éxito triunfal de Orihuela—el Santo Tomás confortado de los ángeles.

Por esta obra, por esta sola obra (de las conservadas) alcanza Villacis á sobreponerse á todos sus ilustres contemporáneos (Vila, Gilarte y Busi), que en todo lo demás, en su género cada cual, no le podían ceder la primacía. Por esa obra, por esa sola obra, tiene Villacis el derecho á marcar con su nombre, «la época de Villacis», un periodo de caudalosa vida artística murciana, recogida, olvidada, pero sentida y fragante. El Santo Tomás confortado de los ángeles es, en esa época, algo así como lo que será en la otra—en la que sólo Salzillo lo llena todo—el Jesús y el Angel en la Oración del Huerto, ó el imponderable San Jerónimo del convento huertano de la Ñora: las obras maestras del arte murciano.

---

Los archivos notariales y los judiciales (los artistas viejos de España trataban de sus encargos casi siempre ante notario y se pleiteaba luego mucho el precio, con intervención de peritos), y los eclesiásticos también, guardan la clave para ir descifrando tantos enigmas de la historia artística local. Villacis, Gilarte, Senén Vila, Lorenzo Vila, el capitán Toledo, Nicolás Busi, el padre de Salzillo, Salzillo... están pidiendo á los eruditos y á los patriotas murcianos la caridad—caridad de patria—de una rebusca y un estudio concienzudo de investigación histórico-artística. ¡Bella labor para quienes allí quieran vivir la vida del espíritu, evocando los prestigiosos manes de la gloria local! Tras de la rebusca de papeles, como consecuencia de ella, vendrá luego el excursionismo (ya por ella ilustrado), para ir descubriendo obras y obras en las siempre populares, ricas y á veces muy linajudas y nobiliarias ciudades de la región, que precisamente se caracteriza por los pocos pueblos chicos y las muchas y pobladísimas villas y ciudades. Seguramente que como sabemos de imágenes de Salzillo en tantas de ellas, iremos sabiendo, también, de lienzos y frescos de los pintores murcianos de la época de Villacis.

Si estos mis deshilvanados apuntes tuvieran la virtud de despertar al estudio de textos de archivo á uno solo de los que viviendo en Murcia pueden iniciarlo, avanzarlo y completarlo—como lo hacen ó lo han hecho Gestoso en Sevilla, Martí Monsó en Valladolid y tantos



y tantos otros—por bien perdonable se tendría el atrevimiento de este escrito, tan poco documentado de nuevo, en el cual no ha podido, ciertamente, despejarse del todo la incógnita que en la historia del Arte español se contiene bajo el solo nombre de Villacis (1).

#### ELÍAS TORMO.

(1) Dificultades de ajuste en la impresión de este trabajo en el BOLETÍN, ya compuestas las cajas, me obligan á formar un Apéndice al Estudio que se publicará en el número primero del próximo año, previa la confrontación de especies y estudio nuevo de los puntos á tocar: los frescos no restaurados del Museo, el San Fernando de la Catedral, el San Cayetano de San Nicolás, el texto del testamento, de 28 de Julio de 1693, el del Codicilo de 4 de Abril de 1694, según la noticia biográfica dada por Belmonte, etc.



# ESCULTURA EN MADRID

desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

---

## VIII

### **Escultores premiados en los concursos de la Academia.**

En el cuadro de los trabajos de los académicos de mérito que antes hemos citado, se ven, de cuando en cuando, esos arranques de genio, esos albores de espontaneidad que habían de producir el paso del arte de aquél al nuevo período de su desarrollo. En el conjunto de las obras premiadas en los concursos de la Academia se manifiesta mejor, por el contrario, ese carácter de la época que antes ya se ha señalado y los caminos por que se buscaba la regeneración de la estatuaría.

Para la celebración de los susodichos concursos se señalaban en Escultura temas de tres clases. La primera y segunda consistían en asuntos bíblicos, de historia antigua ó de historia de España, que habían de componerse en un relieve de dimensiones dadas. La tercera era copia de una estatua casi siempre clásica y de forma consagrada por los críticos del tiempo. Así se buscaba que los jóvenes empezaran demostrando que sabían copiar bien los estimados como únicos tipos de belleza, y que luego mostraran sus iniciativas concibiendo por sí la mejor agrupación de figuras para reproducir episodios heroicos.

De este plan de trabajos, el único aceptable que podía concebirse por entonces, resultaba que no se salía de la imitación de las formas griegas ó romanas más que para caer en las imitaciones de la pintura. Todas las creaciones de los aspirantes á los premios son, ó reflejos más ó menos fieles de las Venus, Adonis, Apolos, Dianas, etc., encontradas en las excavaciones, ó personajes trasladados de los lienzos á los tableros de barro, sin otra diferencia que el haberles privado de su color. Faltaba hacer el último esfuerzo; conservar el carácter singular de la escultura y reproducir por ella cosas que se sienten en la vida moderna, como se está ejecutando ya en nuestros días.



Aquellos tableros de barro cocido, que no pueden ser puestos como modelo de obras de primer orden, tienen en cambio mucho interés, por lo mismo que acabamos de decir, para la historia del arte. Hay en ellos gérmenes de inspiraciones; intuición de una belleza vista en la fantasía, cuando aún se carecía de medios materiales adecuados para expresarla; las tentativas desesperadas para aproximar el barro ó el mármol modelados al ideal, según se reflejan en todos los grandes períodos artísticos de formación ó de revolución, en que si no pueden aplaudirse sin reservas los resultados de la labor plástica, hay que admirar lo que en ella se adivina de la labor intelectual.

Vamos á transcribir aquí una serie de nombres de jóvenes premiados en los concursos que completarán las listas formadas con los de los académicos de mérito, y á presentar algunos de los relieves más dignos de presentarse bajo diferentes aspectos, en comprobación de las consideraciones generales que dejamos apuntadas. Entre ellos los hay también de los que, en relación unos con otros, pueden calificarse de buenos, de medianos y de malos.

En los cuatro primeros concursos de 1753, 1754, 1756 y 1757, sue- nan los nombres de Pedro Michel, de Manuel Alvarez, de Carlos de Salas y Juan Martínez Reyna, de que ya hemos hablado, unidos á otros, como los de Isidro Carnicero y Antonio Primo, citados sólo al paso, y á los de jóvenes como Manuel Velasco, José Toscanero, Pedro de Campi, Tiburcio Roibal, Pedro Soraje y algunos más que aparecen copiando estatuas antiguas, como aspirantes modestos al premio de la tercera clase.

En los siguientes certámenes se distinguen más varios de los últimos ó se señalan otros por autores de obras de mayor empeño.

ISIDRO CARNICERO.—Figura ya su nombre en el concurso celebrado en 1753 por la Academia como laureado con el primer premio de la segunda clase, y por lo tanto, delante de Carlos de Salas, que obtuvo sólo el segundo.

No le cita *Ceán Bermúdez*, pero sí Osorio Bernard en 1883, y luego el Conde de la Viñaza, que le dedica las siguientes líneas:

«Nació en Valladolid, y fué hermano del anterior artista (1). Su

(1) Antonio, pintor y grabador de láminas.



nombre figura como dibujante en la constitución definitiva de la Real Academia de San Fernando en 1752, cuando Carnicero contaba sólo diez y seis años. En el siguiente de 1753 y en el de 1755 obtuvo premios en los concursos académicos de escultura y pintura, respectivamente, así como también, en 1757, se le consideró digno del primer premio. Pero éste no se le adjudicó por haberlo alcanzado con anterioridad, y en cambio, la Academia le pensionó en Roma para que se perfeccionase en la escultura. Allí copió el «Laoconte», con gran inteligencia; la «Santa Bibiana», de Bernini; el «Antinoo Capitolino» y el «Sepulcro de Rusconi». De regreso en España fué nombrado académico de mérito de la de San Fernando, por la escultura, el 20 de Julio de 1766; Teniente director de la misma arte el 7 de Noviembre de 1775; Director el 28 de Abril de 1788, y Director general el 17 de Septiembre de 1798. Murió el 23 de Marzo de 1804.

Ejecutó las siguientes obras:

Madrid. San Francisco el Grande.—«La Purísima Concepción (sacristía).

Idem. Iglesia de Mercenarios Descalzos.—«Santa Bárbara» (retablo principal).

Idem. Iglesia parroquial de San Andrés.—«San Isidro».

Idem. Iglesia de San Isidro el Real. — «Las molduras y adornos que adornan los dos órganos».

Idem. Iglesia de la Encarnación. — «Las tres puertas del Sagrario con los cuatro santos Doctores en el Tabernáculo y varios ángeles».

Idem. Real Academia de San Fernando.—«Una Concepción. Santa Susana San Mateo» (copias).

Idem. Palacio del Duque de Híjar.—«Cristo crucificado» (tamaño natural).

Hizo también D. Isidro Carnicero algunos dibujos para grabados, y entre ellos el retrato de Carlos IV para la obra *Descripción del Real bosque de Aranjuez*.

En los concursos de la Academia en que fué premiado hizo dos relieves en barro, componiendo en el primero el asunto «Saúl, incógnito, consultando á la Pitonisa para que supiese del Profeta Samuel el suceso de la batalla», y en el segundo «Adolfo, Obispo de Santiago, en hábito Pontifical, á vista de Ordoño I y de su corte, es expues-



to á un furioso toro; pero éste, olvidando su ferocidad, se postra á sus pies».

No nos ha sido posible hasta hoy encontrar ninguno de estos dos relieves en las colecciones de la Academia.

ANTONIO PRIMO.—Le cita Ceán Bermúdez.

Nació en Andújar en 1735, y falleció en Madrid en 22 de Febrero de 1798.

Obtuvo en 1754 el primer premio de la tercera clase, modelando la grande estatua del Hércules Farnesio que está en la Academia, y en 1757 el primero de la primera por un relieve en que compuso el mismo tema del Emperador Teodosio y San Ambrosio que le sirvió á José Tomás para ser académico de mérito. Primo alcanzó este mismo grado en 1766, después de cumplido el tiempo de la pensión en Roma que le había concedido la Academia.

De su mano se conservan en Madrid los bajo relieves colocados sobre las tribunas de la iglesia de la Encarnación y los niños de la fuente, colocada hoy en el Retiro, para la que labró Alfonso Bergaz el tritón y la nereida. En el jardín del casino del Rey en El Escorial es también suya la fuente donde se ve un niño agrupado con un cisne.

PEDRO SORAGE.—Obtuvo ya en 1757 el primer premio de la tercera clase, modelando la estatua de Cleópatra, y alcanzó el primero de la primera en 1760 por un relieve acomodado al tema del concurso, que fué: «Reprobadas por el Senado romano las paces que su Cónsul Cayo Hostilio Mancino hizo con los de Numancia para salvar su Ejército, Publio Lucio Furio, su sucesor, le entrega desnudo y atado; pero los numantinos, llenos de generosidad y compasión, no le admiten, cierran las puertas de su ciudad y se disponen á sufrir el sitio».

Este relieve se conserva en la Academia muy mal tratado, y el acta de la votación declara que todos los académicos estimaron de singular mérito, tanto esta obra como la ejecutada de repente, en dos horas, que fué otro relieve con el martirio de San Lorenzo.

Cita á este escultor *Ceán Bermúdez* en su Diccionario, y dice de él que nació en Ariza en 1744. Tenía, por lo tanto, *trece años* cuando



hizo la estatua de la Cleópatra, y *diez y seis* cuando llegó al primer premio. Es de admirar el genio artístico que revelaron sus primeros ensayos.

No acabó aquí la serie de sus triunfos. En 1763 obtuvo otro premio, el anunciado como extraordinario con el tema del «Asalto del castillo del Morro», y entonces le fué concedida por la Academia una pensión para que pudiera continuar sus estudios con Roberto Michel. Murió en Madrid al poco tiempo este artista, que prometía destacarse en primera línea.

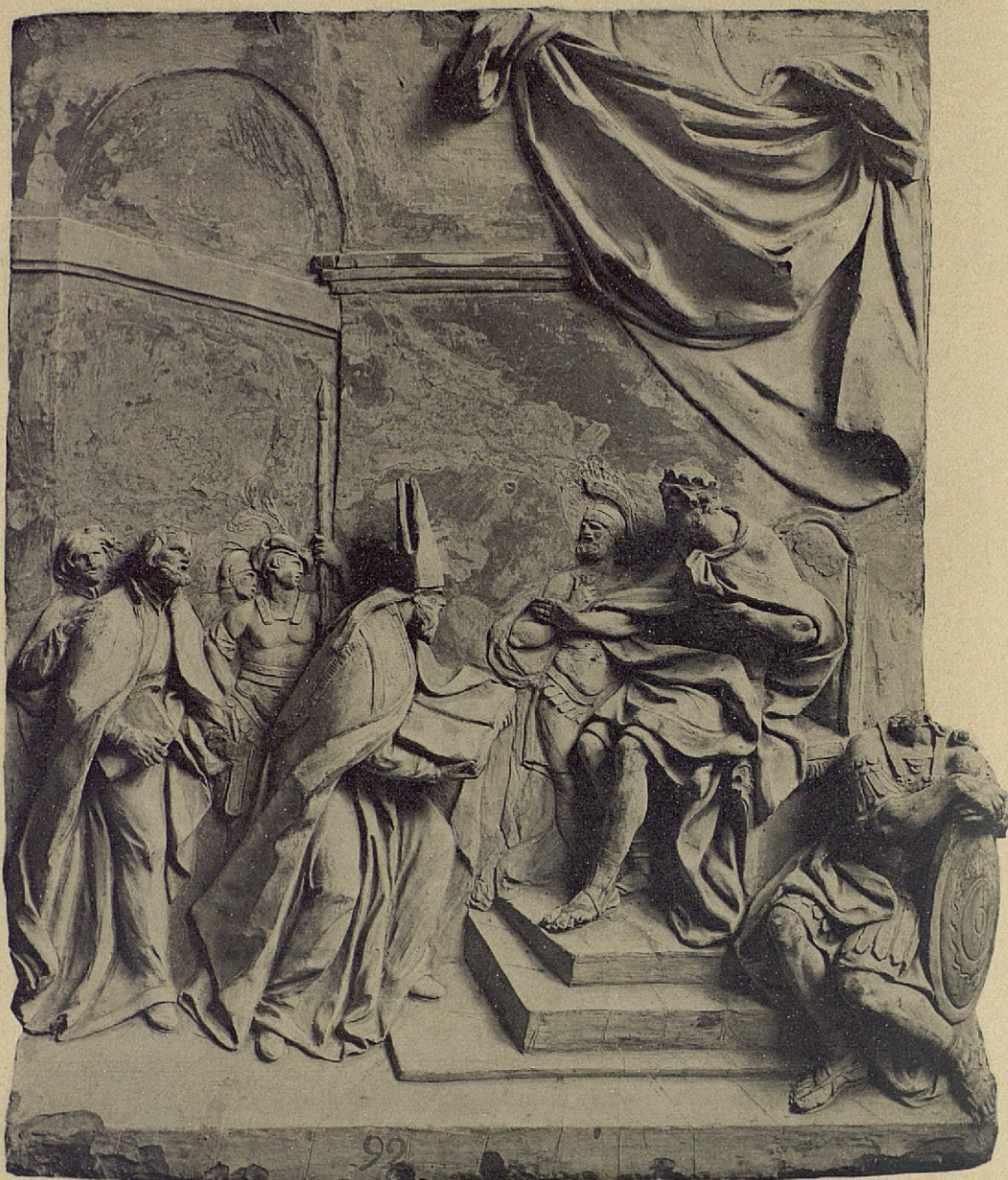
De sus poco numerosos trabajos tenemos sólo á la vista el dedicado á la historia de Numancia. Faltan en él seis cabezas de los varios personajes de primer término, incluso la de Cayo Hostilio Mancino, y sólo queda en toda su integridad, un poco retirada hacia el fondo y de menor relieve, la figura expresiva y bien dibujada de Publio Lucio Furio; en estas condiciones puede sólo adivinarse, más que ser vista, la gran belleza que dentro del gusto del tiempo tuvo esta obra.

Convertida hoy casi en una ruina, todavía se explica la gratísima impresión que produjo en la Junta de académicos. Hay en ella un gran sentido de la composición; signos, en muchos detalles, de una espontaneidad naciente, pero no por eso menos vigorosa; no se ha descuidado allí, como en otros ya publicados, el fondo, ocupado en gran extensión por la puerta de la ciudad y los numerosos numantinos, en bajo relieve, que coronan la muralla, y á la izquierda por los milites romanos que se hallan en su campamento. Con bien entonada coloración hubiera producido Sorage un notable cuadro de historia.

Las numerosas figuras agrupadas sin confusión en los distintos términos, acusan también una temprana maestría que prometía para otras edades la fecundidad del genio. Basta con lo poco que nos ha legado para asegurar que al morir tan joven, casi niño, España perdió una figura de primera línea. De bien pocos de los que luego fueron notabilísimos artistas en estas y en otras tierras, se conocen iniciaciones tan felices.

La forma en que se le adjudicó el premio extraordinario en 1763 por «La defensa del Morro» de la Habana, confirma aún más la alta estimación en que se tuvieron sus trabajos. Luchó con él Humberto Demandre, constando en los documentos sus dos condiciones de Di-





*Fotografía de Hauser y Menet.-Madrid*

TAJON, OBISPO DE ZARAGOZA PRESENTA Á CHINDASVINTO  
EN TOLEDO EL LIBRO DE LOS MORALES  
DE SAN GREGORIO

por Luis Manfarrese, Concurso de 1760.

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)



rector honorario de la Academia y Director de las obras de escultura del Real Sitio de San Ildefonso, y al cotejarse el trabajo de éste con el de Sorage, todos aquellos académicos, tan dignos y tan independientes, votaron por Sorage, el joven de diez y nueve años, dando así pruebas fehacientes, á la vez, de lo mucho que éste valía y del honrado sentido que los animaba en sus decisiones.

Este es el relieve que hemos buscado, sin encontrarle, en los sótanos y en todos los rincones de la Academia, sin tener hoy por hoy noticias de dónde habrá ido á parar.

*Ariza* puede enorgullecerse de que halla nacido en su recinto un artista que no por haber fallecido de tan pocos años deja de ser una verdadera y legítima gloria nacional.

LUIS MANJARRESE. — Fué el que obtuvo el segundo premio de la segunda clase el mismo año en que Sorage llegaba al primero de la primera. El primero de la segunda se declaró vacante.

Le cita Ceán, y sólo consigna que nació en Salamanca en 1742, que fué discípulo, sucesivamente, de Luis Salvador Carmona y de Roberto Michel, que obtuvo un premio en 1760, y que había fallecido ya pocos años antes de publicarse, en 1800, el tomo en que se le dedican estas líneas. No fué tampoco larga su vida.

Su relieve representa el acto en que «Tajón, Obispo de Zaragoza, presenta á Chisdasvinto, en Toledo, el libro de los Morales de San Gregorio». De mérito inferior al de Sorage, no resulta, sin embargo, ésta una obra despreciable.

Se le impuso, sí, más el ambiente de época y de país que las influencias que sobre él hubieran podido ejercer sus maestros, porque hay muy poco en su obra de Carmona, ni de Roberto Michel. Tiene bastante del barroquismo en que tan fácilmente caían muchos por aquellos años, cuando no se mostraban sólo seguidores de lo clásico tan fieles como podían serlo.

La impropiedad en la indumentaria, que no era problema que preocupara á aquellos artistas tanto como preocupa á los de nuestros días, llega aquí á contrastes y asociaciones muy curiosas. Prescindiendo de la mitra y ropajes sacerdotales del Prelado, es curioso que el Monarca esté guardado á derecha é izquierda por dos soldados con



arreos militares, de aspiraciones clásicas, y que en el que debe suponerse ingreso al salón del trono haya un centinela empuñando una lanza descomunal y con gorrilla de pluma.

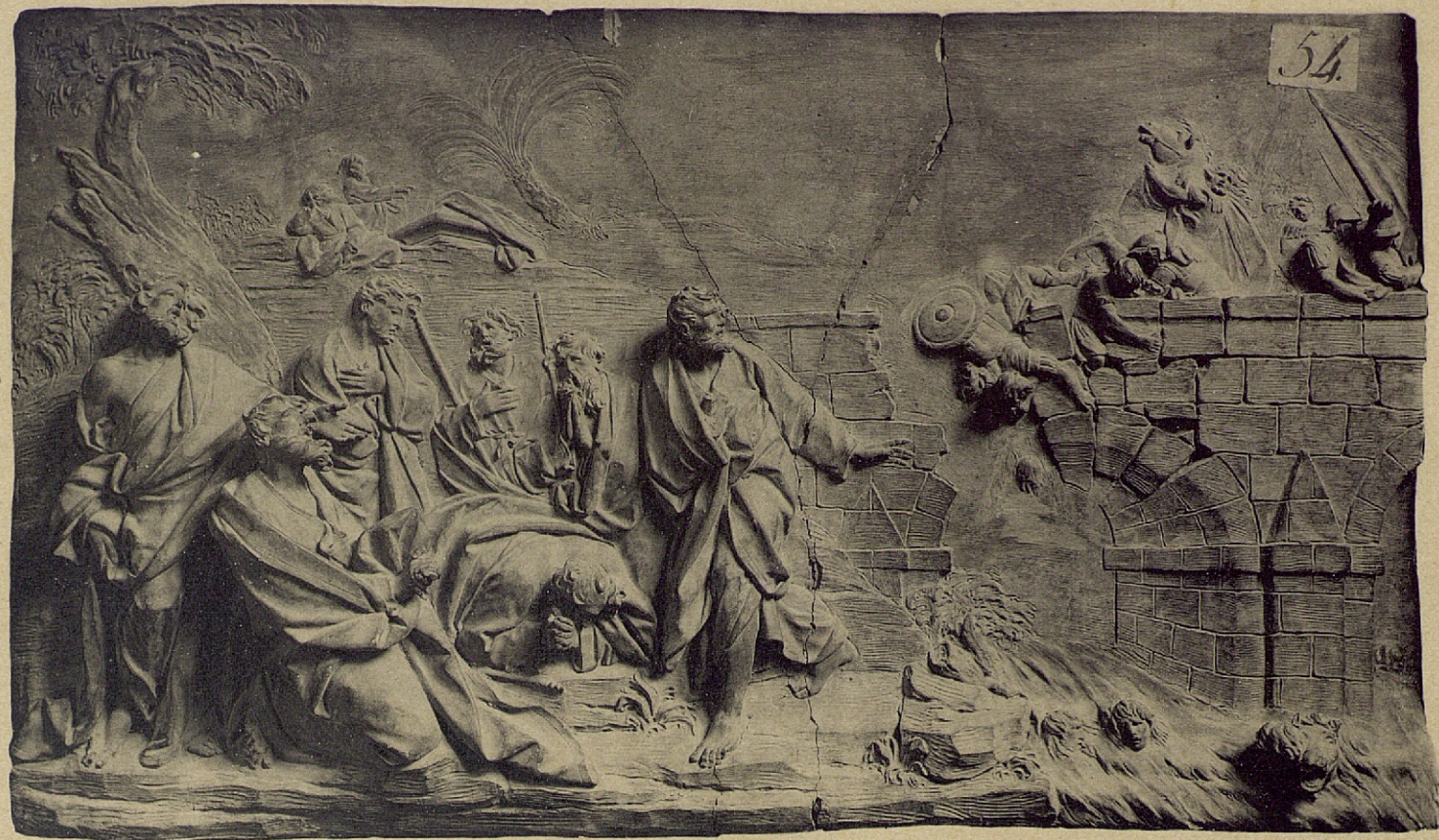
ALONSO DE CHAVES.—Segundo premio de primera clase en el concurso de 1763. El primero le obtuvo Máximo Salazar. Este segundo no vuelve á figurar más en los concursos de la Academia ni de él se tiene obra alguna. Del primero se conserva la que hizo para el susodicho certamen, y se sabe que tres años más tarde obtuvo el primer premio de la primera clase.

Ceán Bermúdez le dedica sólo unas cuantas líneas en su Diccionario. Dice que «nació en 1741, que fué discípulo de Luis Salvador Carmona, y que cuando ocurrió la muerte de este maestro pasó á la enseñanza de Francisco Gutiérrez»; tuvo, por lo tanto, buenos maestros. En 1760, cuando sólo contaba diez y nueve años, ganó por oposición una plaza en la Real fábrica de porcelana del Buen Retiro, y allí pudo lucir la maestría que ya por aquel entonces había adquirido haciendo parte de los modelos para las lindas figuritas que salían de aquel centro.

Compitió luego con él en estos trabajos Alfonso Bergaz, tres años más joven que Chaves. Comparando al primero con el segundo parece deducirse, tanto de lo que consta en algunas actas, como de lo que dicen sus obras, que ambos eran igualmente rápidos en la concepción de los asuntos, siendo, sí, Chaves más maestro para acabar que Bergaz. Cuando los dos se presentaron en el certamen de 1766, los votos de los académicos se dividieron entre uno y otro al examinar los trabajos hechos *de repente*, y todos se inclinaron luego del lado de aquél después de estudiados los de pensado.

Guarda la Academia, en regular estado de conservación, el relieve que hizo Alonso Chaves en 1763 y que reproducimos en la lámina correspondiente. Desarróllase en un plano de barro el tema expresado diciendo: «Al repasar el puente del río Tambre los nueve discípulos de Santiago (que habían conducido el cuerpo del glorioso Apóstol á Galicia) el Gobernador y naturales del país armados los persiguen. Imploran el auxilio divino; se rompe el puente y caen precipitados al río los idólatras».



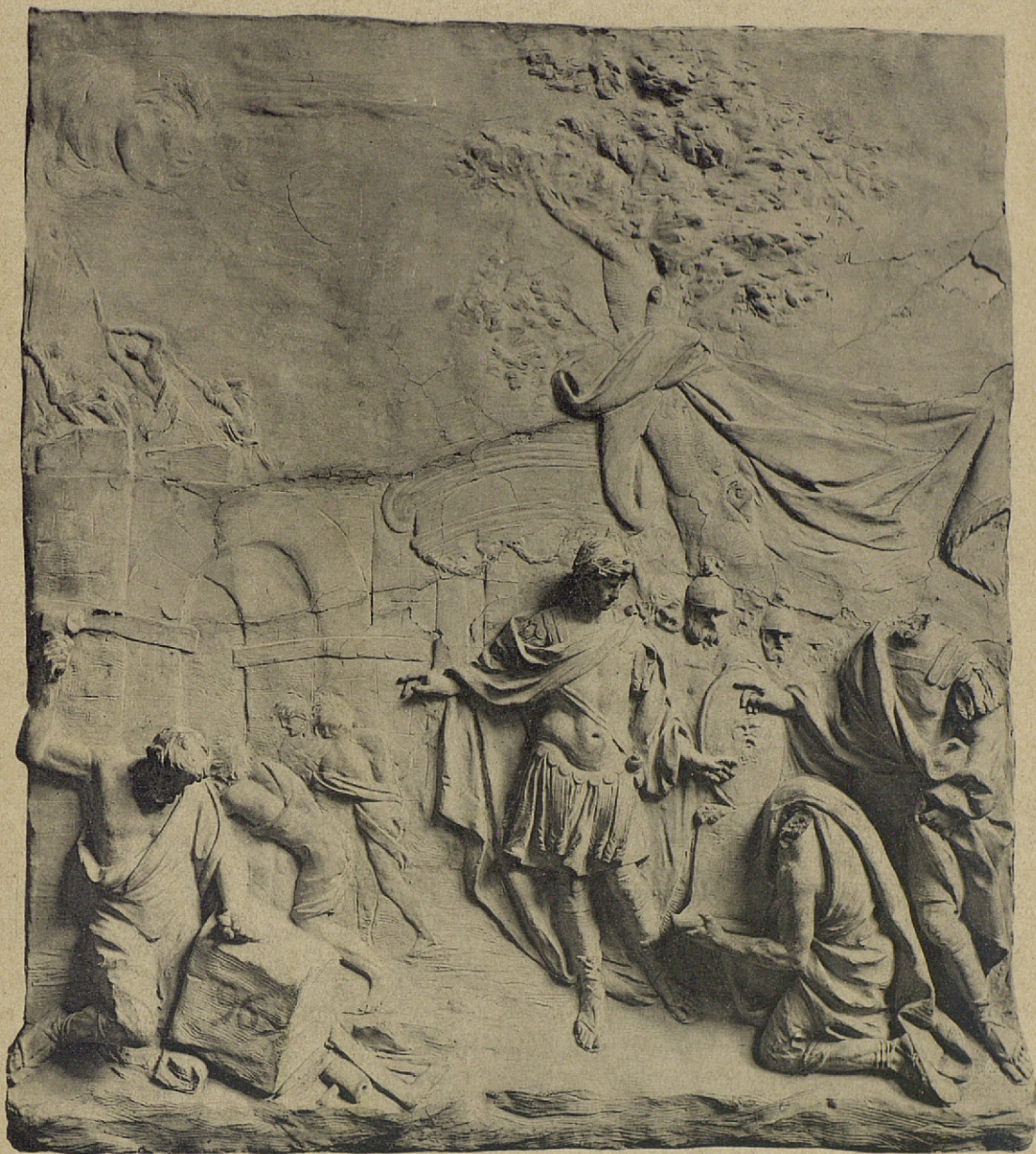


*Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid*

EL PASO MILAGROSO DE LOS DISCÍPULOS DE SANTIAGO  
POR EL RIO TAMBRE

por Alfonso de Chaves, Concurso de 1763  
(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)





*Fotografía de Hauser y Menet.-Madrid*

CONSTRUCCIÓN DEL PUENTE DE ALCÁNTARA EN  
TOLEDO POR MANDATO DE TRAJANO

por José Arias, Concurso de 1786.

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)



Bien se adivina por él la dirección en que se había movido al educarse en sus primeros años, modificada por las que después fueron sus cotidianas ocupaciones. Es bastante aceptable su composición, por más que no se razonen bien muchos de los detalles y no se haya elevado en los segundos términos á la altura de los bajo relieves que hay en el de *Sorage*. Ha buscado variedad para la cabeza de los apóstoles, que resultan, sin embargo, de un mismo tipo genérico, y las figuras, muy en singular las principales, recuerdan mucho las hechas con bizcocho de porcelana, siendo más lindas que hermosas. Es ésta una agradable obra de salón, no la representación de una grandiosa escena sobrenatural.

*Chaves* vivió poco; su historia terminó cuando después de haber ganado los dos concursos de la Academia y trabajado mucho en la fábrica del Retiro empezaba á hacer mayores progresos con Francisco Gutiérrez. Podemos conocerle sólo por su fase de juventud, y se quedó sin realizar lo que hubiera intentado de seguro en la edad adulta.

Fué un escultor madrileño por su nacimiento y sus trabajos.

**JOSÉ ARIAS:**—Primer premio de la segunda clase en 1766. Primer premio también, pero de la primera clase, en 1769. Fué académico de mérito de la Real de San Fernando en 3 de Agosto de 1783 (1). Ejerció el cargo de Teniente director de la Academia Mejicana de San Carlos á poco de fundarla el Rey de España, y en Méjico murió en 1788. Estos son los datos que consigna Ceán Bermúdez, además de indicar que fué discípulo de Juan Pascual de Mena.

En las dos solicitudes que dirigió á la Academia, fechada la primera en 4 de Mayo de 1783, y la segunda en 2 de Agosto del mismo año, declara que siguió con aprovechamiento sus cursos, sin decir de quién fué discípulo, y cita un trabajo *imitando á Berruguete* hecho en la Catedral de Toledo, con otras obras públicas y un bajo relieve «por dirección del Sr. D. Ventura Rodríguez, arquitecto», con el asunto «La Virgen demuestra á Santiago el sitio donde le había de hacer un

(1) Ceán Bermúdez dice que en 1782, por no haberse fijado en las fechas de su expediente,



templo». No ha sido posible encontrar éste en las colecciones de la Academia.

De la única obra auténtica que poseemos de su mano parece deducirse que se movía en la dirección de la escultura francesa de su época, por más que estuviera en condiciones de imitar á los grandes escultores del Renacimiento español cuando así se le encargaba. Se guarda, con dos personajes descabezados, el relieve que le fué premiado en 1766 y por él se le estimaría mejor un discípulo ó un compañero de Verdiguier; nada en esta obra anuncia el Neptuno del Prado, salido de las manos de Juan Pascual de Mena; de haber sido realmente discípulo de este insigne maestro, debieron llegar á él las inspiraciones de los primeros momentos de su vida.

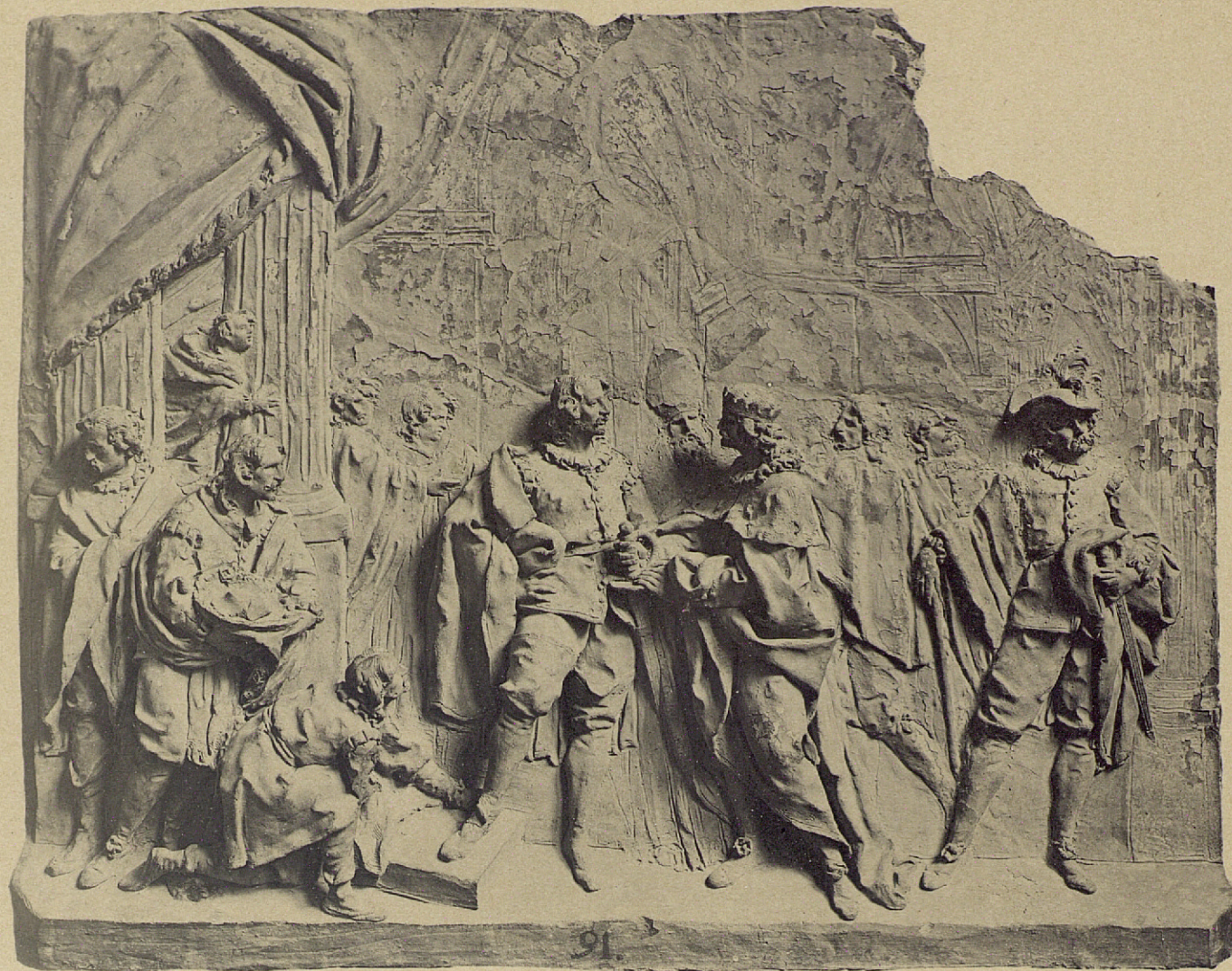
La redacción del tema de concurso era: «Trajano hizo construir por Cayo Julio Lacer sobre el Tajo el puente de Alcántara. Concluido el puente, Julio Lacer á su entrada edificó una capilla dedicada á Trajano», y del plano de barro se destaca en medio, noble y simpática, la figura del Emperador, con el arquitecto arrodillado que le enseña el plano; otra figura detrás de éste, que parece ampliar las explicaciones; un cantero puliendo la piedra á la izquierda; milites romanos y obreros en segundo término, ocupando el fondo el puente, la capilla y representaciones de la naturaleza en árboles de bastante duro y convencional follaje.

JOSÉ MARTÍNEZ REYNA.—Figura ya su nombre en las actas del concurso de 1766, en que ganó el primer premio de la tercera clase copiando «La estatua del Mercurio Grande».

Le cita *Ceán Bermúdez* y consigna en su biografía que nació en Caravaca en 1748; que fué discípulo de Francisco Gutiérrez y de la Academia de San Fernando; que triunfó en dos de los certámenes que celebraba esta Corporación; que fué nombrado en 1780 académico supernumerario y que falleció en 1783. En esta corta vida de treinta y cinco años no pudo llegar á la altura de Juan Martínez Reyna, su tío, á pesar de presentar quizá mejores disposiciones.

En la solicitud que dirigió á la Academia en 9 de Noviembre de 1780 pidiendo que le admitiera en el número de sus individuos, dice que ha sido su discípulo «desde hace quince años» y que presen-





*Fototipia de Hanser y Menet.—Madrid*

EL REY D. FERNANDO EL MAGNO ARMA CABALLERO AL CID

por José Martínez Reyna, Concurso de 1769

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)



ta «el asunto de la prisión de San Pedro y San Pablo». El único trabajo suyo que tenemos á la vista es el que obtuvo segundo premio de la segunda clase en 1769, compitiendo con José Rodríguez Díez, que alcanzó el primero. La obra de igual tema de éste no aparece hoy en las colecciones.

En un plano de barro aparece compuesto el asunto de «armar caballero al Cid el Rey D. Fernando el Magno». El héroe está colocado en el centro, llevando gorguera encañonada, colete y botas; frente á él se ve al Monarca con cuello también encañonado, corona, esclavina y manto; á la derecha desvía su vista de la escena un caballero con chambergo y todo el aire de un hidalgo de nuestras comedias clásicas; á la izquierda otros personajes completan el cuadro, calzando al Cid las espuelas ó llevando en una bandeja otras prendas necesarias para realizar el acto. Todo ello es muy español, pero muy fuera de época; más que un relieve correspondiente á la undécima centuria, parece el reflejo fiel de una escena de las comedias de Lope ó de Calderón.

La factura sabe al mismo tiempo á la mano de los artistas que le educaron, y es que en su corta existencia no tuvo tiempo de acentuar su personalidad.

Era un escultor de talento; pero no se observaron en sus primeros años los arrestos de que dió fehacientes pruebas Pedro de Sorage, que murió de más corta edad, ni tuvo las tendencias reformistas que se vieron en otros de su mismo tiempo.

JOSÉ RODRÍGUEZ DÍEZ.—No le citan Ceán Bermúdez ni el Conde de la Viñaza, pero sí Osorio Bernard en las siguientes líneas: «Escultor y académico de mérito que fué de la de Nobles Artes de San Fernando. En la misma se conservan de su mano una copia del *Ganimedes* y los bustos del *Conde de Campomanes* y *D. Manuel Ventura de Figueroa*».

Nada más se dice en esta biografía. Por lo consignado en las actas de la Academia se sabe, en cambio, que era natural de Lugo y que tenía veintitrés años cuando se presentó al concurso de 1769 y ganó el primer premio de la segunda clase, poniéndose con sus primeros trabajos delante de José Martínez Reyna.



No se conserva el relieve que entonces hizo componiendo el ya citado asunto de armar caballero al Cid. El estilo del trabajado en competencia con Cosme Velázquez y Martín Gutiérrez, que tenemos á la vista y publicamos en la lámina correspondiente, hace lamentar más la pérdida del primero, porque en éste se muestra Rodríguez un revolucionario respecto al modo de hacer de sus compañeros, y sería curioso averiguar si se había manifestado ya antes del mismo modo.

Si se compara este relieve con el presentado al mismo concurso por Cosme Velázquez, que ya antes se reprodujo en una fototipia, se observará qué profundas diferencias de sentido artístico, de modo de plegar los paños, de líneas generales, de modelado y de todos los demás elementos existen entre uno y otro. Sin separarse del todo del gusto imperante en la época, es el segundo mucho más escultural que el primero y más modernista.

Corresponde ya al periodo en que se mojaban les telas para producir en parte los efectos que allí se ven, y hay en él tantos elementos muy estimables para los días en que la obra se creó, que sólo por algún desdibujo que se ve en los segundos y terceros términos y la extrañeza que debió producir en el jurado se comprende que se le colocara en tercer término, poniendo en el primero á Cosme Velázquez por seis votos, de diez. Los otros cuatro se repartieron entre Martín Gutiérrez, tres, y Rodríguez Díez, uno.

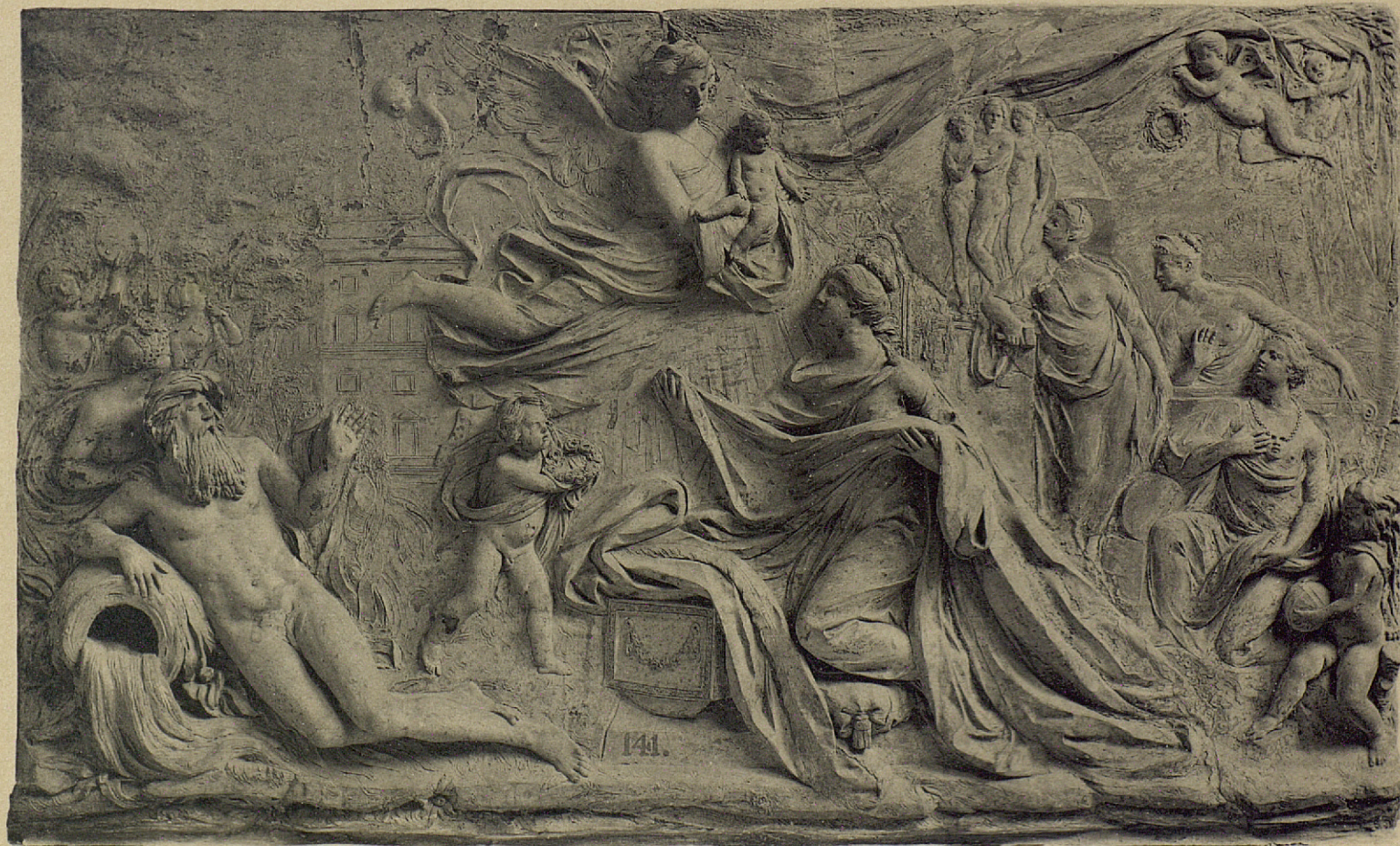
El 1785 entabló el expediente para ser académico de mérito. Su solicitud lleva la fecha de 4 de Marzo, y ella dice que «presenta un bajo relieve que representa el Martirio de San Esteban, junto con el Grupo del mes pasado», que no cita. El honorífico grado se le concedió en la Junta ordinaria del 6 del mismo mes y año.

Esto es todo lo que puede decirse de este artista.

CRISTÓBAL SALESA.—Según los datos publicados por Ceán Bermúdez era «natural de Borja y discípulo en Madrid de D. Juan de Mena. En la primera oposicion que hizo en 1772 en la Real Academia de San Fernando obtuvo el primer premio de la segunda clase, la que le nombró académico supernumerario en 9 de Marzo de 77». Hasta aquí lo consignado por el autor del conocido Diccionario.

*Osorio Bernard* no le cita y habla, en cambio, de otro Salesa, Ven-





*Fototipia de Hanser y Menet.—Madrid*

ALEGORÍA DEL NACIMIENTO DEL PRÍNCIPE HEREDERO

por José Rodríguez Díaz, Concurso de 1781

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)





*Fototipia de Hauser y Meno, Madrid*

EL PONTÍFICE CONCEDIENDO UN PRECIOSO CÍNGULO  
AL INFANTE CÁRLOS CLEMENTE

por Cristóbal Salesa, Concurso de 1772.

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)



tura, también de Borja, de diez y seis años, pintor, que obtuvo el segundo premio de la tercera clase correspondiente á su arte en el mismo año en que el otro triunfaba en el certamen de escultura. Parece deducirse de aquí que Cristóbal había muerto ya al llegar el año de 1800 y que no ha podido considerársele como un artista del siglo XIX.

En la memoria de la Academia correspondiente á este concurso se hace constar que tenía entonces veintidós años, y de la solicitud que dirigió en 8 de Marzo de 1777 pidiendo que se le otorgara alguna distinción, se deduce que estaba ya enfermo, de dolencia larga que amenazaba su vida y le hacía retirarse al pueblo de su nacimiento buscando un remedio á su mal, que por lo visto no alcanzó, porque no vuelve á sonar más desde esta fecha. Dice en ella también que envía una medalla que por su estado no había podido trabajar con un primor á la altura de su deseo, pero no señala el asunto.

No fué tampoco larga la vida de artista; lo único que aquí se guarda de su mano es el relieve con que ganó el premio que antes se ha mencionado, y por esa obra de juventud hay que juzgar de las aptitudes que manifestaba al empezar su carrera y adivinar á medias lo que hubiera podido hacer de él una educación bien dirigida. Con él compitió, obteniendo el segundo lugar, Ignacio Dabouzada, del que se tienen también escasísimas noticias.

Se presenta en el relieve al «Pontífice armando al Infante Carlos Clemente contra la infidelidad y los vicios, ciñéndole un precioso cingulo». Reproducimos la obra en una de nuestras fototipias, y en ella se ve clara la dirección que comenzaba á seguir su autor y las aptitudes que poseía. La imitación de los lienzos de la época está aquí mucho más acentuada que en otras varias del mismo período.

JOSÉ GUERRA.—No le cita Ceán; si *Osorio Bernard* y luego el Conde de la Viñaza en los mismos términos. El primero dice:

«*Guerra (D. José)*. Escultor. Nació en San Vicente de Arévalo en 1756, y alcanzó, á la edad de veintidós años, el premio primero en la segunda clase en el concurso de la Academia de San Fernando. Pensionado en 1784 por el Monarca para pasar á Roma, remitió á la citada Academia desde aquella población un bajo relieve en greda cocida representando á «Nuestro Señor Jesucristo difunto» y las co-



pías en yeso, con sus correspondientes moldes, de «Psiquis» y «Cupido» y del «Neptuno», de Bernini.

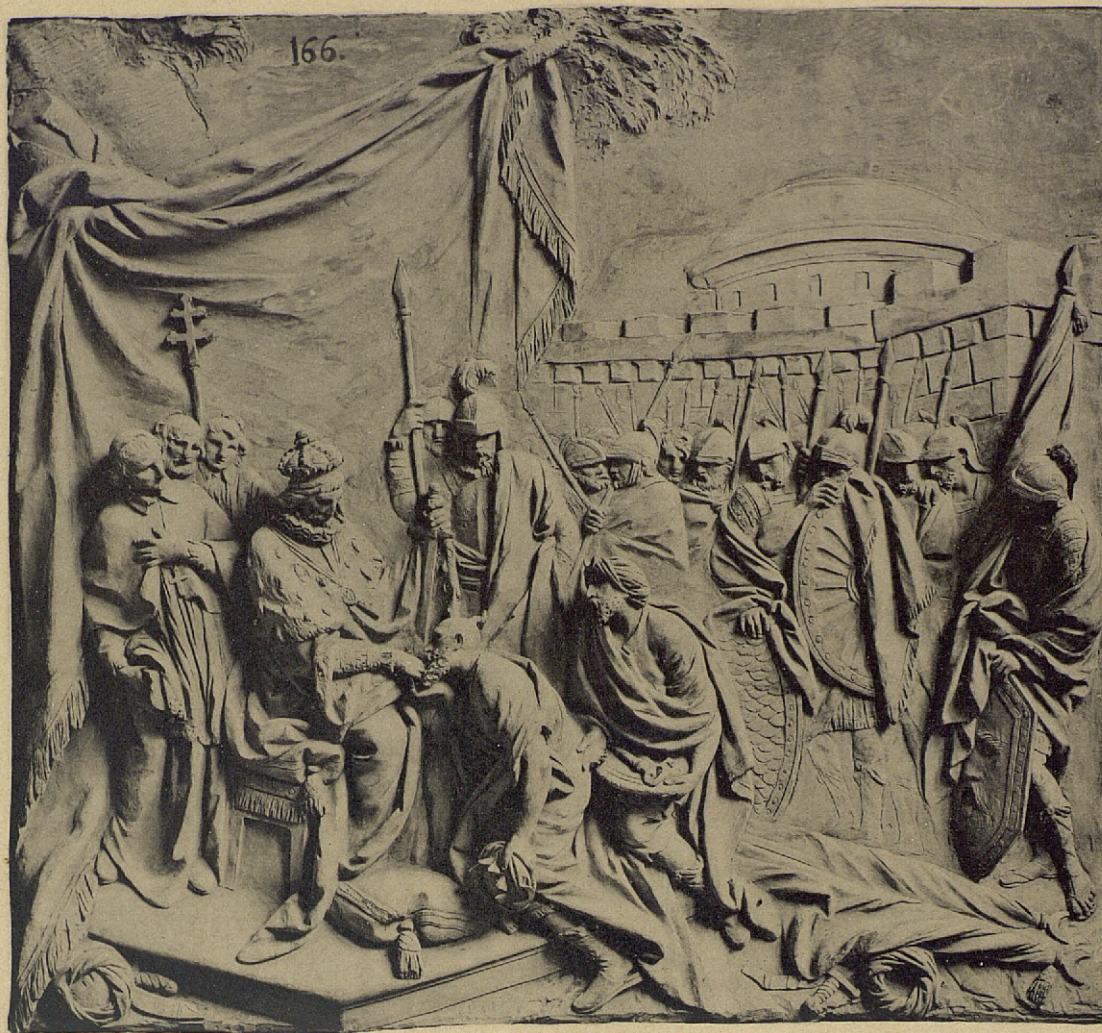
»En 3 de Julio de 1803 fué creado académico de mérito por la escultura de la Academia de San Fernando. En la misma se conservan, fuera de las ya citadas obras, una copia del «Meleagro», otra del «Torso del Belvedere», otra del «Santiago el Menor» y otra de «San Francisco de Paula».

Conserva, asimismo, la Academia el relieve con que ganó en 1778 el primer premio de la segunda clase compitiendo con Pedro Estrada, que obtuvo otro primero, y Cosme Velázquez, que consiguió el segundo. Preséntase en él también al Rey moro de Granada besando la mano de Fernando el Santo al entregarle las llaves de la ciudad de Jaén, y se ve que la Academia resolvió en justicia, porque su obra es superior á la de Velázquez, mejor compuesta, más rica de detalles, con mayor número de personajes bien distribuídos, con figuras que se sostienen mejor y sintiendo en conjunto más la escena, aunque ambos trabajos estén dentro del mismo género, y éste tenga también desdibujos en detalles de segundo término y sean criticables diversas desproporciones de miembros y otras imperfecciones.

En su expediente de académico de mérito hay dos solicitudes, y en ellas se consignan detalles curiosos que pintan los resquemores que sintió y las miserias de la vida que padecieron algunos artistas. Era ya académico supernumerario, y al pedir en Agosto de 1802 que se le elevara á académico de mérito por las obras que tenía hechas, la Corporación acordó en su Junta de 12 de Septiembre, que «se sujetase á las pruebas establecidas por las Reales órdenes». Volvió á insistir en su petición en 24 de Mayo de 1803, y entonces se dispuso que citara los trabajos suyos que existían en Madrid para que los viesen los Directores y Tenientes directores.

Pasó una lista de las obras ejecutadas; las examinaron Pedro Michel y Joaquín Aralí; evacuaron éstos el informe que se les pedía, declarando ambos que hallaban mérito suficiente en sus trabajos para que se le eximiera de las pruebas; en Junta ordinaria de 3 de Julio de 1803 se trató de su petición y de los susodichos informes, votando nueve en su favor y nueve en contra; llegaron tres académicos más, se repitió la votación, y entonces once votaron porque se le concediera el título de mérito, y diez porque no.





*Prototipo de Hanser y Menet.—Mudr id*

EL REY MORO DE GRANADA ENTREGA Á SAN FERNANDO  
LAS LLAVES DE JAEN

por José Guerra, Concurso de 1778

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)



Antes de tropezar con estas dificultades estaba ya Guerra profundamente herido y descorazonado; bien expresa su disgusto en la solicitud de 24 de Mayo de 1803, que dice así:

«Excmo. Señor:

»D. José Guerra, escultor académico supernumerario de esta Real Academia, á V. E , con el respeto que debe, expone: Que ha seguido en ella su profesión desde niño bajo la dirección de su difunto tío don Francisco Gutiérrez, Director que fué de la misma y Escultor de Cámara de S. M., habiendo merecido por su singular aplicación y adelantamiento que se le concediese un primer premio general y diferentes mensuales, con los cuales pasó de unas salas á otras hasta llegar á la del natural.

»Que habiendo pasado á Roma pensionado, mediante la oposición que hizo para ello, logró distinguirse en aquella Academia del Campidolio entre los muchos jóvenes de varias naciones que concurrieron á ella y merecer el primer premio.

»Regresado á esta corte en el año de 1785 con otros compañeros, comenzó á experimentar los efectos de la desgracia, pues habiendo esta Real Academia premiado á todos aquellos con el título de académicos de mérito, sólo se concedió al suplicante el de supernumerario, sin embargo de haber sobresalido tanto como ellos en su profesión.

»No obstante este desaire tan poco merecido, no se desalentó el exponente, antes bien trató de dar nuevas pruebas de sus adelantos y buena conducta, estableciéndose en esta corte y haciendo diferentes obras, así en ella como fuera, que han merecido ser celebradas por los inteligentes.

»Ya con este nuevo mérito y estimulado por varios amigos y uno de los Directores de esta Real Academia, recurrió en el año próximo pasado solicitando dicho título de académico de mérito, pero se le negó esta gracia y se le dijo que presentase obra como si fuese un profesor desconocido.

»A este nuevo golpe, excelentísimo señor, tal vez dimanado de la emulación, no ha podido menos de ser sensible el exponente, máxime sabiendo que sin este requisito, y sólo por tener acreditado su mérito en algunas obras, han conseguido dicha gracia varios profesores, y



pudiendo asegurar el suplicante, aunque con ello sufra su modestia, que tiene dadas, dentro y fuera de esta Real Academia, tantas ó mayores pruebas que ellos. Por lo mismo recurre nuevamente á V. E. y le

»Suplica que, en atención á cuanto deja expuesto, y á que presenta obra según se le previno, como igualmente al mérito que ha contraído en el tiempo que ha asistido á corregir por disposición de esta Real Academia, sin que se haya verificado faltar una sola noche á pesar de la intemperie, se digne concederle el referido título de académico de mérito. Como lo espera de la justificación de V. E. — Madrid, 24 de Mayo de 1803.—*Excmo. Sr.—Josef Guerra.*»

Más que por lo que significa para la nota biográfica que hacemos, hemos publicado la solicitud y entrado en minuciosos detalles, porque en ellos se reflejan las contrariedades de un artista de aquel período y las condiciones de su existencia. No son éstas hoy, ni mucho menos, en España las que debían ser, pero no deja de ser consolador ver lo que se ha adelantado en la función nacional que desempeñan á pesar de no abundar tanto aquellos Mecenas, que eran muy pocos, y se mostraban liberales en muy pocos casos. Contrariamente á lo que se ha venido comúnmente sosteniendo, la influencia general del público ha sido tan conveniente, como para todo lo demás, para la dignidad de las Bellas Artes.

Hay otro relieve también de su mano en la Academia, señalado con el núm. 21 en el inventario de 1804, y descrito así: «Christo dando vista á un ciego, inventado y modelado en barro, por D. Joseph Guerra; tiene vara escasa en cuadro con marco en blanco», y este mismo se cita en la lista de las obras que mandó desde Roma, con las palabras «Un bajo relieve de invención de Cristo cuando da vista al ciego». Malo ó bueno, se puede apreciar en él marcado progreso respecto al que presentó para el concurso de 1778, demostrando que no desaprovechó su estancia en Roma, y no se comprende, como no hubiera razones desconocidas, la severidad con que le trató aquella Corporación que tan á su favor se había manifestado en el certamen, para concederle sólo al volver de Italia el título de supernumerario, cuando dió el de mérito á sus demás compañeros.

Las principales obras hechas hasta 1803, unas enviadas desde el extranjero y otras realizadas en Madrid, constan en la siguiente lista



que sometió á la consideración de la Academia. No tenemos datos tan seguros sobre los trabajos que pudiera ejecutar después.

*«Obras enviadas desde Roma.*

Primeramente una copia del Torso de Belvedere.

Una copia del grupo de Psiquis y Cupido, copia del antiguo.

Otra copia del grupo de un Neptuno con su tritón, copia del Bernini de Villa Negroni.

Un San Francisco de Paula, copia del del Vaticano de Maini.

Una copia de un bajo relieve del dicho Maini.

Un grupo de Santa Teresa con un ángel, copia del mismo.

Un bajo relieve de Cristo en el sepulcro, copia del Bernini.

Un bajo relieve de invención de Cristo cuando da vista al ciego.

Y un Santiago, copia del que está en San Juan de Letrán, de Angel de Rossi.

Una cabeza de un San Juan Bautista, de invención.

Una alegoría dedicada á Carlos III, que representa la estatua pedestre con las cuatro Virtudes á los cuatro ángulos, con dos bajo relieves y dos inscripciones, todo de invención.

Varios dibujos del antiguo y Academias copiadas del natural.

*»Obras construídas para Madrid.*

Toda la escultura y adorno que existe en el oratorio del excelentísimo Sr. Conde de Oñate.

Una fuente que representa á Neptuno y diversos jarrones que existen en el jardín de dicho excelentísimo señor.

Un crucifijo, tamaño del natural, que existe en la iglesia de la Pasión de esta corte.

Un San Lorenzo que está en la iglesia del mismo nombre, Puerta de Toledo.

Una Virgen del Rosario para el real oratorio de la calle del Olivar.

La estatua de San Eugenio y mancebo á su lado con varios adornos en las metopas de la cornisa de San Ginés de esta corte.

Los escudos de armas que existen, uno en la fachada de los gremios y el otro en la Real fábrica de Resolis y aguardientes.



Y otros varios que se omiten por no cansar la atención de vuestra ilustrísima, sin hacer mención de las muchas que tengo ejecutadas para fuera de esta corte.»

En esta biografía hemos presentado el tipo de los que no eran muy favorecidos por la suerte en contraste con alguna que hemos presentado también minuciosamente, como modelo de los que eran relativamente mimados por la fortuna.

MANUEL TOLSÁ.—En el concurso de 1784 se puso como tema de la primera clase la «entrada triunfante de los Reyes Católicos en Granada después de su rendición», obteniendo el primer premio Julián de San Martín y el segundo Manuel Tolsá. El relieve que se conserva es el presentado por Tolsá.

Así se declara en el inventario de 1804, donde se le señala con el núm. 127 y se le describe ligeramente, y aunque las atribuciones del susodicho catálogo no sean siempre dignas de entera fe por oponerse á ellas en algún caso lo que cuentan de un modo muy claro el estilo y las líneas de las obras, no dejan en el presente lugar alguno á duda, porque el relieve tiene que ser de San Martín ó de Tolsá y no presenta ninguno de los caracteres de los demás que existen de aquél.

No le cita Ceán y sí Osorio Bernard, que le dedica la siguiente nota:

«Escultor natural de Enguera y discípulo de la Real Academia de San Fernando. En el concurso de premios celebrado por la misma en 1784 obtuvo el segundo de la primera, siendo creado posteriormente individuo de mérito de aquella Corporación, como ya lo había sido de la de San Carlos de Valencia. Trasladado á Méjico en concepto de Director de escultura de la Academia de San Carlos de dicha población en 1798, hizo en la misma diferentes obras que le granjearon mucho crédito en su arte, siendo de las principales la *Estatua ecuestre de Carlos IV*, colocada con gran solemnidad en la plaza de aquella capital el 9 de Diciembre de 1796; una medalla con igual asunto y otra con los bustos de los Reyes. Permaneció este profesor desempeñando su destino hasta su fallecimiento, ocurrido en 25 de Diciembre de 1820.»

Nada se dice aquí del año en que nació; pero éste se deduce de los





*Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

ENTRADA TRIUNFANTE DE LOS REYES CATÓLICOS EN GRANADA

por Manuel Tolsá, Concurso de 1784

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)



datos publicados en las Memorias de la Academia, porque cuando obtuvo el premio de 1784 tenía veinticuatro años. Su vida fué por lo tanto de sesenta. En la solicitud que dirigió á la Academia en 4 de Diciembre de 1789 pidiendo el grado de académico de mérito, hace constar que siguió en ella sus estudios siendo discípulo de *Juan de Mena*, cosa que ya antes se ha indicado; que había hecho varias obras para Madrid y fuera, y que trabajó en un relieve el asunto de la «Mujer adúltera», puesto por la Academia como ejercicio de pensado y otro de repente que no se describe. La Corporación le concedió la distinción apetecida por veintitrés votos contra seis en la Junta ordinaria del mismo mes y año.

Con el carácter nimio que se descubre en la forma de dirigir las peticiones y en las quejas de José Guerra que antes hemos biografiado, contrasta el de este artista, digno de ser más conocido en las fases de su existencia tanto como en sus obras. Fué un hombre de genio valiente y de grandes iniciativas, que al pasar á Méjico se encontró allí como en su propio ambiente, y sin dejar de ser buen escultor, fué arquitecto, autor de grandes proyectos, como el edificio espléndido dedicado á *Colegio de Minerva* y la Catedral, en que se gastaron más de millón y medio de pesos.

De los dos relieves suyos que debían figurar en las colecciones de la Academia, nos ha sido imposible encontrar el de la «Mujer adúltera», y tenemos, en cambio, ante la vista el de la triunfal «entrada de los Reyes Católicos en Granada», y éste se halla partido por grietas en diferentes direcciones y faltan en él las cabezas de Don Fernando, la del moro que se arrodilla pareciendo presidir la embajada y las de los dos hombres de armas ó escuderos que van á la derecha del Cardenal Mendoza.

Esta obra está reclamando el color para convertirse en uno de aquellos cuadros de historia española en que ponían todo su amor y todos sus empeños los artistas de la época. Está bien compuesto, reuniéndose en él sin confusión numerosas figuras en los distintos términos, y cada grupo ocupa su lugar apropiado, apreciándose, sin necesidad de singulares explicaciones, los diferentes episodios que ocurrieron á la vez en aquella grandiosa escena. Son muy lindas, más que espléndidamente bellas, algunas cabecitas de damas ó adolescentes, y es indudable que el autor quiso que allí tuviera representación



aquella juventud dorada que se sacrificó, llena de loco entusiasmo, por Doña Isabel, siendo éste uno de los rasgos característicos de los últimos momentos de la gloriosa campaña. Hay también gran minuciosidad de detalles con las banderas de la media luna abatidas, los escudos con la granada, el guión de Mendoza y otros muchos. ¡Lástima que el que tanta propiedad quiso dar á su cuadro no hubiera nacido en época en que se conociera mejor la indumentaria y pusiera en las ropas menos anacronismos!

JOSÉ FOLCH.—Le citan Osorio y Bernard y después el Conde de la Viñaza, tomando los datos consignados en la pág. 97 del tomo de actas de la Academia que comprende las de las sesiones celebradas desde 24 de Septiembre de 1808 hasta 27 de Marzo de 1832.

Su biografía aparece, sin embargo, más viva, con mayor perfume de época y mayor naturalidad, por muchos de sus detalles, en un curioso documento redactado por su hermano D. Jaime en 17 de Agosto de 1816 y escrito de su puño y letra, que reproducimos con su misma ortografía (1). Dice así:

«D. José Antonio Folch y Costa, escultor: nació en Barcelona á los doce de Enero de 1768. Después de los estudios de primera educación fué á aprender el dibujo en la Escuela gratuita de nobles artes de la Real Junta de comercio de la casa Lonja de dicha ciudad. Poco tiempo después pasó por su patria su hermano D. Jayme Folch y Costa, con motibo de ir á Roma pensionado por la Real Academia de San Fernando, por la escultura y fué motibo porque José se aficionara á dicha facultad.

»Sus padres le pusieron con el profesor D. Raymundo Amadeo. Cumplido el término de la pensión D. Jayme regresó á España y pasando otra vez por Barcelona, conociendo el talento que José su hermano manifestaba se le llebó consigo á la corte de Madrid á tenerle en su compañía para poderle comunicar las luces que había adquirido en Roma. Después de haber estado en Madrid Jayme Folch dos años Su Magestad le nombró director de la Escuela de nobles artes de la ciudad de Granada; Pareciéndole más acertado el dejarle en Ma-

(1) Le ha buscado en el Archivo de la Academia y nos le ha proporcionado el inteligente oficial de la Secretaría, D. Tomás Cordobés.



drid paraque estudiara en la Real Academia de San Fernando le colocó en casa de D. Juan Adán; Siguió con aplicación y tubo el onor de ganar algunos premios mensuales, y fué opositor á los generales manifestando talento y aplicación. Aconteció separarse de D. Juan Adán y pidió estar á la dirección de D. Manuel Alvarez y le permitieron en su obrador para poder trabajar en las obras que en aquella ocasión tenía aquel célebre profesor lo qual le fué concedido endonde trabajó algunos tiempos, manifestándole el referido Alvarez particular estimación. habiéndosele ofrecido á su hermano en Granada algunas obras de consideración le embió á llamar paraque le ayudara, y lograra al mismo tiempo ver en aquella capital algunas obras que ai de mérito de las Vellas artes de distinguidos profesores, en donde recidió algunos meses; después se bolbió á Madrid y estuvo hasta la imbasión de los Franceses de donde pasó á Cádiz y de allí á Mallorca.

»Acabada la guerra se bolbió á la corte en la qual murió el día 24 de Noviembre del año 1814 Académico de mérito de la Real Academia de San Fernando y vice secretario de ella y secretario de la Junta de Comisión, teniente Director y Escultor de Cámara de S. M.

»Las obras que tiene hechas en la corte y fuera de ella manifiestan su gusto particularmente el sepulcro que construyó en mármol del Exemo. Sr. Marqués de la Romana, en la ciudad de Palma en la Isla de Mallorca la qual es celebrada de todos los inteligentes que pasan á aquella Isla.»

Dos relieves hizo *José Folch* para la Academia, y ninguno de los dos se ha podido encontrar hoy en sus colecciones. Representaba el primero, el que le sirvió para ganar el premio de 1787, á «Moisés rompiendo las Tablas de la Ley al bajar del monte, viendo á los israelitas que idolatraban». Se ve compuesta en el segundo, en el que le sirvió para ser académico de mérito, «La resurrección de Lázaro».

Puede hoy decirse que José Folch era un hombre que se mostraba siempre cuidadoso de los detalles, no sólo como artista, sino hasta en los mismos documentos que firmaba, cosa que no hacía su hermano; pero no es posible emitir un juicio seguro respecto de las obras que hizo para Madrid.

Fué uno de los varios artistas de conciencia que, sin dar muestras de una gran fantasía creadora, contribuyó bastante al progreso



de la escultura en España y que merecerían ser menos olvidados de lo que lo están.

En el acta de la Junta particular celebrada el día 2 de Diciembre de 1814, se lee:

«Di cuenta de haber fallecido en 24 del anterior, de resultas de un violentísimo accidente apoplético, el Sr. D. José Antonio Folch, Teniente Director de Escultura, Secretario de las Comisiones para el examen de Obras Públicas en las Tres Nobles Artes y Vice-Secretario de la Academia, lo que fué sumamente sensible á ésta por haber perdido un profesor de distinguido mérito en su mejor edad y un individuo de prendas muy recomendables.»

PEDRO HERMOSO.—Su nombre aparece por primera vez en el concurso de 1784 por haber ganado el segundo premio de la tercera clase en competencia con José Ginés, que obtuvo el primero de la misma; figura luego en el certamen de 1787, logrando el segundo de la segunda clase y quedando, por lo tanto, detrás de *José Folch*, que ganó el primero, y llega por fin al primero de la primera en 1790, poniéndose delante de Esteban de Agreda.

Las obras que le valieron ser laureado en estas tres fechas, fueron: el «modelado de la estatua llamada el *Apolino de Médicis* por el vaciado que existía en la Academia»; un relieve en que se representa á «Moisés rompiendo las Tablas de la Ley al bajar del monte, viendo á los israelitas que idolatraban», y un plano de barro con «Santa Leocadia, que en su Basílica de Toledo se levanta del sepulcro, y en presencia del Rey Recesvinto y otros circunstantes le dice á San Ildefonso: por ti vive la gloria de mi Señora. El santo Arzobispo corta parte del velo, que pende de la cabeza de la Santa, con un cuchillo que para este efecto le dió el Rey».

Cuando se hizo el inventario de 1804 este relieve existía y se marcó con el núm. 128; hoy no ha sido posible encontrarle, y el que se guarda de este mismo asunto es el señalado con el 130, que según el mismo catálogo es el trabajado por su competidor Esteban de Agreda, que logró sólo el segundo premio de la primera clase. En el inventario de 1824 no figura ya esta obra de Hermoso, pero es de notar que tampoco figura la de Agreda, que sí se conserva. Aparecen en cambio



señalados con los números 26 de la sala 9.<sup>a</sup>, y 23 de la sala 10.<sup>a</sup>, el «Moisés rompiendo las Tablas» y el «Apolino» de aquél.

Nació Pedro Hermoso el 19 de Abril de 1763, en Granada, según declara en una solicitud, ó en Jaén, según se consigna en las tres actas de los premios que le concedió la Academia. También es curioso que no concuerden con la fecha de su nacimiento las edades consignadas en dichas actas, que le asignan diez y ocho años en 1784, veinte en 1787 y veinticuatro en 1790. Comenzó á dibujar en su país, y luego vino á Madrid recomendado á Roberto Michel con una pensión que le concedió el Obispo de Jaén, D. Agustín Rubín de Ceballos, y frecuentó las clases de la Academia de San Fernando, distinguiéndose bastante entre sus compañeros y ganando muchos premios mensuales.

Las efigies de los altares de San Juan de Dios en Madrid, sobre todo el Cristo del Perdón y la Flagelación de Jesucristo en la columna, con otros pasos de Semana Santa, fueron las obras en que puso mayor empeño y que más le acreditaron. Por ellas pidió ser nombrado académico de mérito sin sujeción á las pruebas ordinarias, y habiéndose reunido en la Junta de 2 de Diciembre de 1798 cinco académicos de la sección de Escultura para deliberar sobre su solicitud, Adán y Bergaz votaron porque fueran reprobados sus trabajos, Michel y Sepúlveda porque se le aprobase, y se abstuvo de votar el entonces Director general, D. Isidro Carnicero, porque no los había examinado todavía. Cuando los vió encontró en ellos mérito suficiente y decidió á su favor el empate, concediéndosele el galardón que solicitaba.

Fué nombrado, sucesivamente, Teniente director de los estudios de la Academia de San Fernando, Director de los mismos, escultor honorario de Cámara por Carlos IV, y escultor de Cámara efectivo por Fernando VII á la muerte de José Alvarez, ocurrida en Noviembre de 1828. Falleció Pedro Antonio Hermoso en 15 de Enero de 1830.

Además de las obras ya citadas, dejó en la corte un Ecce-Homo para la procesión del Viernes Santo; cuatro ángeles en el presbiterio de la iglesia de San Ginés; la Virgen de la Consolación y Correa en la iglesia de Santo Tomás; el modelo del grupo del pórtico del Museo del Prado, además de otros relieves y esculturas para otras varias localidades.



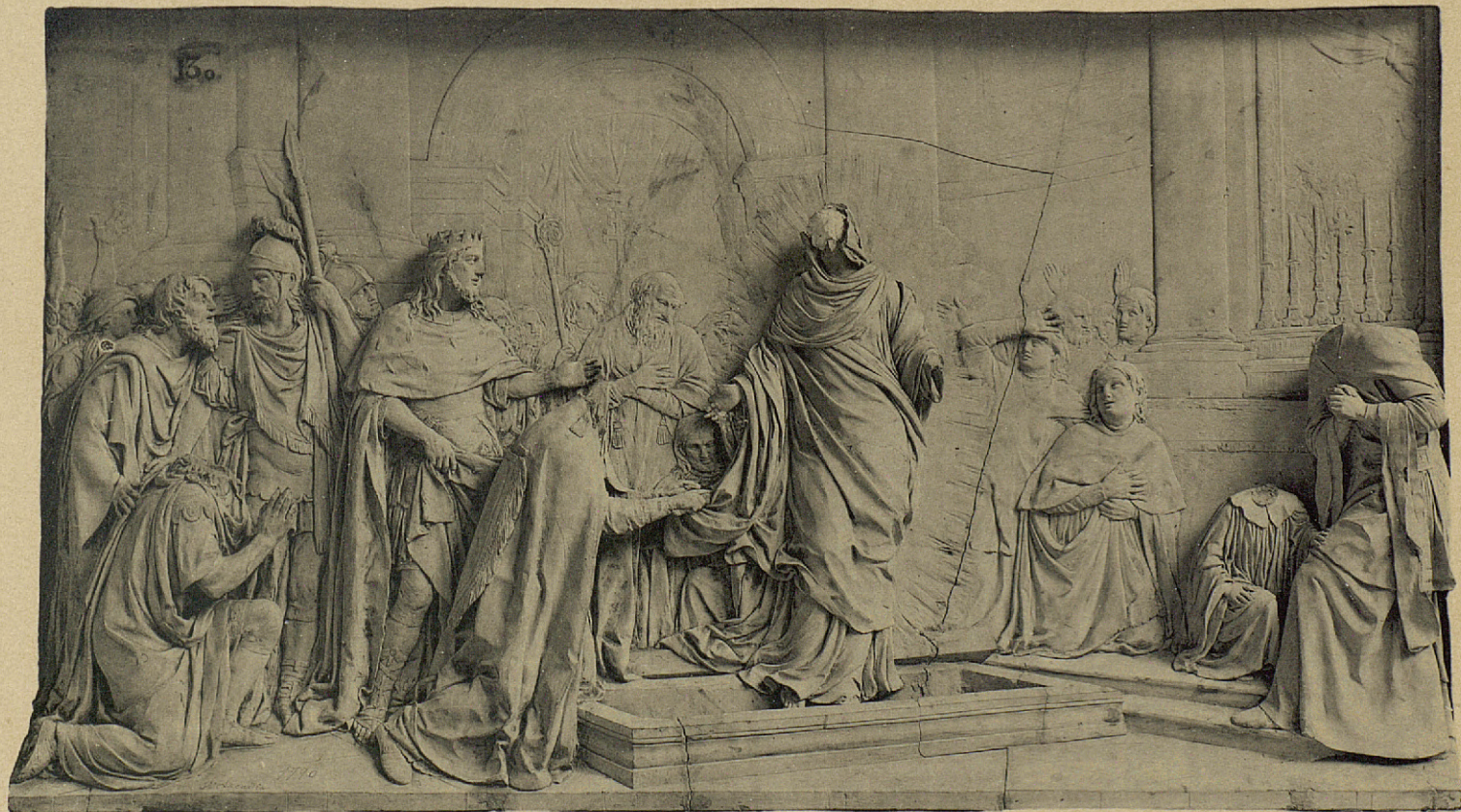
Hay en el Archivo un documento en que se declara que, al recoger el Cristo de Alonso Cano que estaba en la Academia, Fr. Esteban Aló entregó, en nombre de la Comunidad de Montserrat, al «Director de Escultura, don *Pedro Hermoso*, 1.200 rs. que, según su cuenta, había adelantado para la restauración y compostura de *deh Efigie* en virtud de orden del señor Vice-Protector»; pero no puede saberse si la restauración la hizo él mismo ó la encargó á otro artista.

ESTEBAN DE AGREDA. — Figura su nombre por primera vez en el concurso de 1778, ganando el primer premio de la tercera clase, y luego en el de 1790, en que alcanzó el segundo premio de la primera, desarrollando el mismo tema de «Santa Leocadia saliendo del sepulcro», con que Pedro Hermoso había obtenido el primero. Según antes hemos dicho, se conserva este relieve muy mal tratado; faltando la cabeza de la Santa, la de San Ildefonso y las de tres personajes más. En el inventario del 1824 figuran además como del mismo autor: nueve Apóstoles del tamaño natural y de medio cuerpo; un busto de Cervantes; el retrato de D. Alejandro Blanco; modelo del busto de Carlos IV; un fauno y una cabeza colosal de Neptuno.

Su vida fué bastante accidentada, y en ella tuvo ocasión de probar su amor á las artes. Era riojano, de esa comarca en que existían por entonces varios autores de efigies bellas, y nació en Logroño en 26 de Diciembre de 1759. Vino á Madrid á los diez y seis años, según Osorio Bernard, y antes de esta edad por lo que se deduce de una solicitud suya en que invoca que á los quince asistía ya á las clases de la Real Academia de San Fernando. Trabajó en el estudio de Roberto Michel; pero ni la educación con éste ni otras influencias le impidieron moverse luego con espontaneidad, con propias inspiraciones, acentuándose en él la personalidad de un escultor notable.

Por causas que realmente se ignoran, aunque es posible que fueran de orden económico, tuvo que volverse al lado de su familia; pero pronto le arrastró de nuevo su irresistible vocación, volviéndose á la corte, donde pudo armonizar al fin intereses con devociones, entrando en el laboratorio de piedras duras establecido en la Real fábrica de porcelana del Retiro. Durante su ausencia de la capital de España hizo en Haro diferentes trabajos, muy probablemente imágenes, y





*Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid*

SANTA LEOCADIA SALIENDO DE SU SEPULCRO  
por Esteban de Agreda, Concurso de 1790. Primera clase  
(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)



quién sabe si serán suyas algunas de las lindas efigies que hay todavía en algunas iglesias de la región. En el Retiro trabajó en cambio diferentes camafeos con los retratos de Carlos IV, María Luisa y otros.

En 1797 aspiró al grado de académico de mérito. En su solicitud pide que se le señale tema para hacer las pruebas que previenen los estatutos de la Corporación, en vez de pretender como otros que le sirvieran para alcanzar el susodicho grado las obras hechas en diferentes sitios. No sólo en esta ocasión se mostró Esteban de Agreda un hombre serio, deferente para todos sus compañeros, respetuoso para las leyes, justo, logrando el muy difícil resultado de ser estimado por todos. El punto por él elegido para desarrollarlo «en un bajo relieve del tamaño de dos pies sus figuras», fué el de «Hércules entre el vicio y la Virtud», uno de los dos propuestos por Adán. En la votación que recayó sobre sus trabajos en la Junta ordinaria de 4 de Junio de 1797, tuvo treinta y dos bolas blancas y ninguna negra.

A poco de alcanzar este grado se le nombró Director de la galería de Escultura; en 1804 Teniente director de los estudios de San Fernando; Director de los mismos en 1821, llegando diez años después á Director general. Dejó de asistir á las Juntas de la Academia excusándose por enfermo, desde la celebrada en 23 de Septiembre de 1838, y falleció en 1842, de ser cierto el dato consignado en el «Diccionario geográfico universal», publicado por D. Juan Sala.

Para Madrid y su provincia hizo las siguientes obras:

«Aranjuez.—La fuente de Narciso, la de Ceres y dos grupos de niños para la de Apolo, sin otros trabajos de ornamentación de más escasa importancia.

Madrid.—En la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando una cabeza colosal de Neptuno, un Fauno y los retratos de Carlos IV, Fernando VII y D. Alejandro Blanco.

En la capilla de Palacio dos ángeles manebos sosteniendo dos grandes lámparas á los lados del presbiterio, ambas de bronce.

En la Colegiata de Atocha, capilla del Santísimo Cristo, los ángeles de estuco que adornan los lados y el cornisamento del retablo principal, labrado en unión de D. José Ginés.

En la calle de Cervantes, fachada de la casa núm. 2, el medallón que perpetúa el recuerdo del Príncipe de nuestros escritores.

Trabajó asimismo dos estatuas de San Vicente de Paúl; dos beatos



para los capuchinos de San Antonio; un San Francisco para los de la Paciencia; la beata Juana de Aza para Santo Tomás. En las exequias celebradas en 1829 por la Reina Doña María Josefa Amalia, un grupo que representaba al pueblo de Madrid acompañado de los Genios de las Artes llorando sobre el lacrimatorio; varios modelos de santos, de una vara de altura, para diferentes oratorios particulares, y otras muchas, cuya enumeración sería prolija.»

No pudo realizar, en cambio, el proyecto que acariciaba de esculpir un Parnaso español, que hecho de su mano hubiera sido á la vez una obra inspirada y un documento interesante, porque al realizarse la invasión francesa, los soldados de Napoleón destruyeron, entre cien cosas más, todos los modelos que tenía ya ejecutados.

El relieve con que ganó el premio de 1790, y que publicamos en una de nuestras fototipias, es muy bello y anuncia ya una separación del estilo del siglo XVIII y una entrada en las nuevas corrientes artísticas que nos habían de traer, después de crisis y oscilaciones, al movimiento de los tiempos actuales. Viéndole se siente más la pérdida del hecho con el mismo asunto por Pedro Hermoso, que los académicos estimaron superior. Las demás obras suyas que se conservan no desdicen de su mérito. Con razón se le ha incluido, por los pocos que le conocen, entre los escultores notables del período.

MATÍAS MUÑOZ Y PEDRO MONASTERIO.—He aquí dos nombres que figuran juntos por haber obtenido, respectivamente, el primero y el segundo premio de la segunda clase en el concurso de 1790 con relieves ajustados al mismo asunto. «Presentan á Julio César en Alejandría la cabeza del Gran Pompeyo, que el Rey Ptolomeo le había mandado cortar, con el fin de agradarle; pero César no la quiso mirar y lloró lastimado sobre el sello y anillo de Pompeyo, que también le entregaron». No vuelven á sonar más en los siguientes certámenes ni en los Diccionarios de artistas más conocidos.

No es posible confundirlos, sin embargo, al primero con José Muñoz y al segundo con Angel Monasterio, á los que dedica notas biográficas Osorio Bernard, porque de ellos los separan lo expresado claramente en el acta de la Academia del susodicho año de 1790 respecto de su edad, el lugar de nacimiento y las obras realizadas.





*Fotografía de Hauser y Menet.-Madrid*

JULIO CESAR ANTE LA CABEZA DE POMPEYO  
por Pedro Monasterio, Concurso de 1790. Segunda Clase  
(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)



*Matías Muñoz* nació en Málaga, *José* en Antequera; el primero tenía veinticuatro años en 1790, el segundo nueve; aquél hizo sólo para Madrid el relieve antes descripto y obtuvo el premio que dejamos indicado; el nombre de éste no apareció hasta el certamen de 1805, en que obtuvo el segundo premio de la segunda clase por «La defensa del Puente de Logroño». No es posible confundir á uno con otro, suponiendo una equivocación en las actas de la Academia que hubiera sido posible para el nombre, pero no para los demás datos.

Igual resultado da la comparación entre los otros dos artistas. *Pedro Monasterio* era de Güemes, *Angel* de Santo Domingo de la Calzada; aquél nació hacia 1767, según se deduce de la edad que tenía cuando fué laureado por la Academia de San Fernando, éste diez años más tarde; el nombre del primero desaparece desde esta fecha, el del segundo figura en 1796 por haber ganado el primer premio de la segunda clase, en 1799 con el segundo de la primera y en 1802 con el primero de la primera, llegando en 6 de Noviembre de 1803 al grado de académico de mérito.

*Matías Muñoz* y *Pedro Monasterio*, á quienes no nombran ni Ceán, ni Osorio Bernard, ni el Conde de la Viñaza, son dos escultores, cuya existencia queda bien demostrada por los datos contenidos en las actas de los concursos académicos; pero al llegar á sus obras nos encontramos con mayor confusión de la que hubieran podido producir la analogía de sus apellidos con los de otros artistas. Se conserva hoy en la Academia un solo relieve con el asunto de la cabeza de Pompeyo, y después de revisar los diferentes inventarios hay que preguntarse: ¿de quién es?

En el de 1804 se citan tres obras en que se halla compuesto el mismo tema; de una no se nombra el autor, la señalada con el número 126; de las otras dos, la marcada con el 119 se atribuye á *Matías Muñoz* y la que lleva el 140 á *Pedro Monasterio*. Según estos datos, el relieve que publicamos en una de nuestras fototipias es el de *Muñoz*, porque en él se lee el 119 con el mismo tipo de cifras de todas las que se pusieron en aquella fecha.

Hay que tener, sin embargo, en cuenta que por los datos consignados en el catálogo hecho veinte años después se llega á la conclusión contraria. En éste no se cita obra alguna de *Matías Muñoz*, leyéndose en cambio en su página 100: «La aficción de Julio César al presen-



tarle la cabeza y anillo de Pompeyo su rival, por *D. Pedro Monasterio*, premiado».

En el caso presente parece más digno de fe el inventario de 1804, y es muy probable que sea Muñoz el autor del relieve, á pesar de lo consignado bastante tiempo después, cuando por lo visto se habían destrozado ya ó perdido, quizá cuando la invasión francesa, dos de las tres obras del mismo carácter que figuraban antes en las colecciones de la Corporación.

Sea de quien sea este plano de barro, es un dato más y bastante curioso para la historia de la Escultura en Madrid; pero su mérito artístico dista mucho de varios de los relieves que antes se han enumerado.

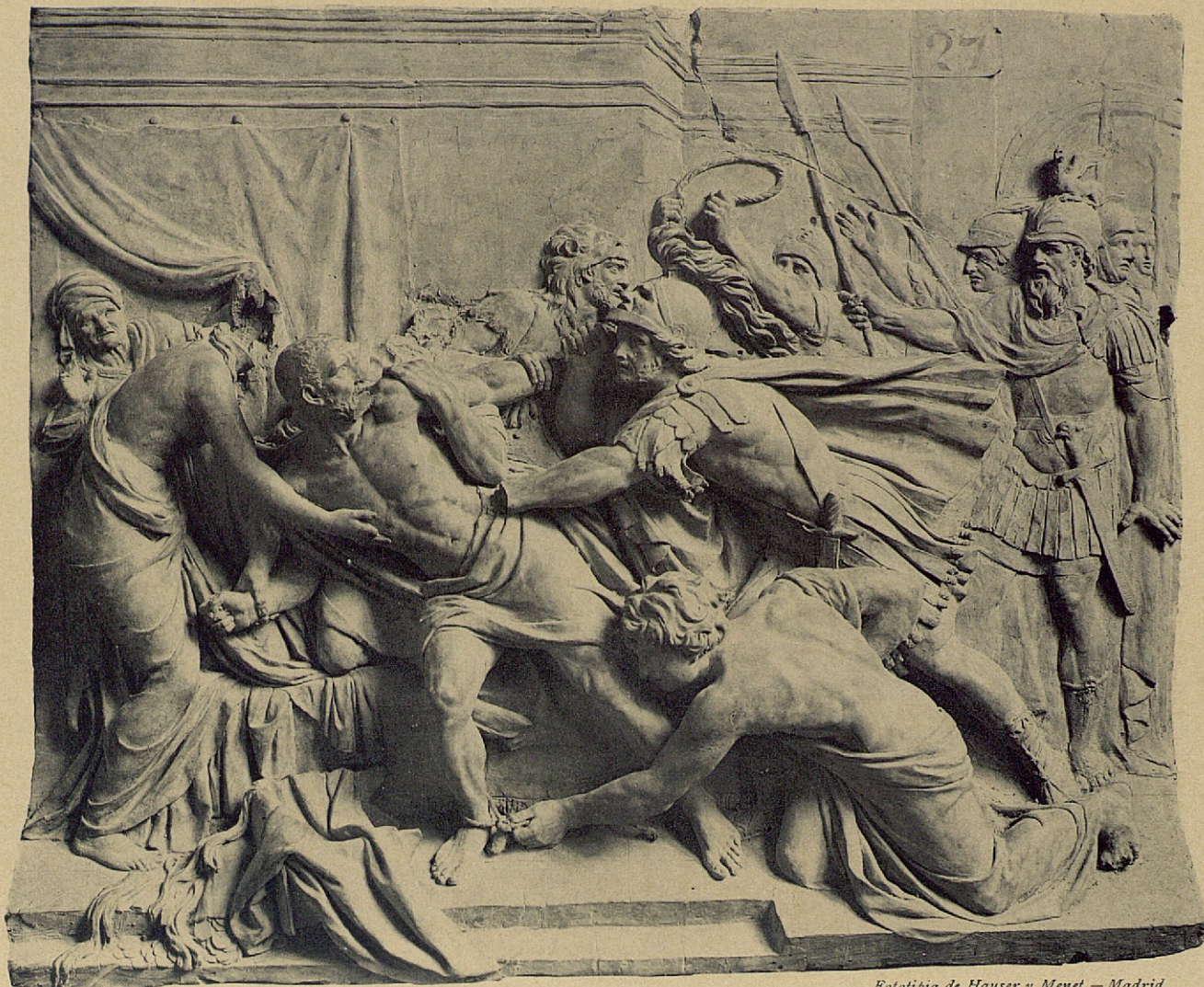
ANGEL MONASTERIO.—Obtuvo en 1796 el primer premio de la segunda clase; en 1799 el segundo de la primera, y el primero de ésta en 1802.

Este artista era de Santo Domingo de la Calzada, y tenía diez y nueve años cuando logró ser laureado la primera vez por la Academia. Consta que su padre profesaba también la escultura con crédito en la misma localidad; pero éste no puede ser el Pedro Monasterio de que antes hemos hablado, porque sólo tenía diez años cuando Angel nació.

Hay en su vida hechos inexplicables. Dentro de los recursos de que entonces se podía disponer y de las circunstancias en que se hallaba el país, debe considerársele como un hombre mimado por la fortuna. Al ocurrir la invasión francesa, dió muestras de patriotismo retirándose con el Gobierno nacional á Cádiz, donde se le nombró profesor de dibujo de las guardias marinas, y armoniza mal con estos antecedentes el hecho consignado en su biografía por Osorio Bernard, de que pasara poco después al Río de la Plata y allí muriese «como jefe de los insurrectos».

Como artista hay que lamentar lo breve de su existencia, de unos treinta y tres años. Se conserva en la Academia el relieve que ejecutó cuando sólo tenía diez y nueve, donde se ve compuesta la escena de la prisión de Sansón. Falta en él, desgraciadamente, la cabeza de Dalila, que debió modelar en contraste con la del héroe privado ya de





*Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid*

PRISIÓN DE SANSÓN

por Angel Monasterio, Concurso de 1796

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)



sus cabellos. Hay en él musculaturas demasiado acentuadas; pero hay también mucho vigor, variedad de expresiones en los rostros; movimiento adecuado al asunto; buena agrupación de figuras, que se unen sin confundirse; mucho que revela, en suma, grandes y geniales aptitudes para este género de trabajos.

En la iconística religiosa se reveló luego á bastante altura, confirmando las gratas esperanzas que había despertado con sus planos de barro en los amantes del arte patrio. Suyo es el hermoso Crucifijo que se halla colocado en una capilla de San Sebastián; y fuera de Madrid, en su ciudad natal, hay también otra imagen que le honra, la de la Virgen del Rosario, que ocupa un altar de la que fué Catedral. En todas sus obras se caracteriza de un artista que se separa ya del movimiento y tendencias preponderantes en la segunda mitad del siglo XVIII.

El expediente formado para declararle académico de mérito en 6 de Noviembre de 1803, contiene varias novedades respecto de los que antes hemos examinado. Es la primera el acta en que consta el examen de geometría y perspectiva á que se le sometió con arreglo á una Real orden de 18 de Julio de 1801, además de ejecutar las mismas pruebas de pensado y de repente á que se venían sujetando los aspirantes á tan honorífica distinción. Actuaron como jueces: Arnal, Director general; Carnicero, Michel y Aralí, escultores; Aguado por la perspectiva; Varas por las matemáticas, siendo un señor de quien sólo se conoce la firma, el Secretario. Estos le aprobaron sin reservas, y en la Junta celebrada para decidir de sus pretensiones, obtuvo los votos de todos los asistentes, que eran veintitrés.

La segunda novedad está en los temas propuestos por los diferentes individuos que habían de juzgarle: la Corporación se presenta en ellos más erudita; sus exploraciones históricas se extienden á más anchos campos, y en alguno se revelan aspiraciones á la realización de obras de gran fantasía; pero en la mayor parte se revela, aún más que antes, que sus autores no se daban clara cuenta de las condiciones especiales de la escultura.

Es uno de los asuntos, puesto en veintiuna línea de manuscrito, el robo de una imagen de la Virgen en la Mezquita Mayor de Jerusalén puesta con tantos detalles de la forma de ejecutar el hurto, de la cólera despertada en el Soldán por el hecho, de la sentencia de muerte



de todos los vecinos cristianos, de la presentación de la doncella *Sofronia* confesándose autora del delito por salvar á los suyos, de los propósitos de quemarla viva, de la declaración de su amante Olinto, que se acusa, asimismo, de la sustracción de la efigie, de la orden del Soberano de echar ambos al fuego, de la aparición á caballo de la guerrera Clorinda, que alcanza su perdón cuando van ya al suplicio... que esto, más que relieve, hubiera sido un muy largo capítulo de historia.

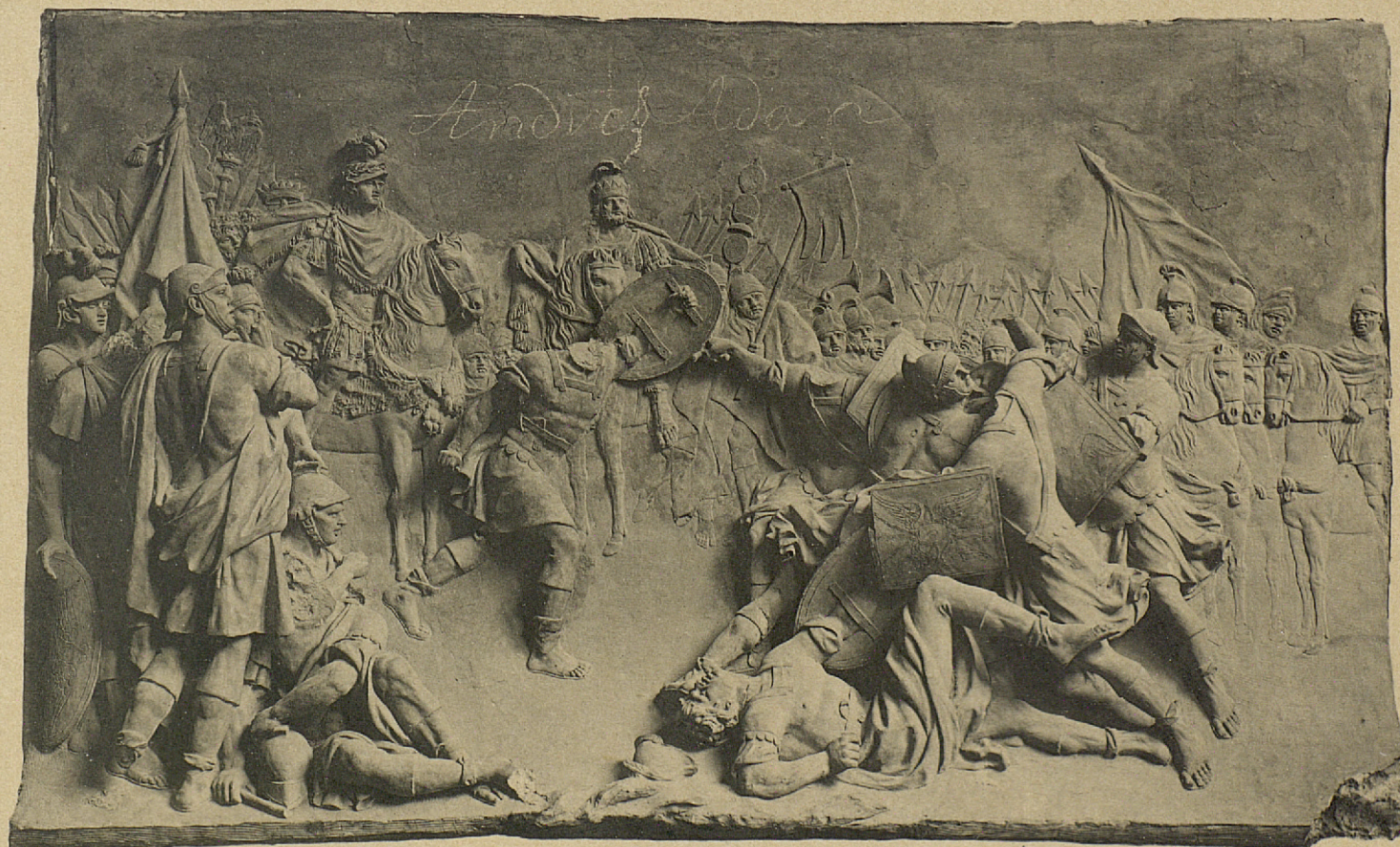
Es otro, que contrasta con éste, el del Diluvio Universal y el Arca de Noé flotando á merced de las aguas y en medio de los torrentes de lluvia, que más que en serio parece pensado en broma para poner en ridículo á los opositores, que se hubieran visto muy apurados para dar originalidad á una casa colocada sobre líneas onduladas y envuelta en trazos verticales en representación de la lluvia.

Angel Monasterio, con muy buen acuerdo, no eligió ninguno de estos dos ni otros parecidos, y sí el de «Numa Pompilio cuando le presentan la corona de Roma mientras él está deliciosamente entretenido en sus libros». No hemos encontrado hasta hoy esta obra en las galerías de la Academia, y es de lamentar, porque á juzgar por el efecto que hizo, debió mostrarse en ella el autor mucho más maestro que se había mostrado en la escena de la prisión de Sansón y en las que hizo para los siguientes concursos.

ANDRÉS ADÁN.—Se presentó al concurso de 1802 optando al premio de la primera clase, obteniendo votos para el primero y segundo lugar, y no logrando, sin embargo, el suficiente número para ser colocado en ninguno. El ejercicio consistió en el trabajo de pensado en que debía representarse «la lucha de los Horacios y Curiacios» y el de repente, en que se puso el tema del «sacrificio de Isaac».

*Andrés Adán* se llenó de indignación al verse pospuesto á sus rivales y dirigió á la Academia un memorial lleno de expresiones muy vivas, diciendo que los Directores y Tenientes directores habían declarado que sus obras llevaban ventajas á las de sus coopositores, y que sólo «por el empeño de algunos nuevos vocales», que consiguieron «en votación secreta premiar á su antojo», no obtuvo el merecido galardón. Declara la triste situación económica en que esta injusticia





*Fototipia de Hauser y Menet.— Madrid*

HORACIOS Y CURIACEOS

por Andrés Adán, Concurso de 1802

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)



le deja, y más en el momento en que tiene también que mantener á la familia de su suegro, *D. Vicente Rudiez*, por fallecimiento de éste.

Se revela claro en los documentos, que la Corporación quiso tomar una determinación castigando estos atrevimientos; pero intervino el académico de mérito *Juan Adán*, dirigiendo á la Junta un escrito en que explicaba y justificaba la conducta de su hermano, y modificó su actitud, concediéndosele el título de académico supernumerario por el mismo relieve que no fué laureado y que publicamos en una lámina.

No es de los mejores ni tampoco de los peores entre los demás procedentes de concursos.

MANUEL DE AGREDA y RAFAEL PLAGNIOL.—Obtuvieron, respectivamente, el primero y el segundo premio de la primera clase en 1805, componiendo el tema «El Cid Campeador sale de Valencia acompañado de sus vasallos moros y de los hijodalgos castellanos de su mesnada, y se encuentra á sus hijas Doña Elvira y Doña Sol, que venían heridas y maltratadas, habiéndolas abandonado sus maridos los Infantes de Carrión».

Figuran los relieves ejecutados por uno y otro en el inventario de 1824, señalado el de aquél con el núm. 43 de la sala décima y el de éste con el 47 de la misma. El que nosotros publicamos es el del segundo, sin la cabeza del héroe castellano ni las de otros personajes, muy mal tratado, pero no tanto como lo está el del primero. Bien se ven ya en él el estilo y factura de los comienzos del siglo XIX.

Ni de Manuel de Agreda ni de Rafael Plagniol pueden consignarse muchos datos biográficos.

*Agreda*, hermano de Esteban, nació en Haro en 1773; se matriculó en 1787 en la Academia; alcanzó en 1790 el segundo premio de la tercera clase modelando la estatua de Baco, que tiene una taza en una mano y un racimo de uvas en la otra, y no volvió á sonar su nombre en los concursos hasta quince años después, en que obtuvo la distinción que antes se dijo. Por el mismo relieve de las hijas del Cid fué declarado académico de mérito en 24 de Octubre de 1827.

Del memorial en que solicita este honorífico cargo, se deduce que hizo varias obras en su país, sin que se precise cuáles fueron éstas; que después fué nombrado por Carlos IV «para la parte química de



la porcelana en blanco y colores en su Real fábrica de la China», cuyo cargo no parece muy en armonía con sus aptitudes para la escultura, y que desempeñó este destino «hasta la fatal invasión de Napoleón»; que ejerció desde aquella época su *primera* profesión al lado de su hermano D. Esteban, «ayudándole en las obras que están á su cargo, y hallándose en el día (en 1827) dedicado exclusivamente en su profesión».

Bien se ve por todo ello que Manuel Agreda, dotado de talento y condiciones para la escultura, fué sólo artista á ratos, y que para concederle la Academia lo que él pedía por un relieve hecho doce años antes y después de haberse separado largo tiempo de este género de trabajo, debió tener muy en cuenta los grandes y positivos méritos de su hermano y mostrarse con él más clemente que justa.

*Plagniol* es aún menos conocido que el anterior. Sábese, sí, que á pesar de su apellido catalán y de su probable parentesco con artistas barceloneses de su mismo apellido, fué un escultor completamente madrileño, porque en Madrid nació en 1781; hizo todos sus estudios en la Real Academia de San Fernando; en los concursos de esta Corporación ganó el primer premio de la tercera clase modelando la estatua de Cleópatra, y en 1805 el indicado antes por el relieve arriba citado.

De Madrid pasó á Sevilla por haber sido nombrado en 1827 Teniente director de la Escultura en la Escuela de Bellas Artes de aquella ciudad, y desde este momento deja de figurar aquí su personalidad, porque su nombre no está escrito en las listas de académicos de mérito que tenemos á la vista.

ULTIMOS CONCURSOS DE ESTE GÉNERO.—La marcha ordenada de desarrollo del arte español por la serie de certámenes que producian resultados muy beneficiosos, se interrumpió bruscamente por la guerra de la Independencia. No fué ésta una lucha militar que afectara simplemente al mundo económico y á la tranquilidad del territorio; llevó consigo una profunda renovación de la vida nacional, una gran sacudida de todos los elementos del país, bastante adormecidos; una crisis por la que pasamos al modo de ser moderno, no repentinamente, en una larga evolución, después de oscilaciones y retrocesos como ocurre en todas las crisis.





*Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

LAS HIJAS DEL CID

por Rafael Plagniol, Concurso de 1803

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)



El radical cambio afectó al Arte del mismo modo que á los demás elementos que integran nuestra sociedad. Esta se había hecho en su espíritu menos inocente para los problemas generales y más nerviosa; y para la escultura no podían llamar tanto la atención los temas de fría erudición: Numa Pompilio abstraído en sus estudios; Artavaces llevado unido al carro del triunfador ante Cleópatra; Diógenes discutiendo desde su cuba, y otros parecidos.

Dicho se está que la transformación no se efectuó de un modo muy rápido; sabido es que en todas las ocasiones históricas en que aquéllas se realizan, perdura durante muchos años el modo de ser antiguo, mientras se le va superponiendo poco á poco el espíritu moderno. Lo hemos visto en el estudio de las obras ejecutadas por los académicos de mérito; por los mismos años en que Alvarez presentaba su «defensa de Zaragoza», esculpía Damián Campeny su «sacrificio de Cal-lirhoe»; asuntos de género análogo han llegado hasta nuestros mismos días, coexistiendo su realización con el modo de sentir la belleza del Angel Caído, puesto en el Retiro por Bellver; los grandiosos cantos á la Patria traducidos á la piedra por Marinas; el enaltecimiento del trabajo, del espíritu y del cuerpo, que ha reflejado Blay en su monumento al Dr. Rubio, y en las figuras de obreros del de Chavarri en Bilbao.

Pero desde el primer instante en que se realizó aquella profunda revolución del pensamiento y las costumbres, se vió producirse el mismo fenómeno que también se observa constantemente; lo poco que puede contarse al principio entre lo que viene, llega vigoroso, á pesar de sus inexperiencias é imperfecciones; lo mucho que se realiza todavía en el género de lo que se va, se señala tanto por su corrección como por su frialdad. Maestría sin alma se opone al esbozo con fresca vida, y las eternas leyes se confirman en los relieves de la Academia como en otras muchas creaciones. Compárense los mitológicos ó históricos hechos en el período que siguió á la invasión francesa con los bustos, retratos, bocetos de monumentos y otras creaciones análogas del mismo momento, y se verá qué tibia es la luz de inspiración que despiden aquéllos, qué brillante la que emana de éstos. Es más; los mismos grupos trabajados en imitación de los clásicos, no están formados por personajes con la serenidad griega ó romana y tiene menos majestad y más vida nerviosa; expresan lo que sienten como nosotros,



CONCURSO DE 1832.—Quiso conservarse en él el mismo plan y todas las formas á que se habían ajustado los muchos celebrados en años anteriores.

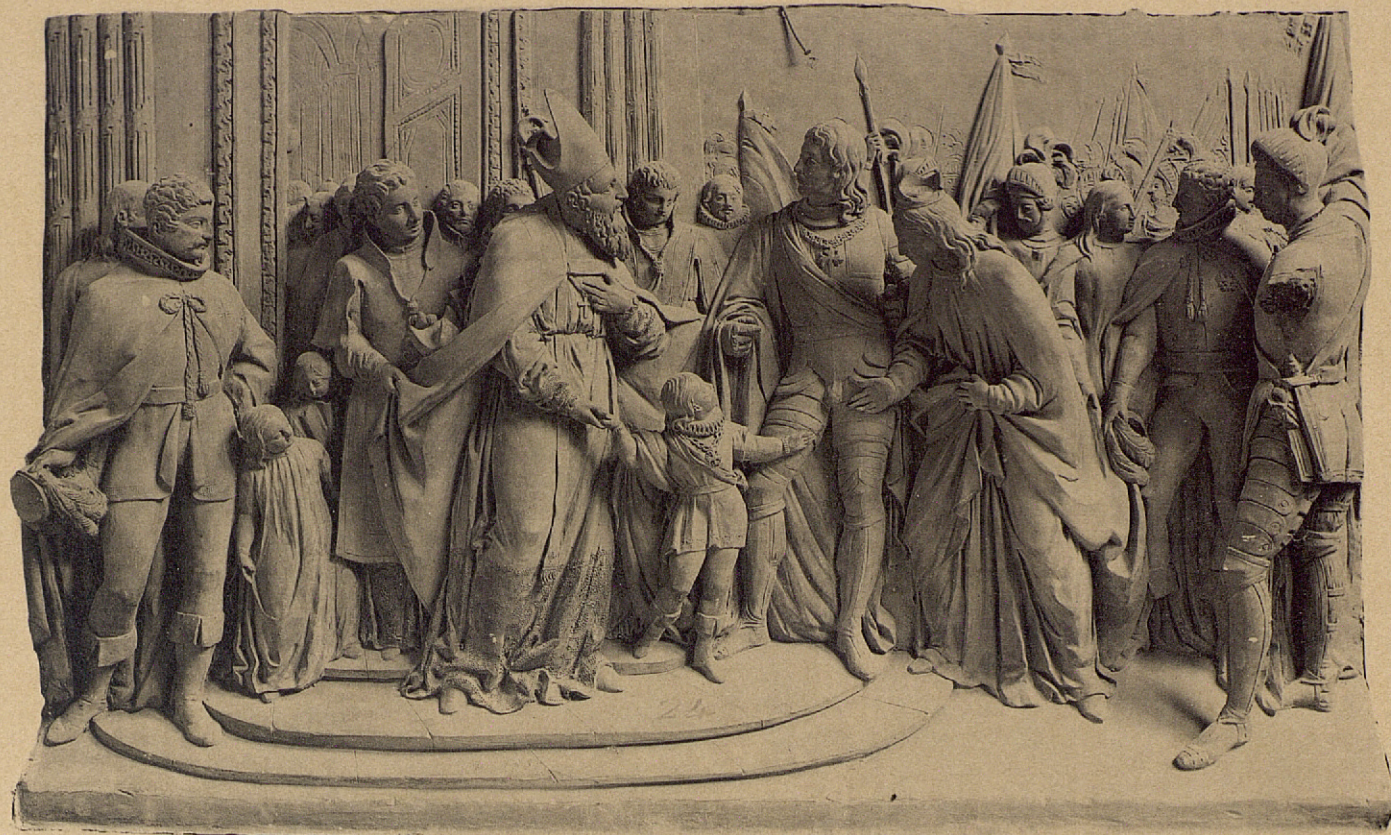
Para la primera clase, en escultura, se puso el siguiente tema: «Apoderados los vecinos de Avila de la persona del niño Rey Don Alonso XI, que confiaron al Obispo D. Sancho para que le conservase en la santa iglesia, lo entrega éste en la puerta de la misma al Infante Don Pedro y á la Reina, su madre, que debían gobernar el reino durante su menor edad».

El carácter de este asunto es el mismo que el de los que se han venido componiendo en la pintura llamada de Historia, la estimada como única, grandiosa, interesante y seria hasta el último tercio del mismo siglo XIX, en que ha ido preponderando la de asuntos históricos ó no de la época moderna. Al componerle en planos de barro, no podía aparecer todavía la escultura con su carácter propio y diferenciada al mismo tiempo de la de la época clásica, que es el fin que hoy se persigue.

Obtuvo el primer premio de esta clase *Sabino Medina*, *José* pone el acta por equivocación, y el segundo *Ponciano Ponzano*. Sus dos relieves se conservan en la Academia y los publicamos en otras tantas láminas para que se pueda juzgarlos y establecer entre ellos interesantes paralelos. En una primera impresión parecen tan análogos, que cualquiera creería que los dos opositores habían trabajado juntos cambiando impresiones y se habían convenido para diferenciarlos algo en poner uno mirando á la derecha las figuras que el otro situaba dirigiéndose hacia la izquierda.

Analizándolos luego con mayor escrupulosidad, se aprecian en cambio en ellos grandes diferencias en medio de esta unidad de tendencia y sentido. Se reconoce, en primer lugar, que la Academia no anduvo muy justa en su decisión; es inferior el de *Sabino Medina* al de *Ponciano Ponzano*; tiene el de aquél más trabajo y mayor número de figuras, pero es pequeño en los detalles, minucioso, sin grandeza, y adolece del grave defecto de ser todos los caballeros y todas las damas miembros de una misma familia y producirles á todos el acto igual impresión, cual si ésta fuera de rúbrica. El de éste es más escultórico, más severo, más variado y con mayor verdad en las expresiones.

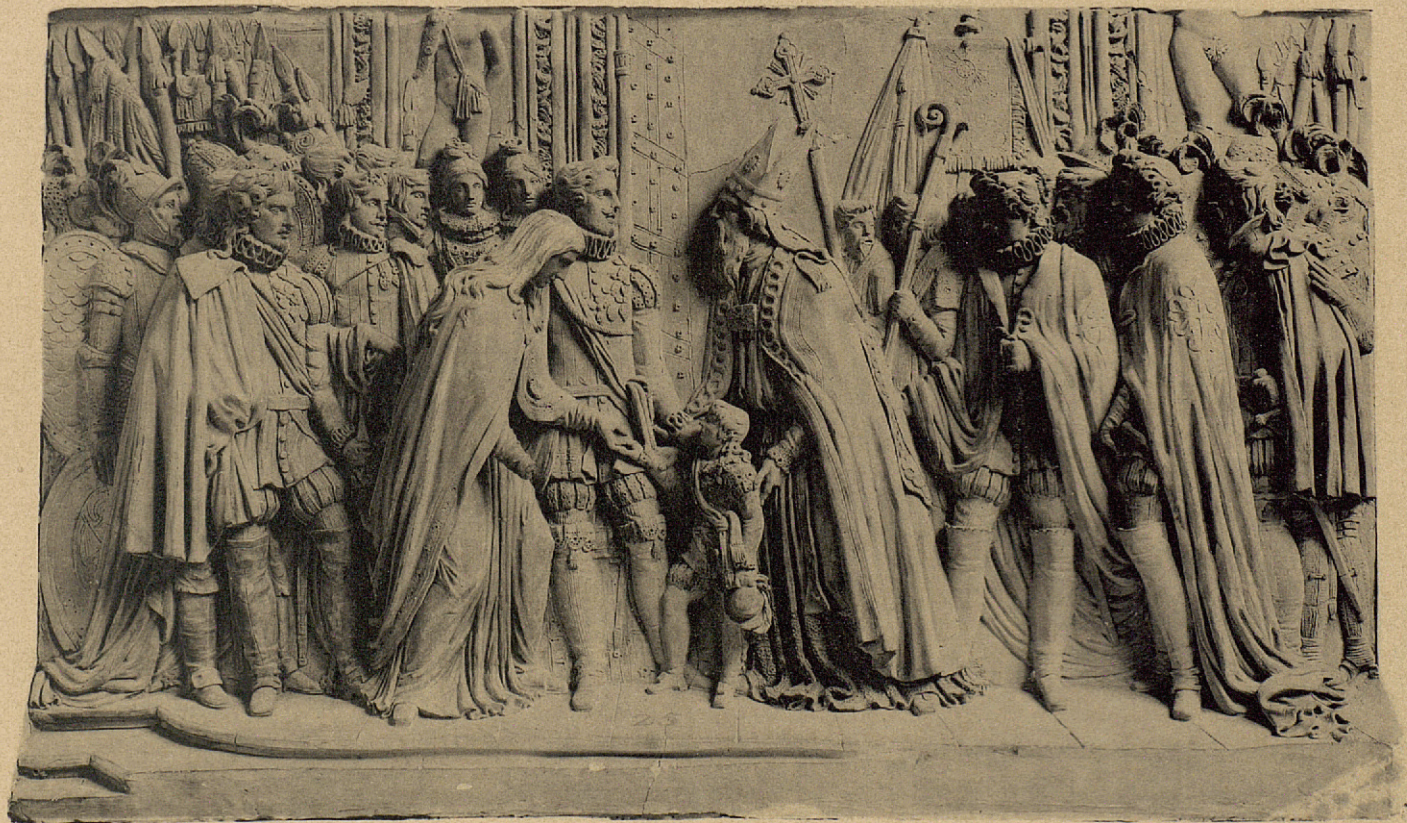




*Fototipia de Hauser y Menet.— Madrid*

PRESENTACIÓN DEL REY NIÑO ALFONSO XI Á LA REINA  
Y AL INFANTE DON PEDRO  
por Ponciano Ponzano, Concurso de 1832. Segundo premio  
(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)





*Fototipia de Hauser y Menet.— Madrid*

PRESENTACIÓN DEL REY NIÑO ALFONSO XI Á LA REINA  
Y AL INFANTE DON PEDRO

por Sabino Medina, Concurso de 1832. Primer premio

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)



Hay en los dos pretensiones de propiedad, descubriéndose la tendencia, bien acentuada en los cuadros de época, de entrar en el campo de la indumentaria y de lo erudito; pero la indicada dirección se encuentra en estas obras que estudiamos servida de un modo lastimoso, porque una escena del siglo XIV se ve representada por personajes que visten prendas de las centurias décimosexta y décimoséptima. La Reina es, en el relieve de Medina, la madre cariñosa, sin atributo alguno real; y lleva también el pelo suelto en el de Ponzano, con una corona en la cabeza. El Infante va en el plano de barro del primero con el traje de corte, con marcado aspecto de actor; y lleva los arreos militares en el del segundo, siendo mucho más noble su rostro y figura. Abundan en ambos las golas encañonadas, y los dos han estado poco felices al modelar la figura infantil, muy interesante en la escena y muy de primera línea, de Alfonso XI.

De las condiciones de composición, de perspectiva y de todos los elementos gráficos de las obras puede juzgarse en las fototipias correspondientes.

He aquí ahora algunas notas biográficas de estos dos escultores, que si no estuvieron á tanta altura como otros en sus relieves de concurso, ejercieron luego con sus demás creaciones una positiva influencia sobre el arte español de sus días.

**SABINO MEDINA.**—Era natural de Madrid, donde nació el 20 de Diciembre de 1814. Fué aquí discípulo de Valeriano Salvatierra hasta que ganó á los diez y ocho años el premio antes indicado, y pasó luego con una pensión á Roma, estudiando por sí los grandes modelos existentes en aquella ciudad y asistiendo á la casa del profesor Tenerari. Así puede explicarse el gran cambio que se ve en sus concepciones y en su factura desde su primera obra de juventud á las hechas después.

Cuando *Medina* pudo volar por su propio esfuerzo, trabajó bien y progresó deprisa en los primeros momentos. En 1834, dos años después de haber triunfado en el certamen español, consiguió en el celebrado por la Academia romana de San Lucas el segundo premio de la primera clase, y transcurridos otros dos modeló la estatua «Euridice mordida por el áspid...», que fué elogiada sin tasa por los críticos y



grabada en las publicaciones extranjeras. Realizada en mármol, vino á parar al Museo del Prado, colocándose también en la galería de estampas del imperial de San Petersburgo una lámina en que se la reproduce. Bien se ve por estos datos que produjo sensación en su tiempo, y el valor que se la concedió entre las producciones más hermosas de la época, según escribía Ranali. *Euridice* es una figura bella y sólo tiene el defecto de que su acento es tan marcadamente italiano, que, más que personalidad en su autor, revela cuán fácilmente se dejaba arrastrar por las diferentes influencias á que fué estando sometido desde el principio de su carrera.

Después de conseguir los anteriores triunfos, no dió las mismas muestras de actividad que había dado en el período de su educación; declaran con rara unanimidad cuantos le conocieron, que Medina era un hombre tan agradable en su trato como perezoso, fundando más sus éxitos en su conocimiento de la sociedad que en sus esfuerzos como artista. D. José Esteban Lozano, que fué su discípulo antes de serlo de Piquer, nos ha pintado, con datos fehacientes, en qué forma realizó las numerosas obras que se ponen á su nombre. Tenía á su lado escultores como Eugenio Duque, que hace poco murió en la mayor miseria, y éstos eran no sólo los que acababan, sino los que hacían siguiendo sus indicaciones. De estas manos salió, casi por completo, la figura del Lozoya que hay en el arca de aguas de Madrid, situada en el antiguo Campo de guardias. Como éste podrían citarse otros muchos y muy interesantes ejemplos.

En la Junta ordinaria de 23 de Septiembre de 1838 se le concedió el grado de académico de mérito por su estatua ya citada «Euridice mordida por el áspid», y sin someterle á nuevas pruebas. Luego fué nombrado: en 1845 profesor supernumerario de la Escuela superior de Pintura y Escultura; en 1866 escultor honorario y consultor del Ayuntamiento de Madrid, y en años posteriores miembro de numerosas comisiones de esas que aquí se constituyen para proyectar cosas que jamás se realizan. Tampoco pasó del estado de proyecto su pensamiento de crear un museo especial con los bustos de los militares que más hubieran honrado á la Patria peleando ó escribiendo.

Falleció Sabino Medina en 10 de Mayo de 1878.

En esta comarca van unidas á su nombre las siguientes obras:

«*Euridice*. Esta estatua de mármol, á la que nos hemos referido



anteriormente, se halla en la actualidad en el salón de pinturas de la escuela italiana del Museo de Pintura y Escultura del Prado. S. M. el Emperador de Rusia ha mandado colocar una reproducción fotográfica de la misma en la galería de estampas del Museo imperial de San Petersburgo.

» *La Virtud*, estatua de piedra colocada en el monumento del Dos de Mayo de 1808.

» *El río Lozoya*, estatua semi-colosal de piedra, colocada en la fuente monumental del Depósito de aguas del canal de Madrid, sito en el Campo de guardias.

» *La Pureza*, *La Reforma* y *El Gobierno*, estatuas alegóricas, de mármol, colocadas en el panteón de Argüelles, Mendizábal y Calatrava en el cementerio de San Nicolás.

» *La Purísima Concepción*, estatua de mármol, expuesta al presente en el Museo de Pintura y Escultura del Prado.

» Otra igual, de estuco, en la fachada del convento de señoras Calatravas en la calle de Alcalá.

» *Murillo*: en la plazuela del mismo nombre, junto al Museo de Pinturas; reproducción de la que hizo para Sevilla, como veremos más adelante.

» *Argüelles*, busto de mármol colocado en el salón de conferencias del Congreso de los Diputados.

» *D. Antonio Gil y Zárate*, busto hecho siendo Director de Instrucción pública, y colocado en la Escuela especial de Arquitectura.

» *D. Narciso Pascual Colomer*, Director de dicha Escuela, conservado en la misma.

» Monumentos sepulcrales contruidos en el cementerio de San Isidro de Madrid á la memoria de las familias de Muguiro y Santibañez.

» Estatua del Conde Don Rodrigo presentando al Rey el pedazo de manto que le cortó al darle su caballo en la batalla de la Sagra (origen del apellido Girón).

» Una de las estatuas que figuraron en el antiguo teatro del Liceo artístico y literario.

» Las cariátides del salón de sesiones del Congreso de los Diputados, que representan las Ciencias, el Comercio, la Marina y la Agricultura.

» En diferentes Exposiciones celebradas en Madrid, han figurado asimismo cuatro estatuas pequeñas en bronce, un busto en yeso de



Calderón, otros del duque de la Victoria y del Sr. D. Alejandro López, y diversos trabajos de menor importancia».

PONCIANO PONZANO.—Fué una personalidad unida á la anterior en muchas de las fases de su existencia; más tosca en su trato, más bríosá en sus obras.

Nació, en 1813, en Zaragoza, y se educó desde muy temprana edad en Madrid, bajo la excelente dirección de José Alvarez de Cubero, hasta que falleció en 1828 este genial artista. Faltóle el apoyo del maestro cuando sólo había cumplido quince años, pero estas primeras inspiraciones que se grabaron en su alma de un modo indeleble, unidas á la energía de su temperamento, decidieron de sus creaciones.

Ganó el segundo premio de la primera clase, según se ha dicho, en 1832, y no se comprende que le pusieran delante á Sabino Medina, á menos que no se atendiera al criterio de la edad, como en los escalafones de oficina, porque *Ponciano* tenía sólo diez y nueve años cuando se celebró el concurso. Pasó en seguida á Roma pensionado de un modo ilusorio por nuestro Gobierno, porque el sueldo era escaso, y, además de ser escaso, no se abonaba. Tan falto de recursos como sobrado de fe, se nutrió en las obras de Thorwaldsen y acudió al mismo estudio de Tenerari á que acudió Sabino Medina; y cuando al cabo de cuatro años terminó aquella protección ficticia que le habían dispensado las autoridades, tuvo la fortuna de encontrar otra mucho más real y positiva, primero en el Conde de Toreno, admirador de su relieve Hércules y Diomedes, y después en la Reina Doña María Cristina de Borbón. *Ponzano* correspondió á estos favores, dedicó al prócer en 1840 el precioso grupo *El Diluvio* y envió á la Soberana la hermosa efigie de la «Virgen con su hijo en los brazos», que había hecho para D. Julián Villalba, muriendo éste sin verla concluída.

Vino á España poco después de realizar estas obras, y al visitar por segunda vez Roma, realizó allí la concepción de mayor importancia que va unida á su nombre: el frontón triangular que domina la entrada principal del palacio del Congreso. Sobre él se destacan: España en el centro, abrazando á la entonces joven Constitución; la Justicia, el valor español, las Ciencias, la Paz, la Abundancia, la Navegación y la Industria, á un lado; la Fuerza, las Bellas Artes, la



Armonía, el Comercio, la Agricultura, el Ebro y el Tajo al otro, sentidas todas con alma de artista, idealizadas con una belleza que, por desgracia, no ha correspondido, ni con mucho, á la realidad de los hechos políticos.

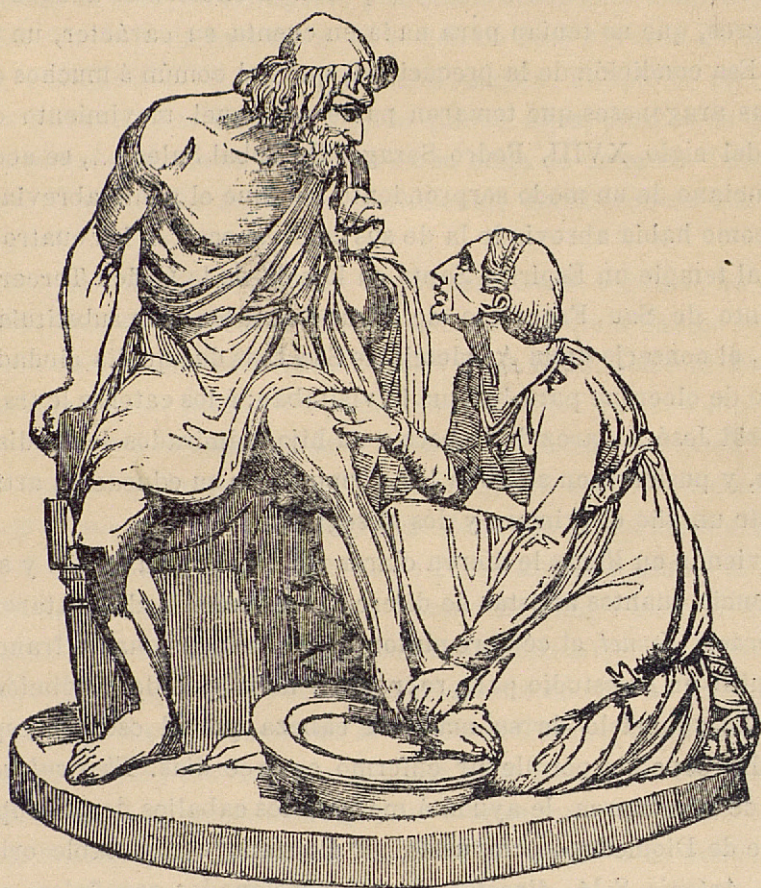
Todos los demás detalles de su vida, desde los primeros años hasta los últimos, demuestran que la fe en el Arte y las grandes aptitudes que tenía Ponciano Ponzano le conquistaron excelentes amigos y admiradores, que no tenían para nada en cuenta su carácter, un tanto rudo. Esa condición de la precocidad, que fué común á muchos de los artistas aragoneses que tomaron parte en aquel movimiento desde fines del siglo XVIII, Pedro Sorage, Cristóbal Salesa..., se acentuó en Ponciano de un modo sorprendente, sin que el genio abreviara su vida como había abreviado la de sus coterráneos. A los cuatro años pintó al temple un Espíritu Santo en la sala de la Orden Tercera del convento de San Francisco, de Zaragoza; á los siete substituía á su padre, el conserje de la Academia de San Luis de aquella ciudad, sirviendo de cicerone para los que la visitaban; á los catorce le trajeron á Madrid José Alvarez de Cubero y su hijo, admirados de sus disposiciones, y pusieron en su alma los gérmenes de su educación artística durante un año el primero y dos el segundo.

Viviendo en Roma le dieron claras muestras de su cariño y su benevolencia cuantos artistas de diferentes nacionalidades trataron con él. *Horacio Vernet*, el célebre pintor jefe de los pensionados franceses, le admitió en su estudio para reproducir la estatua del Endimión del Capitolio y modeló de su mano la cabeza que el escultor español no podía concluir por llevar enfermo catorce días. *Thorwaldsen*, el genio de Dinamarca, le ayudó á modelar los caballos de su grupo «la muerte de Diomedes», compuesto por Ponzano con notable originalidad. *Antonio Solá*, director de los pensionados españoles, que le tenía en su estudio, le distinguió de un modo excepcional y llamó hacia sus obras la atención del Conde de Toreno. *Tenerari* fué siempre, más que profesor, un cariñosísimo é inalterable amigo para él.

Mucho le favoreció también en el extranjero un conjunto de, para él, felices circunstancias. El escultor austriaco Mateo Kesel, á quien por su nacionalidad no querían bien los italianos, había creado su grupo el Diluvio, aplaudido por unos y severamente criticado por otros. Después de vacilar mucho tiempo, Ponzano, animado por el



Conde de Toreno, convirtió la idea de aquel artista en un episodio del Diluvio universal, donde se refleja la angustia de una madre intentando salvar á su hijo de las aguas, y su éxito fué de los más ruidosos de la época. *Calsa*, el arquitecto poeta, cantó el asunto en sonoros versos. *Salvador Betti* le describió, publicando un grabado en que se le reproduce. Los habitantes de Roma desfilaron en prodigioso



Ulises reconocido por Euriclea, por Ponciano Ponzano. (Tomado de un grabado en madera publicado en 1838 por el *Semanario Pintoresco*.)

número por el estudio, ganosos de verlo. *Berlín* y *Rusia* quisieron poseer dos reproducciones. Al poco tiempo se le destinó á decorar la gran escalera de la legación de España en Roma.

Otro grupo muy notable del mismo artista, el que representa á *Ulises* reconocido por Euriclea, fué modelado después de la copia del *Endimión* del Capitolio y luego de compuesto el de la muerte de *Dio*.



medes. Figuró con tan universal aplauso en la Exposición celebrada por la Real Academia de San Fernando en 1838, que ésta le nombró, sin sujetarse á pruebas y por aclamación, su académico de mérito en 17 de Marzo de 1839. Esta notable obra se guardó en las colecciones de la Corporación hasta el 1862. Sobre la forma en que se hizo, primero, y luego fué destruída esta escultura, consigna los siguientes datos un papel escrito de puño y letra de Ponzano, que ahora no se encuentra en el archivo, y del que afortunadamente había sacado una copia el inteligente oficial mayor de la Secretaría de la Academia, D. Tomás Cordobés.

«El grupo de Ulises fué modelado en el estudio del célebre Antonio Canova, en el mismo sitio en que éste había modelado su grupo del Centauro.

»El modelo vivo, llamado Giacomo, que sirvió á Ponzano para la figura de Ulises, había servido, joven, á Canova para su *Pugilatore*. La ejecución de este grupo coincidió con la terminación de la media pensión que pagaba el Gobierno. Por mediación de D. Antonio Solá, Director de los pensionados, y el escultor Tenerari, maestro y amigo de Ponzano, este grupo se grabó por Salvatore Betti, y por *aclamación* se le nombró académico de mérito de la de San Fernando de Madrid.

»Este grupo se mandó á Londres para la Exposición de 1862 y se rompió, y «no teniendo los representantes de España dinero para restaurarlo, lo tiraron al Támesis». Nosotros le reproducimos en un fotograbado tomado del grabado en madera que publicó en 1838 el *Semanario Pintoresco* con ocasión de la Exposición de la Academia.

En Madrid y fuera de Madrid ha dejado Ponzano las siguientes esculturas:

«*Grupos de dos figuras mayores que el natural*.—El Diluvio y la Virgen de la Piedad.

»*Estatuas*.—Dos de la Reina Isabel II, la de la Infanta Luisa Carlota, en genuflexión; la de la Infanta Amalia de Montpensier, ídem ídem; la de D. Mariano Lagasca, la del General Enna, para su sepulcro en Zaragoza; la de la Libertad, en el panteón de Argüelles, Calatrava y Mendizábal; ocho estatuitas de santos en el oratorio del Duque de Sexto; otra ídem de Santa Cándida; las del panteón de Infantes de El Escorial; la del Brigadier Barcaiztegui.



» *Bustos*.—Fernando VII, la Reina Cristina, Isabel II, el Rey consorte Don Francisco, la Infanta Luisa Fernanda, la Infanta Cristina, esposa de Don Sebastián; Lope de Vega, D. José de Madrazo, D. Federico de Madrazo, D. Eugenio de Ochoa, D. Joaquín María López, el Marqués de Falces, el Duque de Gor, D. Francisco Martínez de la Rosa, el Marqués de San Gregorio, D. Martín de los Heros, D. Nicolás Ibarrola, D. Isidoro de Hoyos, el Marqués de Lugros y sus padres, D. Juan Bruil, D. Pedro Castelló, D. Eusebio Lera, la Sra. D.<sup>a</sup> Candelaria de Coming, la Sra. Muguero, D. Fermín de Lasala, el Conde y la Condesa de Quinto, los dos Marqueses de O'Gavan, el primero y el segundo; el Sr. Mendoza Cortina, la señora del mismo, el actor don Antonio de Guzmán.

» *Relieves y obras de ornamentación*.—Un relieve para el sepulcro del Cardenal Marco Catalán en el Colegio de Irlandeses de Roma; los del sepulcro de la Infanta Luisa Carlota, en El Escorial; el del frontón de la iglesia de San Jerónimo, en la misma fachada varias figuras de alto relieve y otras de todo relieve; un altar gótico de veinticinco pies de alto por diez de ancho, en que reunió todos los modelos originales que había hecho para la restauración de San Jerónimo; toda la decoración de relieve del salón paraninfo de la Universidad Central; la decoración interior del panteón de los Duques de Castro-Enríquez; el relieve de la casa de Lope de Vega en la calle que lleva su nombre.

» *Monumentos funerarios*.—El de Cecconi, en la iglesia de Capuchinos de Palestina; el del Marqués de Lugros, en la iglesia nacional de españoles en Roma; el del arcediano de Plasencia, D. Salvador Borrrell, en el monasterio de San Lorenzo en Roma; las grandes obras del panteón de El Escorial.»

El entusiasmo con que recibió Ponciano Ponzano el encargo de ejecutar las obras del Panteón de Infantes, se revela claro en uno de sus escritos copiados en las Memorias de la Academia: «Podía con gusto—dice—nacer un hombre, seguir la carrera de Escultura y trabajar de valde algunos años sólo por tener la gloria de ocuparse en enriquecer las tumbas que habían de contener los restos de Don Juan de Austria, el de Lepanto; de Doña Isabel de Valois, *la oliva de la paz*; de Doña Ana María Victoria de Portugal; de Manuel Filiberto de Saboya; del desgraciado Príncipe Carlos, hijo de Felipe II, y de tantos persona-



jes ilustres». Ponzano veía claro que con esta obra y la del frontón del Congreso se unía de tal modo su figura á la de muchos de los actores de las más importantes escenas políticas, que muy distraído ha de andar el que no recuerde su nombre al repasar varios capítulos de la historia española.

Después de haber sido durante diez y ocho años excelente profesor y de haber formado parte de importantes comisiones, falleció en Septiembre de 1877.

Este fué el último representante del brillante grupo de escultores aragoneses, muy precoces en su mayoría, muy llenos de inspiración y brío, que acudieron á luchar en los concursos académicos.

LISTA DE LOS PREMIADOS POR LA ESCULTURA EN LOS CONCURSOS  
DE 1753 Á 1832

— 1753 —

*Primera clase.*—1.º D. Pedro Michel; 2.º D. Manuel Alvarez.

*Segunda clase.*—1.º D. Isidro Carnicero; 2.º D. Carlos de Salas.

*Tercera clase.*—1.º D. Manuel Velasco; 2.º D. José Toscanero.

— 1754 —

*Primera clase.*—1.º D. Manuel F. Alvarez; 2.º D. Carlos de Salas.

*Segunda clase.*—1.º D. Francisco Alejandro Voge; 2.º D. Pedro López Acevedo; 2.º (*extraordinario*) D. Manuel Mateo.

*Tercera clase.*—1.º D. Antonio Primo; 2.º D. Fernando del Castillo.

— 1756 —

*Primera clase.*—1.º D. Carlos de Salas; 2.º D. Isidro Carnicero.

*Segunda clase.*—1.º D. Juan Martínez de Reina; 2.º (Vacante.)

*Tercera clase.*—1.º D. Pedro Campi; 2.º D. Tiburcio Ruibal.

— 1757 —

*Primera clase.*—1.º D. Antonio Primo; 2.º D. Francisco Alejandro Voge.

*Segunda clase.*—1.º D. Francisco Matías del Otero; 2.º D. José Toscanero.

*Tercera clase.*—1.º D. Pedro Sorage; 2.º D. Bernardo González Vallejo.



## — 1760 —

*Primera clase.*—1.º D. Pedro Sorage; 2.º (Vacante.)

*Segunda clase.*—1.º (Vacante.) 2.º D. Luis Manjarrese.

*Tercera clase.*—1.º D. Máximo Salazar; 2.º D. Manuel de Ochogavia.

## — 1763 —

*Primera clase.*—1.º D. Máximo Salazar; 2.º D. Alonso de Chaves.

*Segunda clase.*—1.º D. Alfonso Bergaz; 2.º D. Manuel Llorente.

*Tercera clase.*—1.º D. Manuel de Ochogavia; 2.º D. José Vallarna; premio extraordinario para el asunto del Asalto del Morro, D. Pedro Sorage.

## — 1766 —

*Primera clase.*—1.º D. Alfonso Chaves; 2.º D. Alfonso Bergaz.

*Segunda clase.*—1.º D. José Arias; 2.º (Vacante.)

*Tercera clase.*—1.º D. José Martínez Reina; 2.º D. Ignacio Dabouzada.

## — 1769 —

*Primera clase.*—1.º D. José Arias; 2.º D. Pablo Serda.

*Segunda clase.*—1.º D. José Rodríguez Díaz; 2.º D. José Martínez Reina.

*Tercera clase.*—1.º D. Ignacio Dabouzada; 2.º D. Martín Gutiérrez.

## — 1772 —

*Primera clase.*—1.º (Vacante.) 2.º (Vacante.)

*Segunda clase.*—1.º D. Cristóbal Salesa; 2.º D. Ignacio Dabouzada.

*Tercera clase.*—1.º D. Juan Antonio Pérez de Castro; 2.º D. Ramón Villodas.

## — 1778 —

*Primera clase.*—1.º D. Manuel Llorente; 2.º (Vacante.)

*Segunda clase.*—1.º D. José Guerra; 2.º D. Cosme Velázquez.

*Tercera clase.*—1.º D. Esteban Agreda; 1.º D. Antonio Jorge; 2.º D. Francisco Sancho.

## — 1781 —

*Primera clase.*—1.º D. Cosme Velázquez; 2.º D. Martín Gutiérrez; 2.º D. José Rodríguez Díaz.

*Segunda clase.*—1.º D. Julián de San Martín; 1.º D. Francisco Javier Meana; 2.º D. Francisco Pardo.



*Tercera clase.*—1.º D. Antonio López Aguado; 2.º D. Pablo Gago y Monasterio; 2.º D. José Rodríguez.

— 1784 —

*Primera clase.*—1.º D. Julián de San Martín; 2.º D. Manuel Tolsá.

*Segunda clase.*—1.º D. Antonio Jorge; 2.º D. Juan Pascual; 2.º don Cayetano Bautista.

*Tercera clase.*—1.º D. José Ginés; 2.º D. Pedro Hermoso.

— 1787 —

*Primera clase.*—1.º D. José Ginés; 2.º D. Miguel Acevedo.

*Segunda clase.*—1.º D. José Folch; 2.º D. Pedro Hermoso.

*Tercera clase.*—1.º D. Francisco José Alcántara; 2.º D. Juan Hernández Espinosa.

— 1790 —

*Primera clase.*—1.º D. Pedro Hermoso; 2.º D. Esteban de Agreda.

*Segunda clase.*—1.º D. Matías Muñoz; 2.º D. Pedro Monasterio.

*Tercera clase.*—1.º D. Santiago Rodríguez; 2.º D. Manuel de Agreda.

— 1793 —

*Primera clase.*—1.º D. Dionisio Sancho; 2.º D. Vicente Clemente.

*Segunda clase.*—1.º D. Santiago Rodríguez Castanedo; 2.º D. Antonio Calvo.

*Tercera clase.*—1.º D. Miguel Benincasa; 2.º D. Fernando Sorrentini.

— 1796 —

*Primera clase.*—1.º D. Pedro Busou del Rey; 2.º D. Santiago Rodríguez Castanedo.

*Segunda clase.*—1.º D. Angel Monasterio; 2.º D. Vicente Llaser.

*Tercera clase.*—1.º D. Manuel Michel; 2.º D. Santiago Balleto.

— 1799 —

*Primera clase.*—1.º D. José Alvarez; 2.º D. Angel Monasterio.

*Segunda clase.*—1.º D. Manuel Michel; 2.º D. José Manuel de Arnedo.

*Tercera clase.*—1.º D. Rafael Plañiol; 2.º D. Antonio Giorgi.

— 1802 —

*Primera clase.*—1.º D. Angel Monasterio; 2.º D. Juan Reyes.



*Segunda clase.*—1.º D. Manuel García Bayllo; 2.º D. Antonio Giorgi.

*Tercera clase.*—1.º D. Remigio de la Vega; 2.º D. Juan Bautista de Bautista.

— 1805 —

*Primera clase.*— 1.º D. Manuel de Agreda; 2.º D. Rafael Plañiol; 3.º D. Santiago Balleto.

*Segunda clase.*—1.º D. Remigio de la Vega; 2.º D. José Muñoz.

*Tercera clase.*—1.º D. Mateo Frater; 2.º D. Luis Fontenelle; *premio de emulación*, D. Manuel Sancho.

— 1808 —

*Primera clase.*—1.º D. Ramón Belart; 2.º D. Francisco Elías.

*Segunda clase.*— 1.º D. Pedro Venero de Vierna; 2.º D. Manuel Sancho.

*Tercera clase.*—1.º D. José Giorgi; 2.º D. Telesforo Demandre.

— 1832 —

*Primera clase.*—1.º D. José Medina; 2.º D. Ponciano Ponzano.

*Segunda clase.*—1.º D. Joaquín Cubas; 2.º D. Diego Hermoso.

*Tercera clase.*—1.º D. Pedro Santandreu; 2.º D. Juan Bauxac.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI.

---



## Notas sobre el movimiento arqueológico y artístico en 1910.

---

### Monumentos nacionales.

El Conde de Romanones ha dicho en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que es necesario que la Corporación, con su gran autoridad, trace un plan completo de los monumentos que han de ser declarados nacionales, para que éstos reflejen con exactitud en toda la extensión del territorio la historia del país y la del Arte español. Luego de realizado el trabajo se traducirán en leyes las disposiciones necesarias para llegar al fin propuesto.

El Secretario general de la misma Academia puso á disposición de la Comisión que ha de encargarse del trabajo, los siete artículos y el mapa que publicó hace algún tiempo en *La Ilustración Española y Americana*, designando los principales edificios que deben colocarse bajo la protección del Estado.

De acometer con brío la empresa, será seguro el éxito, porque el ilustre Presidente del Congreso es uno de los pocos políticos militantes que sienten bien la alta función social que el arte tiene hoy en todos los pueblos, y ha de tener de un modo más especial aún en España, no estimándole sólo como ropaje brillante y sí como elemento esencialísimo del alma nacional.

En el curso de este año han sido declarados nacionales:

Por Real orden de 9 de Febrero, inserta en la *Gaceta* del 14, la Basílica de San Isidoro de León, con su artístico Panteón Real, donde tantos detalles interesantes se han descubierto en estos últimos tiempos.

Por Real orden de 19 de Julio, la iglesia de Santa María Magdalena, de Zamora, bellissimo ejemplar del arte románico, donde está además la llamada Tumba del Templario

### Investigaciones de la riqueza artística.

En el corriente año se han enviado al Ministerio de Instrucción pública y Bellas artes, bien informadas por la Comisión mixta organizadora de las provinciales de Monumentos, las siguientes Memorias:



En 17 de Enero, la de Huelva, por D. Rodrigo Amador de los Ríos. Es éste un investigador y un arabista muy conocido y muy competente en estos estudios, y lo mejor que puede decirse de su trabajo es que se halla á la altura de lo que podía esperarse de él.

En 27 del mismo mes, la de Coruña, por D. Rafael Balsa de la Vega. Es un excelente trabajo, muy bien documentado, prueba fehaciente de un gran conocimiento de la Arqueología y el Arte español, y de verdadera investigación, porque se describen y representan en él objetos y monumentos que eran muy poco ó nada conocidos.

En 15 de Febrero, la de León, por D. Manuel Gómez Moreno. Fué éste el arqueólogo á quien se encomendaron los primeros estudios de las riquezas atesoradas en las provincias; ha presentado ya otras Memorias calificadas de notables por los que las han examinado, y la última que ahora citamos no desmerece ciertamente de las anteriores.

En 14 de Octubre, la de Toledo, por el Sr. Conde de Cedillo. Es muy voluminosa y en ella se describe sólo la provincia sin comprender la capital. El Conde de Cedillo domina la Arqueología y conoce á fondo esta comarca; se hallaba así en excelentes condiciones para realizar una obra excepcional. Hay en ella verdaderos descubrimientos, y de importancia, para la historia del Arte.

Este año pueden alabarse en estricta justicia las Memorias presentadas; ya daremos cuenta de lo que adelantan las Memorias encomendadas á otros investigadores y el juicio imparcial que nos merezcan.

### **Excavaciones en Mérida.**

El Sr. Mérida dió cuenta ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del resultado hasta ahora obtenido en las excavaciones que bajo su dirección se han emprendido en Mérida. Dijo que entre los monumentos medio enterrados que acreditan la importancia excepcional alcanzada por *Emerita Augusta* entre las ciudades de la España romana, se halla el Teatro y que en él se plantearon las excavaciones, desde el ángulo ó extremo derecho del hemicíclo hacia el centro.

Que abriendo una zanja de 7,10 metros de profundidad, se pudo llegar al pavimento de mármoles de colores del medio punto libre ú *orchestra*, descubriendo veinticuatro filas de asientos de la gradería baja, destinada á los Patricios.



Que fué asimismo descubierta la galería lateral de salida al dicho medio punto con su dovelage de granito, en parte destruido, y la línea de la escena; todo lo cual señala singulares analogías de este Teatro con el de Herculano.

Que se han descubierto, además, grandes y hermosos restos de la columnata de fondo de la escena, obra suntuosa, con fuertes monolitos de mármol gris, de cuatro metros ochenta de longitud con basas y capiteles corintios de mármol blanco, que dan en total á las columnas seis metros de altura; más restos del entablamento, especialmente de la cornisa de mármol blanco finamente labrada, peregrinos trozos de ornamentación, fragmentos de estatuas femeniles de mármol y del decorado de los muros de la escena en relieve, de estuco blanco sobre fondo azul, como se ven en Pompeya y en Roma.

Que como hallazgos particulares son de señalar: 1.º, un gran sillar de granito de cuatro metros sesenta de longitud y 0,70 de espesor, el cual sirvió de coronamiento al arco de salida de dicha galería lateral al medio punto, y en cuyo frente, entre molduras, aparece grabada en una sola línea y en caracteres augusteos, una hermosa inscripción con el nombre de Agripa, cuando ejercía por tercera vez el Consulado y la tribunicia potestad, lo que corresponde al año diez y seis antes de Jesucristo, pues es la fecha en que se construyó el Teatro emeritense; y 2.º, un costado esculpido en mármol figurando una esfinge de la silla consular ó presidencial de los juegos escénicos.

El Sr. Mérida terminó este relato, que la Academia escuchó con interés, examinando al propio tiempo las fotografías que presentó, con un elogio de los individuos de la Sub-comisión de Monumentos de Mérida, que le han auxiliado eficazmente en los trabajos de las excavaciones, en especial D. Alfredo Pulido y D. Maximiliano Macías, Correspondientes de esta Academia.

### **Monumentos públicos.**

*Monumento de Segovia.*—En el mes de Julio se inauguró en Segovia, en la amplia explanada que precede al Alcázar, este monumento, mandado levantar hace ya muchos años por las Cortes de Cádiz, y erigido en nuestros días.



Hizo el proyecto y le ha realizado Aniceto Marinas, en forma de que sea una gloria brillante y legítima de la escultura española y una honra del país; porque en aquella combinación de bronce y mármoles luce alta idealidad, sentimiento de la Patria, realismo á la vez de buena ley, conocimiento de los rasgos de nuestra raza en los relieves, majestad augusta en las grandes figuras alegóricas y movimiento justo en la representación de dos de los episodios de la lucha en el Parque de Monteleón.

Marinas se ha acreditado una vez más de hombre que piensa y siente hondo al mismo tiempo las obras que se propone realizar y de muy maestro en la factura, mereciendo los plácemes, tanto de los grandes devotos de las Bellas Artes, como de todos los buenos españoles que aman las glorias de su Patria, sin que esto signifique sentimientos de hostilidad para los demás pueblos.

Se han erigido también, están adelantados en su construcción ó se ha puesto la primera piedra de los siguientes monumentos:

*En Salamanca.*—Levantado por suscripción popular, el del Padre Cámara, Prelado sabio de la Orden Agustiniana y notable orador sagrado. Es muy sencillo, compuesto de un bello pedestal trazado por el arquitecto Enrique María Repullés y Vargas y de una hermosa estatua, obra también de Aniceto Marinas; pero produce gratísima impresión el conjunto y acredita la intervención de dos maestros.

*En Zaragoza.*—El destinado á conmemorar su Exposición, en que se ha simbolizado un canto á la vez á la energía y á la paz, algo como una declaración de que la que fué fuerza militar dedicada en 1808 y 1809 á la defensa de la ciudad, se ha transformado hoy en las actividades destinadas á fomentar su riqueza y engrandecerla. Está en él bien sentido el asunto y es buena la ejecución del modelo. Le han concebido el arquitecto Sr. Magdalena, perdido ya para el Arte patrio, y los hermanos Oslé, escultores.

*En Madrid.*—Lápida dedicada por el Cuerpo de Sanidad Militar á sus compañeros muertos en acción de guerra. Colocada en el Hospital Militar de Carabanchel y descubierta solemnemente el 22 de Junio. Es también una buena obra de Eduardo Barrón.

*En Barcelona.*—El conmemorativo de las glorias españolas en las dos guerras de Africa de 1860 y 1909. Se colocó la primera piedra en Julio. *La Ilustración Española y Americana* ha publicado varios gra-



bados del acto, y del modelo del monumento, y á juzgar por su reproducción es ésta una obra original y de efecto. Es autor del proyecto el arquitecto D. Augusto Font.

*En Puente de San Miguel* (Santander).—El busto del Dr. D. Diego de Argumosa y Obregón, célebre profesor y cirujano español, por el escultor Sr. Quintana. Se ha hecho por suscripción pública y han tomado la iniciativa en este asunto el escritor y abogado montañés don Buenaventura Rodríguez Paretas, hombre muy erudito, y el eminente médico D. Eugenio Gutiérrez, Conde de San Diego. Aquella cabeza y aquel rostro tienen mucha personalidad y acreditan al artista.

*En Santander*.—El dedicado á nuestro gran novelista Pereda, por el escultor Coullaut Valera, que obtuvo ya en 1905 y en 1906 dos premios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: uno por la lápida para el centenario del Quijote que se ha colocado en la calle de Atocha y otro en el concurso ordinario. Para el monumento á Pereda ha modelado la estatua muy hermosa de este escritor y bellos relieves con pasajes de sus novelas *Sotileza*, *El Sabor de la Tierruca*, *Peñas Arriba*, *La Puchera* y otros escritos.

Se han presentado también modelos para los siguientes:

*En Valencia*.—El que se erigirá en el Paseo de la Gran Vía en honor de los héroes del Rif, siendo los autores del proyecto el arquitecto señor Rodríguez y el escultor Sr. Marco.

*En Madrid*.—Primero: el dedicado á la Musa popular madrileña, representada por los escritores D. Ramón de la Cruz y D. Ricardo de la Vega, y los maestros compositores D. Francisco Asenjo Barbieri y don Federico Chueca, por el escultor Coullaut Valera.

Segundo: el que recordará al capitán D. Vicente Moreno, héroe y mártir de la guerra de la Independencia, por el arquitecto D. Daniel Rubio y el escultor D. Francisco Palma.

*En Bailén*.—El conmemorativo de las batallas de las Navas de Tolosa y Bailén, por el arquitecto D. Antonio Merlo y el escultor D. Jacinto Higuera.

Este movimiento demuestra de un modo fehaciente que España se encuentra hoy á grandísima altura sobre aquellos años en que *Solá* mandaba regalado desde Roma el grupo de Daoiz y Velarde, y no había en el país dinero para hacer el pedestal y colocarle, ni del Estado, ni por suscripción del cuerpo de Artillería.



No en España, pero sí por suscripción entre españoles y por el escultor español Antonio Coll y Pi, se ha levantado en Santiago de Chile el monumento á Alonso de Ercilla, el gran poeta y valiente capitán, con el bello y sentido grupo colocado encima de un sencillo pedestal.

### **La Mezquita de Córdoba ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.**

El Sr. D. Rodrigo Amador usó de la palabra en una de las últimas sesiones de este Cuerpo artístico para felicitar con su gran autoridad al señor Velázquez por la «hermosa restauración que está realizando de la Mezquita de Córdoba y censurar al mismo tiempo la inscripción tallada en la puerta occidental que da frente al Palacio Episcopal, pidiendo que se substituya por versículos del Korán, que es, á su juicio, lo más apropiado.

Las razones en que apoyó su proposición son las siguientes:

La primera razón es la que siendo de carácter conmemorativo el epígrafe colocado en dicha puerta por el Sr. Velázquez, nadie, ni aun los mismos musulmanes que van á Córdoba, se enterarían de lo que dice, pues son muy contados los que saben leer los caracteres cúficos, en los cuales se declara textualmente:

«En el nombre de Dios santo. Mandó el Rey Alfonso, hijo de Alfonso ¡ayúdele Dios y le proteja! á su Ministro Lorenzo Domínguez Pascual restaurar esta puerta, bajo la dirección del geómetra ó arquitecto Ricardo Velázquez Bosco, y se terminó con la ayuda de Dios, en el año 1904 del Mesías.»

Tratándose de conmemorar la obra, consignando el nombre del Rey, el del Ministro que dictó la disposición, el del arquitecto que hizo la restauración y la fecha en que la de aquella puerta quedó terminada, natural es que, para que todos se enteren, se coloque en el muro una lápida conteniendo en latín ó en castellano, que sería lo mejor, el oportuno epígrafe; pues conmemorar en forma de que nadie se entere, ó se enteren sólo unos cuantos, no es conmemorar; y como con el epígrafe en arábigo y signos cúficos la conmemoración no se consigue, resulta el dicho epígrafe completamente inútil, y una verdadera superchería que ofende la seriedad de la obra y la de cuantos en ella han interve-



nido. Siendo como es desconocida la naturaleza del epígrafe que en la expresada puerta hubieron de tallar, cuando la labraron, los artífices musulmanes de los días de Al-Hakem II, lo que juzga el Sr. Amador de los Ríos más acertado y más de acuerdo con la naturaleza del monumento, es, como deja dicho, que se talle una inscripción koránica á semejanza de las que hay en varias de las otras puertas. De este modo, la reintegración es racional, y no se corre el riesgo de que nadie la censure, como ocurre ahora.

La segunda razón es la de que en el supuesto inadmisibile de que semejante epígrafe hubiere de subsistir, se haría preciso redactarle con arreglo á las fórmulas propias en la indicada clase de inscripciones. Jamás los cristianos, al escribir en lengua arábica, encabezaron sus escritos con la fórmula «En el nombre de Dios santo», que se lee en el epígrafe en substitución de la musulmana «En el nombre de Alláh, el Clemente, el Misericordioso», sino con la de «En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo», por la cual debería ser en todo caso reemplazada la que hoy figura. Tampoco se dijo nunca tan secamente en los epígrafes conmemorativos «Mandó el Rey fulano, hijo de fulano», y, por tanto, debería modificarse la redacción de esta parte del epígrafe, corrigiendo de paso el nombre de *Alfonso*, el cual se escribió en arábigo *Adefonso*, transcripción de *Ildefonso*, diciendo: «Mandó el siervo de Dios Adefonso, Rey de Al-Andálus (España) ¡ayúdele Dios y le proteja, hijo del excelso Rey de Al-Andálus Adefonso el Pacificador (*As-Salih*) ¡Dios le haya perdonado!»; y por cierto que en la palabra *hijo* de la inscripción actual se ha omitido el *alif*, que es la primera letra del nombre. Había necesidad de reemplazar la palabra *geómetra*, que en sentido translaticio puede equivaler á la de *arquitecto*, con la frase empleada por los musulmanes para designar al referido *arquitecto*, á quien llaman jefe ó director ó maestro de los constructores (*sálih albanin*), y en lugar de *qua tomma* «y se terminó», decir *fa tomma*, que es lo que se expresa en todos los epígrafes de esta naturaleza.

Preciso sería también corregir la omisión cometida en el nombre Ricardo, que dice sólo Ricar, por no haber puesto la última sílaba, y réformar el trazado de la letra *he* en la palabra *al-mohnadis*, *geómetra*, que no es el natural del cúfico del Califato.

Todo esto demuestra que no puede aceptarse el epígrafe bajo ningún concepto, y que debe ser substituído, cual repito, por versículos



del Korán apropiados, pues si bien es verdad que pocos han de ser los que entiendan el epígrafe en arábigo y signos cúficos, que para la mayoría de la gente ha de pasar inadvertido, no por ello deja de ser cosa censurable, impropia y aun indigna del monumento, ni deja de ser defectuoso, ni censurable: que lo malo, no por ser hecho en las sombras de la noche y conocido de pocos, deja nunca de ser malo, y el crimen, por oculto que esté, deja de ser crimen.

Es, por tanto, incomprensible, en el buen juicio del Sr. Velázquez, la insistencia con que defiende la inscripción, por lo cual el Sr. Amador de los Ríos ruega á la Academia que resuelva el caso; dicho señor ha creído deber suyo llamar la atención del Sr. Velázquez y de la Academia acerca de la impropiedad de la inscripción en aquel sitio, en aquel idioma y en la forma en que figura.

Por lo que respecta á la techumbre, de la que decía el poeta Mo-hammad Al-Baluní:

*Ved en ella el oro, cual encendido fuego, sobre sus  
techumbres, brillar como el rayo que atraviesa los cielos,*

el Sr. Amador de los Ríos desea hacer constar que en la obra de Abd-er-Rahman I, que es á la que el poeta se refiere, debió resplandecer el oro, cuando de él se hablaba entonces; que si el Edrisi, ya en el siglo XII de nuestra Era, no hace mención del oro—como ya hizo constar el señor Amador de los Ríos en sus *Inscripciones árabes de Córdoba*—, pudo ser ó porque desde el siglo VIII al XII se apagó el brillo de los dorados, ó porque en la ampliación de Al-Hakem II, y luego en la de Al-Manzor ya no se empleó el dorado en la techumbre; pero no puede achacarse á mera fantasía del poeta la rotunda afirmación que hace en sus versos, ni el Sr. Velázquez puede asegurar lo contrario, pues los tableros originales que le han servido de modelo, y de que hay trozos en el Museo Arqueológico Nacional, pudieran muy bien ser de cualquiera de las últimas ampliaciones notadas, y no de la primera Mezquita de Abd-er-Rahman I y el Hixém I; pero que esto, en resumen, no era cosa de transcendencia.

Habló después el Sr. Amador de los Ríos de los fragmentos cerámicos que presentaba el Sr. Velázquez y que había éste recogido en las excavaciones de *Medina Az-Zahra*, y advirtiéndole en uno de ellos restos de inscripción cúfica, trató de demostrar la importancia que en to-



dos sentidos tenía dicho fragmento, pues no consintiendo el dibujo de algunos de los signos cúficos ser llevado el objeto á los días del Califato, demostraba que aquella insigne población había sobrevivido á la época en que se dice destruida, pues en ella habitaban en el siglo XI gentes que usaban platos de la importancia que revela el fragmento á que alude.

Y rogando á la Academia le dispensara la demostración gráfica de lo que decía respecto de este último punto, volvió á encarecer los méritos contraídos por el Sr. Velázquez en la restauración de la Mezquita-Aljama de Córdoba, y á suplicarla la librase de la mancha que sobre su labor artística arroja el malhadado epigrafe conmemorativo, que nadie ó muy pocos han de entender, que resulta así por completo inútil, que es pueril é impropio del monumento, y que además no cumple las condiciones y las leyes de la epigrafía.

### **La representación de España en el Congreso Numismático y del Arte de la Medalla en Bru- selas.**

Entre las solemnidades celebradas con motivo de la Exposición Universal, no fué de las menos importantes el Congreso á que nos referimos.

Nuestro compañero el Dr. D. Pablo Bosch, delegado oficial del Gobierno español, ha sabido dejar nuestro nombre á una altura á que sólo él podía haberle elevado. Su presencia en este Congreso ha sido recibida con las mayores simpatías, á las que le hacen acreedor sus especiales condiciones para representación tan honorífica.

A más de haber presentado todas las medallas conocidas del célebre Rutilio Gacci, de cuyo descubrimiento dimos cuenta en su tiempo, leyó una Memoria sobre el mismo, que fué aplaudidísima, no sólo por su gallardo estilo, cuanto por el interés que despierta todo lo que se refiere á los autores de esos monumentos tan grandes por su arte como reducidos por sus dimensiones, pero que vienen á constituir los documentos más fehacientes de nuestros hechos históricos.

También presentó al Congreso trabajos tan notables como los del Sr. Sentenach sobre «el maravedí y el escudo de España», y los de los



Sres. D. Ignacio Calvo, jefe de nuestro gabinete Numismático en el Museo Arqueológico, y del Sr. D. Narciso Liñán, de la misma dependencia, sobre el intercambio de monedas y medallas entre las colecciones públicas, que fueron objeto de los mayores elogios por los congresistas, muy gratamente impresionados al ver que entre nosotros se presta una atención tan inteligente á estos estudios.

### **Inventario de los cuadros y esculturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.**

Ha adelantado ya mucho desde la última vez que nos ocupamos en este asunto. El inteligente oficial mayor de la Secretaría, D. Tomás Cordobés, auxiliado muy diestramente por D. Isaac Cano, que está también empleado en la misma dependencia, llevan ya redactadas cuatrocientas papeletas y reunidos los materiales para redactar en breve plazo las demás.

Tienen aquellas colecciones el interés de estar escrita en ellas la historia del movimiento artístico en los siglos XVIII y XIX, y representan además el único museo que queda en el centro de Madrid para declarar ante los extranjeros que la capital de España es algo más que una ciudad de oficinas.

---

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



Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques

Biblioteca d'Humanitats

Sala de Revistes



# 

	<i>Páginas.</i>
<i>D. Fortunato de Selgas</i> , por N. N.....	1
<i>La Iglesia de San Juan de Rabanera, en Soria</i> , por José Ramón Mérida.....	2
<i>Análisis de los Monumentos ovetenses</i> , por Fortunato de Selgas.....	21
<i>El Escultor cincocentista Nacherino y sus obras en tierra de Burgos</i> , por Elías Tormo y Monzó.....	41
<i>La Colegiata de Bayona (Pontevedra)</i> , por Vicente Lampérez y Romea.....	44
<i>Lequeitio (recuerdo de una excursión)</i> , por Elías Tormo y Monzó.....	50
<i>Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días</i> , por Enrique Serrano Fatigati. 59, 135 y	266
<i>Educación patriótico-artística en las escuelas</i> , por N. N.....	79
<i>Gerardo Starnina en España</i> , por Elías Tormo y Monzó.....	82
<i>Una Iglesia mozárabe en el Puerto de Santa María</i> , por Peláyo Quintero y Atauri.....	102
<i>A' Capéla. — Exmonasterio de San Antolín de Toques</i> , por R. Balsa de la Vega.....	109
<i>Miscelánea de Escultura del siglo XVII en Madrid</i> , por Elías Tormo y Monzó.....	113
<i>Noticias artísticas. — Algunas obras de Damián Campeny</i> , por N. N.....	127
<i>Necrología de Don Evaristo Martín Contreras, Conde de la Oliva</i> .....	128
<i>Un monograma y varias interpretaciones</i> , por J. Gestoso y Pérez.....	129
<i>Monumentos de Guetaria</i> , por Adolfo Fernández Casanova....	192
<i>Noticias arqueológicas</i> , por N. N.: Excavaciones en Numancia, pág. 216. — Excavaciones de Termes, 217. — Restauraciones y exploraciones en Córdoba y sus cercanías.....	218
<i>Villacis: Una incógnita de nuestra Historia artística</i> , por Elías Tormo y Monzó.....	225
<i>Notas sobre el movimiento arqueológico y artístico en España en 1910</i> , por Enrique Serrano Fatigati: Monumentos nacionales, pág. 311. — Investigación de los objetos artísticos, 311. — Excavaciones en Mérida, 312. — Monumentos públicos, 313. — La Catedral de Córdoba en la Academia de San Fernando, 316. — La representación de España en el Congreso numismático y del Arte de la Medalla en Bruselas, 319. — Inventario de los cuadros y esculturas de la Academia de San Fernando.....	320



# ÍNDICE POR AUTORES

	<i>Páginas.</i>
<b>Balsa de la Vega (D. R.).</b> —A' Capéla. Exmonasterio de San Antolín de Toques.....	109
<b>Fernández Casanova (D. Adolfo).</b> — Monumentos de Guetaria.....	192
<b>Gestoso y Pérez (D. J.).</b> —Un monograma y varias interpretaciones.....	129
<b>Lampérez y Romea (D. Vicente).</b> —La Colegiata de Bayona (Pontevedra).....	44
<b>Mélida (D. José Ramón).</b> —La Iglesia de San Juan de Rabanera, en Soria.....	2
<b>Quintero y Atauri (D. Pelayo).</b> —Una Iglesia mozárabe en el Puerto de Santa María..	102
<b>Selgas (D. Fortunato de).</b> —Análisis de los Monumentos ovetenses.....	21
<b>Serrano Fatigati (D. Enrique).</b> —Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días..... 59, 135 y	266
— — — Notas sobre el movimiento arqueológico y artístico en España en el año 1910.....	311
<b>Tormo y Monzó (D. Elias).</b> —El escultor cincocentista Nache-rino y sus obras en tierra de Burgos.	41
— — — Lequeitio. Recuerdos de una Excur-sión.....	50
— — — Gerardo Starnina en España.....	82
— — — Miscelánea de Escultura del siglo decimoséptimo en Madrid.....	113
— — — Villacis: Una incógnita de nuestra Historia artística.....	225



# ÍNDICE DE LÁMINAS

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

	Págs.
— AUTOR INCIERTO.—Retrato del P. Cristóbal Suárez de Ribera ( <i>dos láminas</i> ).....	130 —
— ADAN (ANDRÉS).—Horacios y Curiáceos (relieve).....	294 —
— AGREDA (ESTEBAN DE).—Santa Leocadia saliendo de su sepulcro (relieve).....	288 —
— ALVAREZ (MANUEL).—Desembarco de Colón en las Indias (relieve)	72 —
— — — Fuente de las Cuatro Estaciones en Madrid (escultura).....	74 —
— ALVAREZ (JOSÉ).—Isabel de Braganza, estatua en mármol.....	170 —
— ARIAS (JOSÉ).—Construcción del puente Alcántara en Toledo por mandato de Trajano (relieve).....	273 —
— BERGAZ (ALFONSO).—Santa Leocadia azotada (relieve).....	143 —
— — — ¿Las delicias de las Ciencias y las Artes? (relieve).....	145 —
— BONIFAZ Y MASSO (LUIS).—San Sebastián y las matronas Irene y Lucila (relieve).....	142 —
— BUSSEAU Y REY (PEDRO).—Moisés con las tablas de la Ley (re- lieve).....	157 —
— CAMPENY (DAMIÁN).—Sacrificio de Cal-lirrhoe (relieve) ( <i>2 láms.</i> )..	126 —
— — — Mucio Scévola (relieve).....	127 —
— CAPELLANI (ANTONIO).—Esther desmayada ante el Pharaon (re- lieve).....	158 —
— CASTRO (FELIPE DE).—Relieve simbólico de la creación de la Aca- demia.— Alfonso de Aróstegui y José Carvajal y Lancaster ( <i>en una lámina</i> )..	65 —
— — — Bustos de Fernando VI y Bárbara de Bra- ganza.....	67 —
— — — La Batalla del Salado (relieve).....	69 —
— CHAVES (ALFONSO DE).—El paso milagroso de los discípulos de Santiago por el río Tambre (relieve)..	272 —
— ENRICH (JUAN).—Los Crucificados en el collado de Gavaá (relieve)	150 —
— GINES (JOSÉ).—Convite de Dionisio el Tirano á Damocles (relieve)..	160 —
— — — Grupo en barro de la Degollación de los Inocentes..	162 —
— GUETARÍA.—Plano de ensenada y puerto.....	193 —
— — — Planta de la iglesia parroquial.....	196 —
— — — Vista del Presbiterio de la iglesia parroquial.....	203 —
— — — Vista del Puerto y del Monumento á Elcano.....	214 —
— GUERRA (JOSÉ).—El Rey moro de Granada entrega á San Fer- nando las llaves de Jaén (relieve)....	278 —



	Págs.
— GUTIERREZ (FRANCISCO) y ROBERTO MICHEL.—Fuente de la Cibeles en Madrid ..	70 —
— LEQUEITIO.—Retablo mayor de Santa María.....	53 —
— MANJARRESE (LUIS).—Tajón, Obispo de Zaragoza, presenta á Chindasvinto en Toledo el libro de las Morales de San Gregorio (relieve)....	271 —
— MARTINEZ REYNA (JOSÉ).—El Rey Don Fernando el Magno arma caballero al Cid (relieve)...	274 —
— MEDINA (SABINO).—Presentación del Rey Niño Alfonso XI á la Reina y al Infante Don Pedro (relieve).....	299 —
— MENA (JUAN PASCUAL DE).—Fuente de Neptuno en Madrid.....	62 —
— MONASTERIO (ANGEL).—Prisión de Sansón (relieve).....	292 —
— MONASTERIO (PEDRO).—Julio César ante la cabeza de Pompeyo (relieve).....	290 —
— PIQUER (JOSÉ).—Sacrificio de la hija de Jepté (relieve).....	179 —
— — — Santa María Magdalena, estatua restaurada....	181 —
— PLAGNIOL (RAFAEL).—Las Hijas del Cid (relieve).....	296 —
— PONZANO (PONCIANO).—Presentación del Rey Niño Alfonso XI á la Reina y al Infante Don Pedro (relieve)	298 —
— PUERTO DE SANTA MARIA.—Iglesia y Castillo de San Marcos ( <i>dos láminas</i> )....	104 y 107 —
— RODRIGUEZ DIAZ (JOSÉ).—Alegoría del Nacimiento del Príncipe Heredero (relieve).....	276 —
— SALA (CARLOS).—El Tránsito de la Virgen (relieve). ....	141 —
— SALESA (CRISTÓBAL).—El Pontífice concediendo un precioso Cíngulo al Infante Carlos Clemente (relieve)	277 —
— SANCHIZ (FRANCISCO).—Alegoría de Minerva encaminando á la juventud (relieve).....	148 —
— SAN MARTIN (JULIÁN DE).—Esaú y Jacob (relieve).....	153 —
— SALVATIERRA (VALERIANO).—Héctor despidiéndose de Andrómaca (relieve).....	189 —
— SORIA.—Iglesia de San Juan de Rabanera ( <i>siete láminas</i> )... 6, 8, 12, 14, 15, 16 y	18 —
— TOLSA (MANUEL).—Entrada triunfante de los Reyes Católicos en Granada (relieve).....	283 —
— TOMAS (JOSÉ).—El Emperador Teodosio ante el templo de Milán (relieve).....	140 —
— TOQUES (CORUÑA).—Ex monasterio de San Antolín.....	110 —
— VELAZQUEZ (COSME).—El Rey moro de Granada y San Fernando en el cerco de Jaén (relieve).....	154 —
— — — Alegoría del Príncipe (relieve).....	155 —
— VILLACIS ( <i>atribuido á</i> ).—Santo Tomás de Aquino confortado por los ángeles después de la tentación...	248 —
— — — Desposorios místicos de Santa Rosa de Lima.....	258 —







BIBLIOTECA DE  
LA COLECCION  
RIVIERE

<sup>42</sup>  
Cota 5-IV  
Registro 133  
Signatura 7(116)  
(05) Bale



