

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

* Arte * Arqueología * Historia *

◆ — ◆ MADRID. — 1.º Junio 1910. ◆ — ◆

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

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

Advertencia.

Los pliegos y láminas que van de menos en este número se darán demás en el tercero ó cuarto trimestre de este año, para que al final del mismo reciban nuestros lectores igual número de páginas que en los años precedentes y las 60 fototipias que debe contener el tomo total.

Ha habido que suspender la publicación de un largo trabajo para adicionarle datos interesantes encontrados en los momentos en que iba á componerse, y no hemos querido retrasar la publicación de este cuaderno para que llegue á manos de nuestros consocios antes de la salida de Madrid de muchos de los mismos.



Gerardo Starnina en España.

En unos artículos de periódico (el diario de Valencia *Las Provincias*), escritos sin bastantes elementos de estudio, en el campo, en el verano pasado, con ocasión de haber recibido un erudito libro recién publicado (*La Catedral de Valencia*, del Sr. Sanchis Sivera), hube de tratar á la ligera de la estancia de *Starnina* en España, y en particular en Valencia. Creí el punto de singular interés, y sabiendo que el Sr. Tramoyeres Blasco tenía otros datos inéditos y que se resistía á aceptar mi anticipada opinión, le supliqué que redactara sus observaciones para darlas en una Revista á la oportuna publicidad, juntamente con las mías. Reproduciré antes mi pobre texto periodístico como primera pieza de este amistoso diálogo de investigación, cuyas conclusiones acaso supondrá el lector inciertas, pero podrá juzgar de ellas con pleno conocimiento de causa.

Me animaría á esta publicidad el propio convencimiento de mi tesis, pero aún bastaría para ello la seguridad de que tratamos de aclarar y dilucidar un punto por demás interesante de la Historia del Arte nuestro, y aun del extraño; el sabio historiador de la Pintura y Escultura españolas, italianas y francesas, M. Emile Bertaux, catedrático de la Universidad de Lyon, en carta que me escribió al conocer mis artículos (1), los comentaba con esta frase final: «No hay cuestión más importante en la historia «internacional» de la Pintura trecentista, y todos debemos trabajar para llegar á la solución definitiva».

Mis artículos en *Las Provincias*, el culto diario de Valencia—que creó en 1866, dirigió siempre é inspira ahora el insigne poeta Teodoro Llorente—, se publicaron en 12 y 16 de Agosto de 1909 con algún calor de patriotismo local (propio de la propaganda artístico-regional) y con el título siguiente: «Un timbre desconocido en los orígenes de la Pintura valenciana».

(1) La carta es de 26 de Febrero de 1910, al recibir una tanda de siete artículos míos publicados en *Las Provincias*, tratando varios temas de Historia de los primitivos pintores valencianos.

I

MI PRIMER ARTÍCULO

En el archivo riquísimo de la Catedral valenciana podían adivinarse noticias interesantísimas, reveladoras de páginas olvidadas de la historia de nuestra incomparable pintura regional; pero á la vez ponía pesadumbre el pensar, hace algunos años, en el desordenado caos y secular abandono de aquella riqueza documental inexplorada.

Un sabio canónigo, D. Roque Chabás, en varios quinquenios de im-
proba labor, puso allí orden y dió el catálogo, y un distinguido literato, el canónigo D. José Sanchis Sivera, el *Lázaro Floro* familiar á los lectores de *Las Provincias*, siguiendo los pasos y las paternales indicaciones del primero, ha podido redactar y publicar, hace pocas semanas, un grueso volumen, *La Catedral de Valencia*, repletísimo de arca-
na erudición—aparte la suelta péñola del escritor—con sólo atenerse á la lectura de los documentos del archivo, de asequible y fácil rebusca, después de la ordenación completísima del veterano *D. Roque*. A un rasgo memorable de D. Antonio Cánovas del Castillo, á una generosa iniciativa de D. Teodoro Llorente se debió el ingreso de tan beneméritos valencianistas en el Cabildo catedral, y todos debemos celebrarlo al ver la labor solidísima de Chabás, la iniciada publicación de Sanchis Sivera, y lo que van aportando ambos al común acervo de la cultura valenciana.

En alguna Revista habré de ocuparme, más brevemente de lo que deseara (1), del libro de Sanchis Sivera, notable por tantos conceptos, y diría que completo si no le faltara el estudio arquitectónico, plano y alzados de nuestro viejo templo catedral, no por modernizado en el siglo XVIII, menos necesitado de un trabajo monográfico, todavía no elaborado por nadie.

De la importante serie de noticias inéditas que nos revela, la mayor parte de ellas se refieren á la historia de la pintura, y más aún que á la posterior á Joanes, la de siempre conocida, á la pintura valenciana *prejuanista* ó *prerrafaelista*, misterio impenetrable hace diez años, y hoy punto menos conocido que la otra moderna y posterior...

(1) Lo hice en la Revista *Cultura Española*, núm. XVI (Otoño de 1909), p. 917. Aludí allí á lo de Starnina.

El Sr. Sanchis Sivera sabe bien la importancia que en general se concede hoy en todas partes á los pintores primitivos, á las tablas que nos dejaron, cuyos actuales precios en venta se equilibran y aun exceden á los que logran los lienzos famosos de los más afamados artistas posteriores al renacimiento. Por apreciar en todo su valer el arte cuatrocentista ó del siglo XV y el de sus predecesores y sucesores inmediatos, tiene muy singular interés el libro del simpático canónigo-periodista. Él nos señala bien y nos recalca todo lo que claramente ofrece á nuestra curiosidad, y por Tramoyeres, por el profesor de Lyon M. Bertaux, por otros varios y por mí mismo, sabían los canónigos valencianistas la avidez con que se aguardaban las revelaciones del archivo Catedral en el mundo de los *dilettanti* y críticos arqueólogos, la prisa que nos dábamos á comentarles la noticia, á desentrañarla y á relacionarla con los restos fragmentarios conservados por ventura á las veces entre las pinturas arrinconadas del templo: arrinconadas desde la consabida modernización de sus capillas, fecha fatal para el valor histórico del templo metropolitano de Valencia.

Voy á ocuparme especialmente hoy de una brevísima nota documental, á la cual nadie ha dado relieve, y que no quiero que un instante más quede como perdida entre las innumerables que el libro nos ofrece. El Sr. Sanchis Sivera creo que no adivinó la excepcional importancia que tenía un párrafo que, llevado al Índice de Artistas (por referirse á obras no encargadas para la Catedral, aunque en el archivo de ella se ha hallado el testimonio de ella), aparece en el libro, casi sin razón y casi sin importancia.

El párrafo sólo dice así:

«*Jaime (Gerardo)*, florentino, en 8 de Julio de 1398, firma una apoca de 100 florines de oro á cuenta de los 550, por los que se obligó á pintar un retablo para la iglesia de San Agustín, y en 26 de Noviembre del mismo año cobra 15 florines *pro depingendi certis imaginibus in pariete contigua sepulture prefati* (el canónigo suprime el nombre) *que constructa existit in claustro fratrum minorum Valentie.*»

Ni más (salvo la signatura de los documentos) (1), ni menos.

¿Quién era ese que pintaba (al temple), por precio notablemente

(1) El párrafo está en la pág. 554; las signaturas, por su orden, son las siguientes: V. 3664 y V. 3669, advirtiendo que V. quiere decir volumen, y que se distinguen en la catalogación del Archivo los *volúmenes* y los *Libres de Obres*.

caro, retablos para San Agustín, y (al fresco) (1) pinturas murales para San Francisco de la ciudad de Valencia, en 1398?

Si un documento nos dijera que en 1498 ó en 1508 había pintado en Valencia Leonardo de Vinci ó Rafael de Urbino, ¿te parecería, valenciano lector, menuda gloria para timbre de tu ciudad querida?

Pues, *mutatis mutandis*, la importancia que Leonardo, Miguel Angel, Rafael ó Ticiano tuvieron al triunfar el Renacimiento, al terminar el arte hechicero de los primitivos, es la que Orcagna ó Starnina ó Dom Lorenzo Monaco tuvieran más de un siglo antes en la historia del arte universal, en la crisis del tránsito de la escuela giottesca á la pintura cuatrocentista ó prerrafaelista: ni más, ni menos.

Menos, para la crítica académica ó racionalista, porque sus obras eran imperfectas y estaban plagadas de defectos de dibujo; más, en cambio, para la crítica arqueológica, para la cual en los manantiales de la sierra es más fresca, nítida y pura el agua, más íntimo el artista, más hondamente cristiano su arte; y ni más ni menos, para la crítica cordial y de veras artística, que, bajo de unas ú otras fórmulas, modas y técnicas, acaba por declarar único y mejor arte, el sincero, personal, confidencial, sea de uno ó de otro siglo, de esta ó de la otra escuela, de una ó de otra nación.

Florenia, la patria principal durante dos ó tres siglos del arte moderno, tuvo tradicionalmente y por escrito, conocidos los anales gloriosos de sus artistas más grandes. Los recopiló y publicó en bella prosa italiana (esto es, florentina) en el siglo XVI, el artista Jorge Vasari, siglos antes de que en el resto de Europa se hiciera caso de los artistas, aun tratados como artesanos por sus protectores y comitentes.

Y Vasari, recogiendo datos y más datos, nos hizo extensa biografía del más famoso de los pintores italianos del fin del siglo XIV, muerto Orcagna y en la juventud D. Lorenzo y Fr. Angélico. De Starnina (Gerardo di Jácopo, ó hijo de Jacobo), se sabía que había sentado sus reales en España, y que el Monarca le había colmado de favores de todo género en premio á sus excepcionales méritos, no diciéndonos Vasari quién era ese Rey, entre los varios de la Península en los años

(1) No uso acaso con propiedad el término fresco, pues pudo ser al temple también, y es más probable que lo fuera, la pintura mural á que se alude. De todos modos, late exactitud en la idea del cierto monopolio de los italianos ó italianizados en el buen manejo de la pintura mural.

de referencia y dando pie á nuestros escritores del siglo XVIII para suponer que el de Castilla, cuando hubieran podido pensar en el de Aragón (corte cien veces más letrada y más artista á la sazón), en el de Navarra (no menos culta), en el de Portugal quizá..., y aun en la misma Granada, pues pinturas de arte cristiano existen de entonces (poco más ó menos) en los cupulines de las salas del cuarto de Leones en la Alhambra.

Y como las noticias florentinas se hallaban desamparadas de toda referencia original y coetánea de nuestros cronistas, de nuestros poetas, de nuestros documentos, la gratuita aplicación ó localización en Castilla de las especies referentes á las largas estancias de Starnina en España, no tenía contradicción.

Confieso que yo pensé hace años en que fuese suyo el retablo de Fr. Bonifacio Ferrer (hermano de San Vicente) que de Portacoeli, para donde lo encargara, pasó á ser el más arcáico y glorioso timbre heráldico de nuestro Museo del Carmen. Ese retablo atribuído á Fr. Angélico y Spinello Spinelli, aunque sabe á arte sienés y á no sé qué de español á la vez, yo lo diputé como obra verosímil de Starnina, cuyo estilo no nos es hoy conocido, ni en Florencia siquiera, perdida toda obra auténtica suya. Lo pensé, y á Tramoyeres lo dije, hace años; pero era gratuita la hipótesis, no aceptándose antes que Starnina hubiera estado en Valencia y ni siquiera en los Estados de Aragón.

Hoy creo en eso, instantáneamente firme en mi atisbo hipotético, al ver en el libro de Sanchis Sivera lo ya transcrito: Gerardo (hijo) di Giacomo (llamado) Starnina, de Florencia, que ya se sabía que había estado en España por 1380 ó 1390 (1), es con toda evidencia el Gerardo (hijo de) Jaime, florentino, del documento recién revelado, pintor al fresco (cosa que casi monopolizaban los florentinos) y pintor al temple, en Valencia en 1398, con sólo poner los nombres y patronímicos al modo nuestro.

II

MI SEGUNDO ARTÍCULO

En el campo, en donde escribo, sin libros á la mano, de *Starnina*, del famosísimo pintor, que resulta ahora que residió en Valencia, esta-

(1) Veremos después lo aventurado de cualquiera de esas fechas, por mí dadas por sentimiento en esos artículos veraniegos.

blecido en la ciudad en 1398, pintando para varios conventos, he de reducirme á copiar lo que de él acaba de decir el ilustradísimo catedrático de la Universidad de Lyon M. Bertaux, tan benemérito para nosotros.

M. Bertaux dice (1) que, según Vasari, viajó *Starnina* por España, que en 1387 volvía á Florencia de uno de sus viajes, y que allá en los frescos del Carmine, perdidos, notaron los primeros maestros del embrionario Renacimiento en trance de vida, muchos detalles de familiar realismo, por los cuales el maestro, además de dar notas pintorescas, recuerdos de su viaje por España, anunciaba los progresos renacientes de su discípulo *Masolino da Panicale*, maestro á la vez, que fué después, del *Masaccio*, el patriarca venerado del Renacimiento. Otro compilador florentino de noticias de artistas, predecesor de Vasari, habla también del viaje de *Starnina* á España, y añade que á Francia; pero ni uno ni otro señalan la corte ni el Monarca español que colmó de honores al famoso artista.

En 1387 murió Pedro IV de Aragón, hombre cultísimo, como sus hijos, inmediatos sucesores, Juan I el Amador de la Gentileza y Martín I el Humano: los tres nos acaba de comprobar Rubió y Lluch en el enorme cúmulo de documentos sobre *Cultura Catalana Mig-Eval*, que acaba de publicar, que eran grandísimos mecenas y verdaderos intelectuales, que decimos hoy. Leyendo tales documentos se asiste á la diaria labor de unos literatos y *dilettanti*, como si el peso de los negocios de Estado no les distrajese de sus estudios y artísticas devociones. Ceán, pensando que fuera Juan I de Castilla y no Pedro IV de Aragón el patrocinador de *Starnina*, incurrió en una hipótesis gratuita y menos que verosímil.

Y sin embargo, M. Bertaux acaba de localizar hipotéticamente otra vez en Castilla el arte de *Starnina*, empeñado en ver más *giottismo* florentino en los Estados Castellanos y á la vez más *giottismo* sienés en los Estados de Aragón, cuando lo verosímil, lo más verosímil al menos, es que acá y no allá arraigaran á la vez, como arraigaron, con soberano empuje, todas las fórmulas de arte de fines del siglo XIV (las dos

(1) En la monumental y muy erudita *Histoire de l'Art, depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, publicada bajo la dirección de André Michel, volumen II del tomo III. El tratado de M. Emile Bertaux, es el Livre VIII del tomo, é intitulado «La Peinture et la Sculpture espagnoles au XIV.^e et au XV.^e siècle jusqu'àn temps des rois catholiques.» La cita en las págs. 748-49 y 752.

citadas y la franco-borgoñona), mientras Castilla andaba postrada, en arte como en todo, en la dura época neo-feudal de los Trastamaras.

Cita, sin embargo, M. Bertaux, el hermosísimo techo giottesco de la capilla de San Blas de la Catedral de Toledo, «que no puede ser atribuido sino á una mano italiana». El fundador de esa capilla fué D. Pedro Tenorio, gran constructor de edificios civiles y militares (el puente del Arzobispo, que dió origen á la villa del mismo nombre, el castillo de San Servando, el torreón del palacio de Alcalá de Henares), y son de su tiempo la pintura del techo y el sepulcro del centro, y en este creeré que está la firma del mismo artista, escultor y pintor á la vez: como pintor, y no como escultor, firma el sepulcro *Ferrand Alfonso, pictor, fecit* (si mi memoria no equivoca el nombre y patronimico españoles) (1), á quien no puedo menos de atribuir el techo, por tanto... provisionalmente, al menos.

Estoy seguro, segurísimo, por lo demás, que si la noticia ahora publicada por el Sr. Sanchis Sivera hubiera sido conocida de antes, ni Bertaux, ni Tramoyeres, ni nadie, habría dejado de pensar y de proponer lo que ahora sólidamente convencido insisto en proponer: la atribución á Starnina del retablo de Fr. Bonifacio Ferrer en el Museo de Valencia, antes atribuido al florentino Frá Angélico y después al florentino Spinello Spinelli, anterior en su estilo al del primero, posterior al del segundo, algo tocado de influencia sienesa, pero cuando los sieneses influían evidentemente en Florencia (ejemplo la capilla *degli spagnuoli*).

«La nobleza del dibujo y la finura del modelado, dice del retablo del P. Ferrer, Bertaux, son dignas de un maestro italiano. Contiene el cuadro, sin embargo, figuras viriles de ascética delgadez y de aspecto fiero que acentúa un arte vigoroso, nervioso, que en Toscana no halla equivalente en el siglo XIV, y que delata á la raza española. El artista ha sabido contraponerles la luminosa pureza de los elegidos en el celestial verjel, coronadas de rosas, la mujer y las hijas legítimas del Padre cartujo, hermano de San Vicente, General y principal ornamento de la Orden.

»¿Quién es este Frá Angélico de Valencia?», añade M. Bertaux.

(1) Mi memoria lo equivocaba: Hay dos sepulcros episcopales en la capilla, y en el de Tenorio († 1399) se lee, abajo, la firma: «Feran González, pintor é entallador.»

Pues es Starnina, educado en Florencia bajo la influencia sienesa (la alcanzó, en su Patria, siendo como fué nacido en 1354), y hecho más realista, precursor del Renacimiento, por la virtualidad artística de la tierra española, según ya se lo notaron en Florencia á la vuelta de uno de sus viajes, y según luego ha pasado siempre con cuantos pintores y escultores extranjeros de mérito han arraigado en España.

Tramoyeres, por las referencias biográficas del cartujo Fr. Bonifacio, llevaba el famoso retablo al año 1400, poco más ó menos; y es en 1398, cuando Starnina resulta que trabajaba en Valencia. Sin contar con el otro argumento, hipotético y todo, de haber trabajado el pintor para los Reyes de Aragón D. Pedro el del Puñalet y sus hijos, ser don Martín gran protector de la cartuja de Valdecristo, y ser Valdecristo, con Portacoeli (las cartujas de Fr. Bonifacio, otro de los jueces del compromiso de Caspe) principales centros de nuestra pintura del siglo XV en su primera mitad, á juzgar por los numerosísimos retablos, muy notables todos, de la una y la otra procedencia.

Alguien, un celoso segorbino, D. Cayetano Torres, con más juicio que apasionamiento patriótico, me proponía, hace pocos días, la idea y frase siguientes: «Escuela de Valdecristo». La cartuja de la fundación de D. Martín—de la que Fr. Bonifacio Ferrer fué uno de los primeros priores, antes de su generalato en la Orden de San Bruno, durante el cual en ella fijó su residencia, y en ella murió en olor de santidad—vino á ser en verdad, y sin duda por mecenazgo del insigne letrado, escriturario y político, hermano dignísimo de San Vicente Ferrer, centro importante de producción artística, inmediato antecedente de la Escuela de la ciudad de Valencia en el siglo XV, maestra suya y orientadora de sus artistas.

Lo cierto es, que asiste la suerte á nuestros eruditos valencianos. Se envanece Cataluña de *Dalmau*, el gran pintor del promedio del siglo XV... y Tramoyeres demuestra que era valenciano. Se envanece los castellanos con el viaje de *Van Eyck* de paso para Portugal..., y Tramoyeres casi casi evidencia que, antes que á Portugal, vino en otro viaje á Valencia á retratarle otra novia al Duque de Borgoña, su mecenas (1). Se envanece los castellanos de la estancia de Starnina

(1) Estas inesperadas revelaciones del Sr. Tramoyeres se contienen en el magistral trabajo suyo, en *Cultura Española*, año 1907, núm. VI, pág. 553, intitulado «El Pintor Luis Dalmau: nuevos datos biográficos».

allá... y Sanchis Sivera da sin saberlo la noticia de que es en Valencia donde vivía pintando para el público.

Todavía más, á mi ver. Los dichos techos de la Alhambra con pinturas caballerescas (caza y guerra) y con retratos de reyes alhamares, que sólo basados en tabla de pintor sevillano de mérito bastante inferior, á la escuela sevillana acaban de afiliar dos tan grandes autoridades como Gómez Moreno y Bertaux, á artista valenciano discípulo de Starnina han de atribuirse (ya que no á él mismo), en presencia del retablo de Fr. Bonifacio Ferrer. Compárese lo más amanerado de unas y otras obras (pues lo amanerado es como la rúbrica, de personalidad más imborrable), compárense los caballos de los caballeros moros y cristianos de las estancias granadinas con el caballo de San Pablo, del retablo del P. Ferrer, y se verá á toda evidencia demostrada la última aserción que sustentamos.

Las famosísimas pinturas de la Alhambra no sevillanas, sino valencianas? ¡Con toda probabilidad...!

Y todo eso se deduce de una de las notas perdidas en el cúmulo de ellas que ofrece el libro *La Catedral de Valencia*, del benemérito capitular D. José Sanchis Sivera. Bien merece nuestros plácemes en *Las Provincias*, su antiguo colaborador *Lázaro Floro*.

III

CARTA Y NUEVOS DATOS DEL SR. TRAMOYERES

Sr. D. Elias Tormo y Monzó.

Querido amigo: Lei con especial contento los dos artículos publicados por usted en *Las Provincias*, de los días 12 y 16 de Agosto último, rotulados «Un timbre desconocido en los orígenes de la Pintura valenciana», en los que recogiendo dos notas sueltas consignadas en *La Catedral de Valencia*, del canónigo Sr. Sanchis Sivera, trata usted de identificar á un Jaime, Gerardo, pintor florentino, hallado en 8 de Julio y 26 de Noviembre de 1398 pintando en Valencia, con el famoso *Starnina*, también florentino, y del que consta trabajó en España alrededor de esa fecha.

Supone usted— y en esto creo anda algo olvidadizo— que antes de publicarse el libro del Sr. Sanchis no se había citado el nombre de ese

Jacobo florentino. Hace más de diez años lo registré por primera vez en mis notas de exploración personal por archivos valencianos, facilitando el dato á Burguera primero y luego á Bertaux, dando ambos á la publicidad el nombre del pintor italiano morador un día en la ciudad del Turia (1).

Mis notas están tomadas del libro de gastos hechos en las famosas fiestas con que Valencia celebró la entrada del Rey Don Martín en el año 1401, arsenal de noticias que he dado á conocer en diferentes trabajos míos sobre pintores y escultores educados en el siglo XIV, pero que aún trabajan en el siguiente, siendo los verdaderos iniciadores del renacimiento del arte valenciano.

Dos son las notas que á usted más particularmente interesan. La primera dice: «Item donij e paguj amestre Girardo florentí, pintor, per miga honça d'atzur d'acre per alcanics del Anjel... VIII S.»

Este asiento de pago corresponde á Junio de 1401 y se halla al folio XXV, vuelto, del libro de gastos de las fiestas de Don Martín.

Es indudable que el Girardo nombrado en la anterior nota es el propio Jacobo de 1398. El hecho de comprarle, por ocho sueldos, media onza de azul de Acre, utilizado para teñir ó pintar la túnica de un ángel que figuraba entre los personajes representados en los *entremeses* organizados por los jurados de Valencia, no parecerá á usted caso insólito, conociendo el alto precio que alcanzaba ese color, especialmente si era del puro y legítimo, sólo usado por los pintores de retablos.

En las decoraciones y trazas de esas fiestas tomaron parte muchos pintores valencianos; algunos, los principales, nos son familiares, como el maestro Marsal de Sax y su discípulo ó compañero Pedro Nicolau, del que creo haber fijado ya su personalidad artística y la influencia ejercida en el desarrollo del arte regional (2). No consta en las listas

(1) No creo que Mr. Bertaux haya publicado la especie comunicada por Tramoyeres. Si la dió el Sr. Burguera en dos conferencias pronunciadas en la Sociedad *Lo Rat Penat*, según ahora veo en la reseña que de ellas se hizo en *Las Provincias*, en nota en extremo diminuta, conteniendo erratas en la transcripción de otros nombres propios. Dichas conferencias tuvieron lugar en el invierno de 1907, y el único recuerdo del artista contenido en la reseña se halla en estas palabras (en las que no suena que fuera florentino); «mencionó (el conferenciante) al pintor Gerardo d'Jacopo, señalando las circunstancias que hacen suponerle un esclarecido artista, pero cuya vida y obras se desconocen».

(2) Conozco esta investigación inédita del Sr. Tramoyeres, que tendrá en su día resonancia, seguramente.

de los pintores que trabajaban durante los primeros días el nombre del florentino, pero apremiando el tiempo para terminar los trabajos, ó por otros motivos, le vemos figurar en 1.º de Julio de 1401 en esta forma: «Item mestre girardo d' jacobo pintor», ganando un jornal diario de nueve sueldos. Trabajó desde el citado día hasta el 6. En el 7 terminaron todos los pintores.

¿Qué categoría tenía el florentino con relación al maestro Marsal, el de mayor autoridad entre los pintores conocidos? La cifra del salario ó jornal lo indica. Marsal y su aprendiz (*jove*) cobraban once sueldos diarios, y nueve el forastero. Si asignamos tres sueldos al aprendiz, resultarán ocho para el maestro, y aunque se le señalen nueve, estará en igual línea que Gerardo de Jacobo.

No tengo, por ahora, más datos del florentino, el cual es de suponer que llegó á Valencia con antelación al año 1398, sin duda de la parte de Cataluña ó de Aragón.

¿Este Gerardo florentino es el Gherardo di Jacobo, *Starnini* ó *Starnina*, el pintor florentino citado por Vasari y todos los historiadores posteriores del arte italiano?

Para usted la identidad es evidente. Yo también propendo á lo mismo, y quedaría convencido en absoluto si las fechas de Valencia no estuvieran en pugna con algunas de las aportadas por los italianos. Ya sé lo que usted opondrá á esto: la incertidumbre y falta de fijeza en la cronología por parte del Vasari. Convenido; pero los descubrimientos más recientes también ofrecen duda en cuanto á las fechas valencianas.

Vasari dice que nació en 1354, y conocido por algunos españoles residentes en Florencia, le llevaron á España. No consta con toda exactitud la época de ese viaje. Gaetano Milanesi, el comentador del Aretino (edición de Florencia, vol. II, 1878, pág. 5), afirma, para el año 1387, la existencia en los registros de la Compañía de San Lucas de un «Gherardi di Jacopo Starna, dipintore», que identifica con el pintor florentino. Si aceptamos la cronología vasariana, el viaje del Starnina á España se efectuó en 1378, y como consta inscripto el 1387 en la cofradía de los pintores de Florencia, no caben esas dos fechas entre las conocidas por los documentos valencianos. El Vasari, y con él todos los historiadores, le supone fallecido en 1408, y esta fecha admiten Crowe y Cavalcaselle (*Storia de la pittura in Italia*, vol. II, 1887, pág. 229) y Venturi (*Storia dell' Arte italiana*, vol. V, 1907, pág. 835).

De los datos consignados por el Vasari y admitidos por los dos historiadores citados, resulta que después de la vuelta del Starnina á Florencia, le fueron confiadas importantes obras, y no pudiendo realizarlas todas, su discípulo Antonio Vite fué á Pisa para pintar el Capítulo de San Nicolás, el cual terminó en 1403. En el 1406 el municipio florentino le encargó la pintura de un San Dionisio Obispo, y el 6 de Febrero de 1408, el mismo año de su presunto fallecimiento, concertó la pintura de una capilla de la iglesia de San Esteban de Empoli.

Comparemos fechas:

Italia. — Nacimiento.....	1354
Viaje á España.....	1378 ?
Cofradía de San Lucas.....	1387
Fecha incierta de su regreso de España.....	—
Antonio Vite, discípulo.....	1403
Pinta en Florencia.....	1406
Contrato de Empoli, 6 de Febrero.....	1408
Fallecimiento.....	1408 ?
Valencia. — 8 de Julio y 26 de Noviembre...	1398
Junio y Julio (día 6).....	1401

Al recordar á usted las fechas de los biógrafos italianos, sólo me propongo contribuir al esclarecimiento de la identidad del Gherardo d'Jacobo, florentino, de Valencia, con el Gherardo Jacopo, *Starnina*, de Florencia.

Las fechas indubitables de los italianos deben ser las de 1387, 1406 y 1408. Las de Valencia no ofrecen dudas: están tomadas de documentos fehacientes. ¿Regresó á Italia en 1401? En este caso cabe el admitir su presencia en Florencia en 1403, 1406 y 1408; y en cuanto á su viaje á España, es probable que se efectuara después de 1387 y antes del año 1398, en que cobra parte de los trabajos pictóricos comenzados seguramente con antelación á la última fecha.

No creo existan más datos cronológicos relativos al *Starnina*. Admitidos los conocidos, no hallamos forma de conciliar lo dicho por el Vasari con relación á los muchos trabajos que le supone realizados á su regreso de España. Si partió de Valencia después de Julio de 1401 y falleció en 1408, corta fué su vida en Florencia para alcanzar en ella la fama que le atribuye el Vasari en esta segunda época del pintor florentino.

Ni en Italia ni en Valencia se conocen obras auténticas del Starnina. No niego que puedan existir algunas anónimas en la región valenciana, y dudo que se le pueda atribuir, como usted sospecha, la pintura del hermoso retablo de Bonifacio Ferrer, la joya del Museo de Valencia. No puedo negar la génesis italiana de este retablo, pero reconozco en él á un pintor valenciano que residió algún tiempo en Aviñón, y en donde pudo estudiar á Simón Martino y otros pintores sieneses residentes en aquella corte pontificia.

¿Quién puede ser este maestro? Suelto un nombre: Lorenzo Zaragoza. ¿Qué motivos tengo para semejante atribución? Por ahora simples conjeturas; pero creo que al fin lograré reconstituir la personalidad artística de un pintor famoso en los anales del arte valenciano, y del cual sólo poseemos documentos escritos, faltándonos los pictóricos. Si tenemos la fortuna de identificarle como autor del retablo de Bonifacio Ferrer, ocupará con toda seguridad el lugar preeminente en la pintura trecentista española. Por esto no acepto al Starnina. Gran honor sería para Valencia el poseer una obra de este legendario maestro; ¿pero acaso no lo sería para España entera que fuese valenciano el pintor de nuestro retablo?

Y nada más. Perdone la desusada extensión dada á esta carta en gracia al afecto que le profesa su amigo

LUIS TRAMOYERES BLASCO.

Valencia, 15 de Septiembre de 1909.

IV

EL TEXTO DE VASARI Y EL EPITAFIO DEL PINTOR

La «Vida de Gherardo Starnina», pintor florentino, dice así, por mi traducida:

«Verdaderamente, quien camina lejos de la su patria, con otros platicando, forja en el ánimo temperamento de buen espíritu, porque con observar afuera diversas honestas costumbres, aunque hubiere perverso natural, aprende á ser tratable, afable y paciente, cual no lo hubiera sido morando en la patria. Que en verdad quien desee afinar los hombres en la vida del mundo, no otro fuego busque ni mejor ci-

miento que éste, porque los que de natural son groseros, se tornan gentiles, y los gentiles de suyo ganan en cortesía.

Gherardo di Jacopo Sternini, pintor florentino, aunque fuese por su sangre más que de buena condición, siendo, no obstante, en su trato duro en demasía y escabroso, á sí propio, más que á nadie, dañaba con ello; y todavía peor si en España, donde aprendió cortesía y gentileza, no hubiera residido tan largo tiempo, hasta el punto que, en aquella tierra, de tal guisa cambió su natural primero, que vuelto á Florencia, infinitos de aquellos que antes de su partida de muerte le odiaban, con grandísima amabilidad lo acogieron á la vuelta, y en grado sumo le amaron luego, ¡tan gentil y amable volviera!

Nació en Florencia Gherardo el año de 1354, y al crecer, como mostrara su natural ingenio dado al dibujo, fué llevado con Antonio da Venezia á aprender á dibujar y pintar. En el espacio de muchos años, habiendo no solamente aprendido el diseño y la práctica de los colores, sino también dado muestra de sí con algunas cosas por bella manera trabajadas, se apartó de Antonio Veneziano, y comenzando á trabajar por su cuenta, hizo en la iglesia de Santa Croce, en la capilla de los Castelani, hecha pintar por Michele de Vanni, ciudadano honrado de aquella familia, muchas historias al fresco de San Antón Abad, y aun otras de San Nicolás, con tanta diligencia y manera tan bella, que dieron ocasión de darle á conocer á ciertos españoles que moraban por sus asuntos en Florencia, por excelente pintor, quienes todavía lo condujeron á España á su Rey; que lo vió y gustosísimo lo acogió, cuando era máxima la carestía de buenos pintores en aquella provincia. Ni á disponerle al adiós á la Patria precisara fatiga, porque habiendo en Florencia, tras del caso de los Ciompi, sido elevado Michele di Lando al cargo de Gonfaloniere, ciertas palabras descompuestas que con algunos tuviera, le pusieran más en peligro de la vida que de otra cosa.

Llegado á España, y habiendo trabajado muchas cosas para aquel Rey, se hizo, por los grandes premios que de sus fatigas reportara, rico y honrado á la par; y deseoso de darse á ver y conocer de sus amigos y deudos en aquel mejor estado, retornado á la Patria, fué en ella muy festejado y por todos los ciudadanos muy afectuosamente recibido.

Ni pasó nada cuando ya le fué confiado el encargo de pintar la capilla de San Jerónimo en el Carmine, donde trabajando muchas historias de aquel santo, figuró en la de Santa Paula, San Eustoquio y San

Jerónimo, algunos trajes que á la sazón usaban los españoles, con invención muy apropiada y abundancia de pensamientos y actitudes en las figuras. Entre otras cosas, pintando la escena cuando San Jerónimo aprende las primeras letras, pintó un maestro, que habiendo ordenado llevar á espalditas á un muchacho por otro, le da una azotaina, de manera que el pobre chico, agitando del dolor las piernas, parece que gritando tire á morder la oreja de quien lo lleva: todo con gracia y muy donosamente expresado por Gherardo, como por quien andaba siempre capricheando alrededor de las cosas de la realidad. También en el Testamento de San Jerónimo, vecino á la muerte, hizo algunos frailes con bella y muy pronta manera sorprendidos: ya que algunos escribiendo, otros escuchándolo y mirándole, observándolo, atienden todos á las palabras del maestro con grande afecto.

Habiéndole lucrado esta obra al Starnina prestigio y fama entre los artistas, y sus usanzas con la dulzura de trato grandísima reputación, vino á ser famoso el nombre de Gherardo por toda la Toscana, y aun por toda Italia; cuando fué llamado á Pisa para pintar en aquella ciudad el Capitulo de San Nicolás, mandó en su lugar á Antonio Vite da Pistoia, por no salir de Florencia. El cual Antonio, habiendo, bajo la disciplina de Starnina, aprendido la manera suya, hizo en aquel Capitulo la Pasión de Jesucristo, dándola por terminada, en la forma que hoy persevera, en el año de 1403, á toda satisfacción de los pisanos.

Habiéndose terminado después, como tengo dicho en otro lado, la capilla de los Pugliesi, y habiendo gustado tanto á los florentinos las obras que hizo de San Jerónimo, por haber expresado el maestro tan vivamente tantos afectos y actitudes no puestas en obra hasta entonces por los pintores que le precedían, el Municipio de Florencia, el año que Gabriel María, señor de Pisa, vendió aquella ciudad á los florentinos por el precio de doscientos mil escudos—después de haber mantenido el asedio trece meses Giovanni Gambacorti, y acordando él mismo al fin la venta — hizo pintar al Starnina, para memoria de ello, en la fachada del palacio llamado «della parte güelfa», un San Dionisio Obispo con dos ángeles, y debajo de él, tomado del natural, la ciudad de Pisa, obra en la que él puso tanta diligencia en toda cosa, particularmente al colorirla á fresco, que no obstante la intemperie y las lluvias y el hallarse mirando á la tramontana, siempre ha sido tenida por pintura

digna de mucha alabanza, y se conserva al día por haberse mantenido fresca y bella, como si acabara de hacerse.

Alcanzada para Gherardo, por esta y por otras obras, una reputación y fama grandísima en la Patria y fuera de ella, la envidiosa muerte, la enemiga de las virtuosas empresas, en el bello punto de su labor truncó la infinita esperanza de muy mayores obras que el mundo se prometía de él, porque en edad de cuarenta y nueve años, inesperadamente, le llegó el fin, siendo, con honradísimos funerales, sepultado en la iglesia de San Jacopo sopra Arno.

Fueron discípulos de Gherardo, Masolino da Panicale, que primero fué excelente orífice y luego pintor, y otros que por no ser muy aventajados no hay que dar razón de ellos.

El retrato de Gherardo está en la antes citada escena de San Jerónimo, en una de las figuras que están alrededor del santo cuando muere, de perfil, con capuchón á la cabeza, y á la espalda un manto abrochado.

En nuestro libro tengo algunos diseños de Gherardo, hechos á la pluma en pergamino, que no son más que razonables, etc.»

Hasta aquí (sin olvidar el etcétera) la clásica *Vida*, de Vasari, durante algunos siglos, única información acerca de Starnina, y hoy mismo la principalísima.

Ni Palomino ni Ponz se ocuparon entre nosotros del pintor. Si Ceán Bermúdez, que tradujo libremente el texto de Vasari, introduciendo como cierto lo dudoso sobre que fuera el Rey de Castilla su protector, que el tal fuera Juan I, que le tuviera á sueldo y alguna otra cosilla. Como confiesa como únicas fuentes de su información el libro de Vasari y el de Baldinucci, debo suponer de éste la información que trae del estado ruinoso de la única obra suya que en el siglo XVIII se conservaba en Italia, así como el texto del epitafio que se le puso en el sepulcro de San Jácopo, que es éste:

GERARDO STARNINAE FLORENTINO
SUMMAE INVENTIONIS ET ELEGANTIAE PICTORI.
HUIUS PULCHERRIMIS OPERIBUS HISPANIAE
MAXIMUM DECUS ET DIGNITATEM ADEPTAE
VIVENTEM MAXIMIS HONORIBUS ET ORNAMENTIS
AUXERUNT, ET FATIS FUNCTUM EGREGIIS
VERISQUE LAUDIBUS MERITO SEMPER
CONCELEBRARUNT.

En castellano, á mi entender (1) puede decir así: «A Gerardo Starnina, florentino, pintor de suma invención y elegancia. Las Españas que lograron por sus hermosísimas obras máximo ornato y dignidad, le elevaron en vida á grandes honores y distinciones, y le celebran muerto con egregios sinceros y merecidos elogios.»

V

LA CRONOLOGÍA BIOGRÁFICA

Traduciendo á las cifras la Vida que nos cuenta Vasari, resultaba que dice: 1.º, que nació Starnina en 1354; 2.º, que fué por el *espacio de muchos años* (nello spazio di molti anni) discípulo de Antonio Veneziano, maestro que falleció en 1384 de una peste en que se lució como médico, en el mismo año, cuando tendría treinta el discípulo, lo que es todavía bien conciliable; 3.º, que después de los sucesos de los Ciompi, es decir, después de 1378 fué su disgusto cuando el Gonfaloniere y su expatriación, á la edad supuesta de veinticuatro años, y por consecuencia no con demasiados años de aprendizaje con Antonio Veneziano, para lo que entonces era de rigor—y no el spazio di molti anni que supone el biógrafo—, pues antes del motin de los Ciompi hay que introducir también el otro espacio de tiempo en que, emancipado el artista del maestro, pintó las *muchas* y las *otras* obras de la capilla Castelani en Santa Croce; 4.º, que estuvo en España *tan largo tiempo*, que bastó para cambiarle el genio, para pintarle al Rey *muchas cosas*, para hacerse rico en un país como el nuestro, no rico ni ciertamente espléndido con los artistas, y para que la fama de sus obras en nuestra Península apareciera en el epitafio florentino del pintor como el suceso de su vida; 5.º, que vuelto á Florencia, y habiendo dado golpe con las novedades de las obras que fué pintando, lograda fama fuera de la ciudad, le solicitaron para obras en Pisa, que en defecto suyo, pintó un discípulo, acabándolas en 1403; 6.º, que le encargó Florencia obra conmemorativa de un gran suceso político ocurrido en realidad en 1406; 7.º, que fué el maestro de Masolino da Panicale—que ya había comenzado por ser orfebre,—y que tendría en esa fecha de 1406 la edad de veintitrés años; y 8.º, que algo malgrado (in sul piú bello del operare) la muerte le sor-

(1) He consultado el texto con el Sr. Alemany, á quien no ofrece duda de ninguna especie.

prendió (truncó la infinita speranza di molto maggior cose), á los cuarenta y nueve años, es decir, según su cuenta, en 1403.

Esta última consecuencia basta para ver—en este caso del Starnina como en tantos otros — la inseguridad de las informaciones de Vasari, basadas en una tradición de casi siglo y medio de rodar por los talleres. Vasari mismo se contradice pues, como ya hicieron notar los anónimos florentinos de los doce tomos de 300 retratos y otros tantos elogios de artistas, que en su primer tomo, de 1769, señalaron la evidencia de la contradicción. En la edición de Vasari de Roma se rectificó la fecha, poniendo, no sé porqué, la de 1415, mientras en la de Siena, de 1794, publicada por de la Valle, que es la manejada por Ceán Bermúdez, se debió poner la de 1405. Baldinucci, servil á la cuenta del texto primitivo, puso la de 1403.

Los documentos de que da noticia Tramoyeres, referentes á encargo de obras al pintor en Empoli, en 1408, todavía extremezan más evidentemente los términos de la contradicción que examinamos ahora. Con ese dato documental, aceptando la fecha de nacimiento que da el texto biográfico, resultaría que no murió el artista á los cuarenta y nueve años, sino todavía menos malgrado, después de los cincuenta y cuatro. A mi ver, la opinión ahora general de poner el año de 1408, con interrogante, como la fecha final del artista, lo que marca no es la indicación de su probable muerte tanto como el último dato seguro de su cronología.

¿Estaba en lo cierto Vasari al dar la edad del pintor á su muerte, ó lo estaba al señalar concretamente la de su nacimiento? ¿Nació de veras en 1354 y debió morir de más de los cuarenta y nueve años que él dice, ó por el contrario, no pasó de esa edad y debió nacer lo más pronto por 1359? No se puede saber hoy, y quizá nunca, porque ni en aquellos tiempos solía haber libros de bautismos (1), ni todos saben la edad que tienen (2).

(1) Por aquel tiempo precisamente se iniciaban en Florencia (y en Venecia) los procedimientos estadísticos en el mundo moderno. Para los nacimientos en el Baptisterio único de la ciudad y alrededores, se anotaban los bautizos de niños y niñas (5.000 ó 6.000 al año, con diferencia de unos 300 á 500 á favor del sexo fuerte), poniendo una alubia, ó negra ó blanca, en el arcón correspondiente. A esto se reducía la anotación.

(2) Velázquez, en otros tiempos, ya documentados, creía tener cuatro años más que los que en realidad tenía, y Tiziano se aumentaba los años, y no siempre con igual cuenta.

De todas maneras, es más de fiar en general la fecha de la edad al morir, que la de nacimiento, que se suele deducir de la de muerte restando la edad,—y así nuestro Palomino en sus *Vidas* no sacaba la cuenta siquiera, poniendo tan sólo, cuando no lo ignoraba, la fecha del óbito y los años de edad del biografiado.

Si en la disyuntiva de la contradicción del Vasari diéramos en suponer que erraba al señalar el nacimiento y que acertaba al determinar la edad que tenía el artista al morir, supondríamos, en consecuencia, que murió su maestro cuando Starnina tenía veinticinco años, y conocida ahora la fecha en que fué recibido en el gremio de los pintores florentinos, es decir, en la Compañía de San Lucas, año de 1487, resultaría recibido á la edad de veintiocho años, que á primera vista parece muy apropiada para la consagración gremial de un artista de sus méritos y circunstancias.

Si no fuera, pues, por la noticia de Vasari sobre su expatriación, que dice que fué poco después de la revolución de los Ciompi,—la situación política de la cual perduró, por lo demás, tres años—parecería natural suponer todo eso, y que sus primeras notables pinturas de la capilla Castelani no las debió emprender sino alrededor de la fecha de 1387, ya recibido entre los compañeros de San Lucas (1).

Si tal cronología aceptáramos, tendríamos para su glorioso y prolongado viaje de España los años que corren desde 1388 inclusive á 1402—ó á 1406, según que apuremos otra vez el respeto á Vasari (en lo que dice de la labor delegada en Pisa á un discípulo, que ya había de haber tenido tiempo de formar, antes de 1403, en que acabó éste la labor delegada), ó que nos atengamos tan sólo á las fechas documentales italianas.—Con estos catorce años—ó diez y ocho—de posible ausencia de Florencia, sí que hay los bastantes para toda la intensa, fructuosa, afamada y aun, para su genio y carácter, educadora y perfiladora estancia de Starnina en España, «que le elevó en vida á grandes honores y distinciones y le celebró muerto con egregios sinceros,

(1) Siendo tan poderosos esos grandes gremios ó Compañías (desde las revoluciones políticas del siglo XIV, á la de Savonarola, á fines del siglo XV, todas basadas en ellos), ¿cómo imaginar que Starnina pintó en Florencia la capilla Castelani entera sin estar agremiado?

Recuerdo sí que Orcagna se recibió tarde en la Compañía, pero en bien pocos años habían variado radicalmente las cosas de Florencia y de los grandes gremios.

merecidos elogios», y para identificarle en consecuencia y reconocerle en los documentos valencianos de 1398 y de 1401.

Todo, sin embargo, viene al suelo si hemos de reconocer exactitud en el relato de Vasari, en lo referente á su emigración, poco después de los acaecimientos de los Ciompi de 1378. Así no podemos suponer su viaje famoso sino entre 1379 y 1386, acaso demasiado mozo, para tantos años de aprendizaje como se suponen, y desde luego aceptando, no sin violencia (para mí evidentísima), que pudo pintar, y pintar mucho, en Florencia, antes de su viaje, sin haberse recibido de maestro en la Compañía de los pintores.

Yo, inclinándome á la opinión contraria, he llegado á pensar si pudo haber dos viajes, el primero por lo del Gonfaloniere, acaso el de Francia—que se cita por un manuscrito florentino anterior al Vasari, como país también visitado por Gerardo—, y el segundo, el famosísimo á España, después de recibido en el gremio florentino de la pintura: si no es que debemos suponer sencillamente que se equivocó Vasari, y que lo de las enemistades no debió ocurrir sino años después de la asonada de los Ciompi.

Por hoy, y mientras no se aportan otros nuevos datos documentales al estudio del interesante problema, no creo que pueda establecerse más sólidamente la difícil cronología biográfica del pintor.

ELÍAS TORMO Y MONZO.

(Continuará.)



Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques

Biblioteca d'Humanitats

Sala de Revistes

Una iglesia mozárabe en el Puerto de Santa María.

Es general la creencia de que en la provincia de Cádiz no existe construcción religiosa alguna, cuyo origen se remonte más allá de la época medioeval, y por esto presentamos hoy á nuestros lectores la descripción de un monumento arquitectónico que no lo hemos visto citado por ninguno de los distinguidos viajeros que de tales asuntos han tratado, y del cual creemos sean las primeras fotografías las que hoy aquí reproducimos y las presentadas por el Sr. Romero Torres, con sus trabajos para la formación del Inventario Monumental de España; ignoro el concepto que le habrá merecido á dicho Sr. Romero la contemplación de los restos de esta antigua construcción, ni he visto las fotografías por él presentadas; mas en mi modesta opinión de excursionista lego, sin títulos para sentar jurisprudencia, pero acostumbrado á ver y observar, y después de comparaciones detenidas con monumentos análogos, tales como las iglesias de Santa María de Lebrija, San Pedro de Balsemao, Santiago de Peñalba, San Miguel de Escalada, San Cebrián de Mazote, Suso, etc., no dudo, sino más bien afirmo, que la iglesia del *Castillo de San Marcos* en el Puerto de Santa María es un ejemplar más de templo mozárabe, adulterada su construcción por otras posteriores.

Asiéntase la ciudad del *Puerto de Santa María* sobre la margen derecha de la desembocadura del famoso *Guadalete*, y según los historiadores, su nombre romano de *Portus Menesthey* hubo de trocarse por el de *Alcanter* ó *Amaria Alcanter*, que le dieron los mahometanos, vencedores del pueblo visigodo.

Pocas noticias nos han llegado respecto á la importancia que pudo tener *Alcanter* ó *Alcántara*, como la nombra *Xerif. Abedris (El nubisense)*, pero de ellas se deduce que no se resistió al dominio agareno, y que siguieron habitando en él sus pobladores cristianos, llegando así á principios del siglo XIII, en que Fernando III, al hacer la conquista de Sevilla (1248), llega con sus armas vencedoras hasta Cádiz, pero sin que encontremos ninguna noticia positiva, hasta que su su-

cesor Don Alfonso el Sabio (según tradición), se presentó ante los muros del Puerto, que había pasado otra vez á poder de los árabes, y sobre el torreón del Castillo de San Marcos se le apareció una imagen de la Virgen María con su divino hijo en los brazos. Esta tradición parece fundada en el hallazgo de una imagen de la Virgen en los fosos del Castillo, en ocasión de estar el Rey en la ciudad; imagen que ha de ser la misma (1) que hoy se guarda y venera como *Patrona* en una capilla especial en la Iglesia Mayor, á la que se trasladó hace años con motivo del estado de abandono en que estaba el Castillo.

La imagen pudo muy bien ser ocultada por los antiguos moradores cristianos al ocurrir la invasión de los almohades, pues sabido es que los primitivos árabes que dominaron España, toleraron el culto cristiano, por lo que el hallazgo de esta imagen es un dato histórico para clasificar como mozárabe anterior á los almohades, la construcción del templo de San Marcos.

Alfonso X, en memoria del hallazgo, dió á la población el nombre de Gran Puerto de Santa María (2), y son por eso sus armas un Castillo con *la imagen* sobre sus almenas. Este Rey fortificó la ciudad y le concedió algunos privilegios que confirmó y aumentó Sancho el Bravo, dándosela en heredad al famoso marino genovés Micer Bene-

(1) Esta imagen está forrada de plata para conservar la talla de madera muy deteriorada por los años; por lo que de ella puede verse, es de arte muy primitivo y hasta bien pudiéramos decir que africano.

(2) En el privilegio, dado en Sevilla, decía:

«...que dos cosas que son entre todas las otras que Deven facer mucho los Reyes, poblar las tierras e terminos aquellas que convengan que sean pobladas porque la tierra sea por nos más rica e más abundante, e la otra labrar las Fortalezas que son por labrar porque se puedan por ende mejor labrar e defender, e nos Rey Don Alonso sobre dicho, teniendo que el Puerto de Santa María, que solía aver nombre Alcaria, teniente en tiempos de moros, que es entre Xeres e la ciudad de Cádiz, é tiene de la una parte la Gran Mar que cerca á todo el Mundo, el qual llaman Oceano y al Gran Río de Guadalquivir, y de la otra parte el Mar Mediterraneo y el Río de Guadalete, que son dos aguas de que es por do vienen grandes Nabios, es Lugar Más Combeniente que otro que Nos sepamos ni de que oyese-mos hablar. Para hacer Noble Ciudad e buena al servicio e al Honor de Dios e de Santa Maria Su Madre é a Honra de la Santa Iglesia e guarda e defendimiento del Reyno.....»

»Los que esto supieren e oyeren ayan mayor labor de vivir e poblar, queremos primeramente que sea llamado aquel lugar El Gran Puerto de Santa Maria e damos e otorgamos á los que allí poblaren que ayan fuero por que se juzguen, aquel que Nos dimos á la Muy Noble Ciudad de Sevilla, que fue lo por mandato del Bien abenturado Rey Don Fernando Nuestro Padre, que hayan Alcaldes de la Villa e de la Mar, assí como ellos lo an, y en lugar de Alguazil que aya Justicia.....»

dicto Zacarías, en pago de los servicios que le prestara contra el Rey de Marruecos.

Más tarde, pasó el señorío de la ciudad á D.^a María Alfonso Coronel, mujer de Pérez de Guzmán, y en 1306 pasó, como dote de Doña Leonor Pérez de Guzmán, á la casa Medinaceli, en poder de la que estuvo hasta que reinando Felipe V se incorporó á la Corona en 31 de Mayo de 1729; quedando el Castillo é Iglesia de San Marcos propiedad de los Duques, en cuya casa ha seguido vinculado hasta el día.

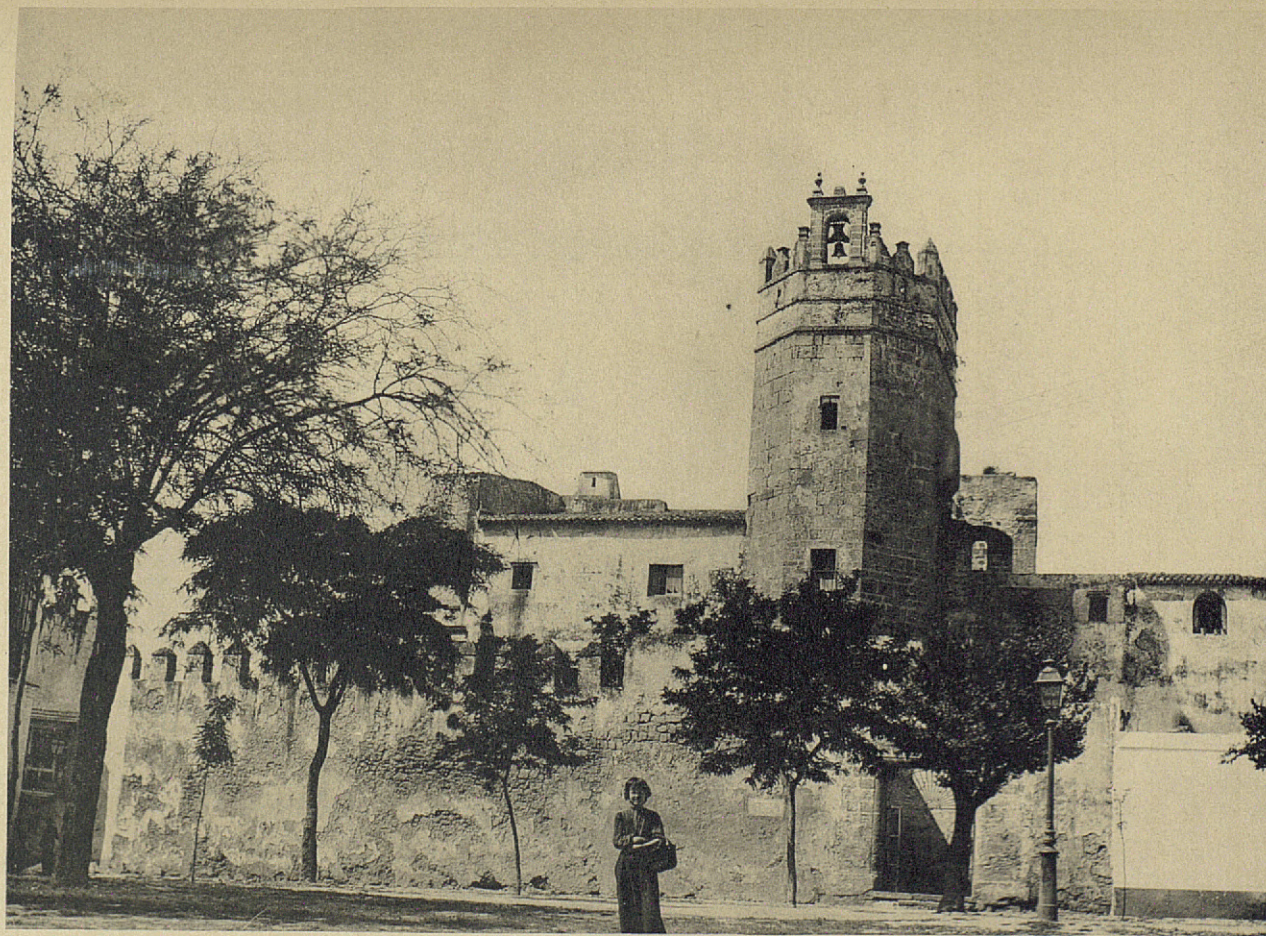
Aposentáronse en el Castillo, á más del Rey Sabio: Don Pedro el Cruel, D. Enrique de Trastamara é ilustres magnates, y es por tanto monumento con mérito histórico á más del que tiene arquitectónico.

* * *

En la plaza llamada del *Castillo* (hoy Alfonso el Sabio) hállanse situados los restos del edificio conocido con el nombre de *Iglesia y Castillo de San Marcos* y cuya fachada principal reproducimos en fototipia.

Constituyen el monumento: la iglesia de planta rectangular, flanqueada por cuatro torreones y algunas salas ruinosas situadas en segunda planta y que tienen su entrada por un patio ó azotea formado sobre las bóvedas de la iglesia. Estas salas se encuentran en estado ruinoso, y sus restos decorativos, de estilo ojival, indican una antigüedad que no puede remontarse más allá de la época en que los Duques de Medinaceli pasaron á ser señores del *Puerto*.

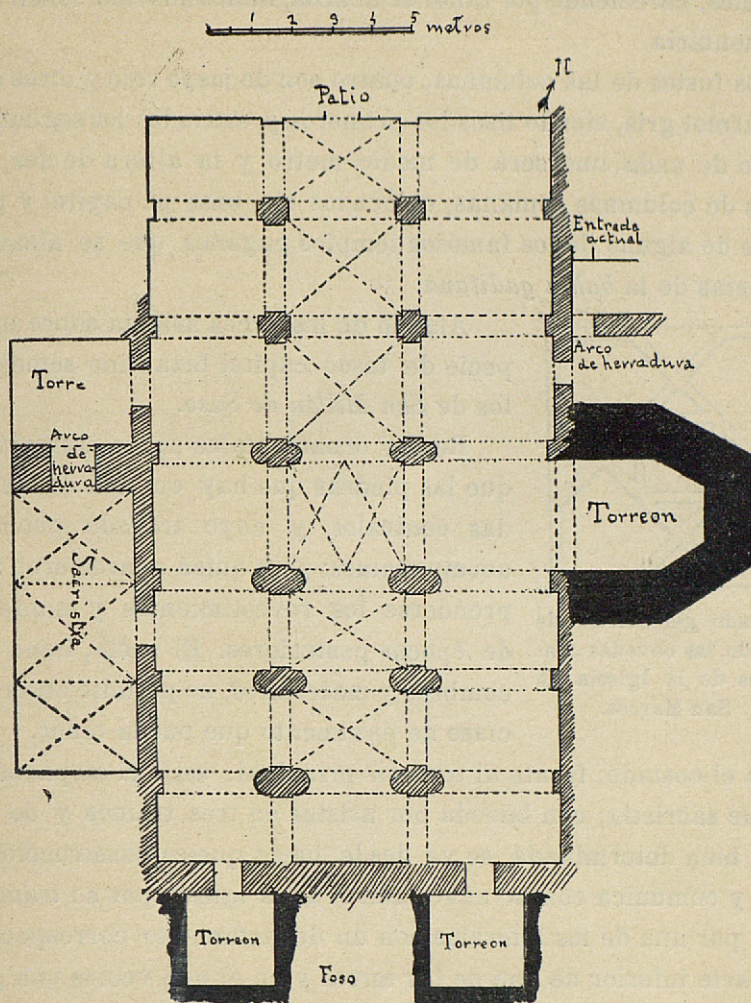
Los cuatro torreones son más antiguos, aunque, desde luego, posteriores y adosados á la primitiva construcción, parecen ser obra de los siglos XIII ó XIV. El principal de ellos, junto al cual está hoy la entrada y cuya parte inferior servía de sagrario, se conserva bastante bien; es de planta poligonal, con una estrecha y pequeña escalera abierta en el grueso del muro y que pone en comunicación la azotea antes citada, y que llaman *Patio de armas*, con una estancia ó departamento ochavado con bóveda por aristas que apoya sobre trompas y arcos ojivales en forma muy semejante á la bóveda de la torre del homenaje del *Castillo de la Mota* (Medina del Campo). En los muros se abren dos troneras y las entradas de la escalera que continúa ascendiendo hasta el remate de la torre en que se alza la espadaña de piedra, que aún conserva la campana.



Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

PUERTO DE SANTA MARIA
Iglesia y Castillo de San Márcos

Las bóvedas de la escalera son de medio cañón, apoyando sobre pequeñas trompas en los descansillos ó mesetas. El cuerpo de la iglesia lo forman tres naves, separadas con arcos combados y algunos ligeramente apuntados que sostienen los muros. Las naves se dividen en siete tramos desiguales con arcos torales de diversa forma, según



Puerto de Santa María.—Planta de la Iglesia de San Marcos.

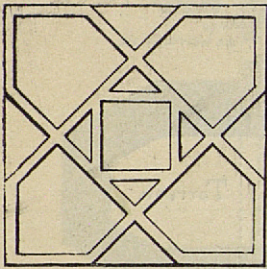
la anchura de cada nave, siendo de herradura en la nave central, abocinados en una de las laterales y ligeramente apuntados y de herradura en la otra, según su mayor ó menor luz.

Cargan sobre los arcos, bóvedas de varias formas, pero enrasando todas á un mismo nivel para formar el piso de la azotea antes citada.

Los apoyos de los arcos son también variados, ocho de ellos están formados con fustes cilíndricos adosados por parejas á un pilar y cuatro son pilares rectangulares de mampuesto con pequeños antas, análogos á los que sirven de apoyo adosados á los muros.

Los arcos asientan directamente sobre las molduras que hacen de capiteles, careciendo por tanto de ábacos, indicando una construcción rudimentaria.

Los fustes de las columnas, cuatro son de jaspe rojo y otros cuatro de mármol gris, siendo lisos los primeros y estriados los segundos. El grueso de cada uno será de medio metro y la altura de dos, y son trozos de columnas romanas, colocados sin base ni capitel y procedentes de alguno de los famosos templos paganos que se alzaron en las costas de la *bahía gaditana*.



Trazado geométrico de una de las bóvedas centrales de la Iglesia de San Marcos.

Alguno de los arcos asienta sobre una especie de tosco capitel bizantino semejante á los de *San Millán de Suso*.

Restos ornamentales no se aprecian más que las piedras que hay en una de las bóvedas centrales y cuyo trazado geométrico acompañamos; pero quizá aparecieron al desprenderse los revestimientos y mampuestos de épocas posteriores. El suelo, lleno de escombros y materiales, no permite observar la clase de pavimento que pueda tener.

En el costado, frente al torreón principal, está el departamento que fué sacristía, con bóveda por aristas en tres tramos y de época ojival bien determinada, se ve desde luego que es construcción adosada, y comunica con la nave lateral de la iglesia por su tramo central y por una de los laterales con un departamento correspondiente á la parte inferior de una de las torres y en el que vemos una puerta con arco de herradura y que probablemente sería de entrada desde el exterior en época primitiva. Este departamento comunica también con la iglesia.

En el centro de la nave opuesta se abre una capilla, que corresponde, como hemos dicho, al torreón grande ó torre del homenaje, el cual, sin duda, en recuerdo de la tradición, fué dedicado á capilla de la *Virgen de los Milagros*; está hoy completamente desfigurado por



Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

PUERTO DE SANTA MARIA

Interior de la Iglesia de San Márcos

una decoración de mal gusto, y nada antiguo se puede apreciar en él. Junto á esta capilla hay un departamento, por el cual se entra hoy á la iglesia, y en el que también se ve una puerta con arco de herradura.

A los lados de lo que fué altar mayor, y con acceso por las mesas de altar, hay dos departamentos rectangulares correspondientes á los torreones que están por la parte del foso.

Cuál fuera la entrada primitiva de la iglesia no es fácil determinarla sin ciertas obras de restauración que permitan apreciar la obra de origen, y quizá entonces aparecieran trozos ornamentales y algún detalle más que afirmara el carácter mozárabe que á primera vista se advierte en esta construcción.

Los materiales empleados son, en su mayor parte, piedra rojiza, labrada en pequeños sillaretes, alternando en algunos lados con ladrillo y otra clase de piedra, tanto en calidad como en tamaño, pero la obra de origen parece hecha toda con la piedra rojiza toscamente cortada.

Reflexionando sobre todo lo que hemos descrito, que es lo que hoy se puede apreciar á simple vista, nos encontramos que el arco de herradura y el tumido apuntado que constituyen los elementos de atado en la construcción de las naves y parte inferior del monumento, hacen pensar en la época visigoda y del califato; el arco apuntado también es adoptado por los árabes, y así lo vemos en la *iglesia de Santa María de Lebrija*. Las bóvedas cupuliformes sobre trompas que vemos empleadas en esta construcción, son de origen oriental y así las vemos en la Mezquita cordobesa; los fustes en que apoyan algunos arcos de la nave central son, como hemos indicado, de época romana, adaptados á esta construcción para facilitar la obra, como se hizo en Córdoba; así, pues, por toda esta reunión de elementos y por la gran semejanza de su planta con la de la *iglesia Mayor de Lebrija*, estudiada y descrita por el ilustre arquitecto D. Adolfo Fernández Casanova, creemos no puede negarse el carácter musulnico al monumento portuense, siendo únicamente discutible si fué levantado con destino á mezquita, como la cordobesa, ó bien fué construída para templo mozárabe, como parece más probable, tanto por su planta como por haberse hallado en él la antigua imagen de la Virgen, Patrona de la ciudad.

De todos modos nos parece este monumento digno de estudiarse, y como su restauración no sería muy costosa y por nadie se había de poner obstáculos para ello, creemos que las Academias de la Historia y San Fernando debían mostrar algún interés por su conservación y tomar la iniciativa para declararlo Monumento Nacional, tanto por su historia como por ser un ejemplar de arquitectura española primitiva, que no desmerecería al lado de otros que ya lo son, como *Nuestra Señora de la Luz* (Real orden 1900), *Castillo de San Servando* (Real orden 1874), *San Miguel de Lino* y *Santa María de Naranco* (Real orden 1885), etc., etc. De no hacerlo así, muy pronto desaparecería, no tanto por la acción del tiempo como por el espíritu destructor de los hombres y el poco interés de los que obligación tienen de conservar lo que nos legaron nuestros antepasados.

PELAYO QUINTERO Y ATAURI.

A'CAPÉLA

Ex-monasterio de San Antolín de Toques,
Parroquia de Santa María de Toques, Ayuntamiento del
mismo nombre, Provincia de La Coruña.

El primero de los autores que ha descripto la iglesia llamada *a'capéla* (la capilla), de la cual voy á dar ligera noticia, fué el médico de Mellid (Coruña), D. Eduardo Alvarez Carballido, quien dedica los ratos de vagar que le consienten sus ocupaciones profesionales á las investigaciones históricas y arqueológicas.

En los números del *Boletín de la Real Academia Gallega*, correspondientes á los meses de Julio y Octubre de 1907, publicó dicho señor una curiosísima monografía histórica y técnica del templo que me propongo reseñar, y en Junio de 1909 tuve el gusto de que me acompañase en la visita que al citado monumento hice con objeto de catalogarlo.

Ya tenía yo noticia de este templo, es decir, de su existencia, no de su importancia, por las citas que de él hacen al registrar varias donaciones y concesiones de los Reyes de Asturias y de León, tanto el P. Flórez en el tomo XIX de su *España Sagrada*, como el P. Risco en el XL. Asimismo el notable arqueólogo (recientemente fallecido) D. Antonio López Ferreiro, cita el monasterio de San Antolín de Toques, cuya es la iglesia á que me refiero, en los tomos III y IV de su monumental obra *Historia de la S. M. I. C. de Santiago*; pero caso extraño en este autor, que tan á fondo y de *visu* conocía los principales monumentos arquitectónicos de Galicia, ni lo describe ni le da la importancia que en mi juicio tiene.

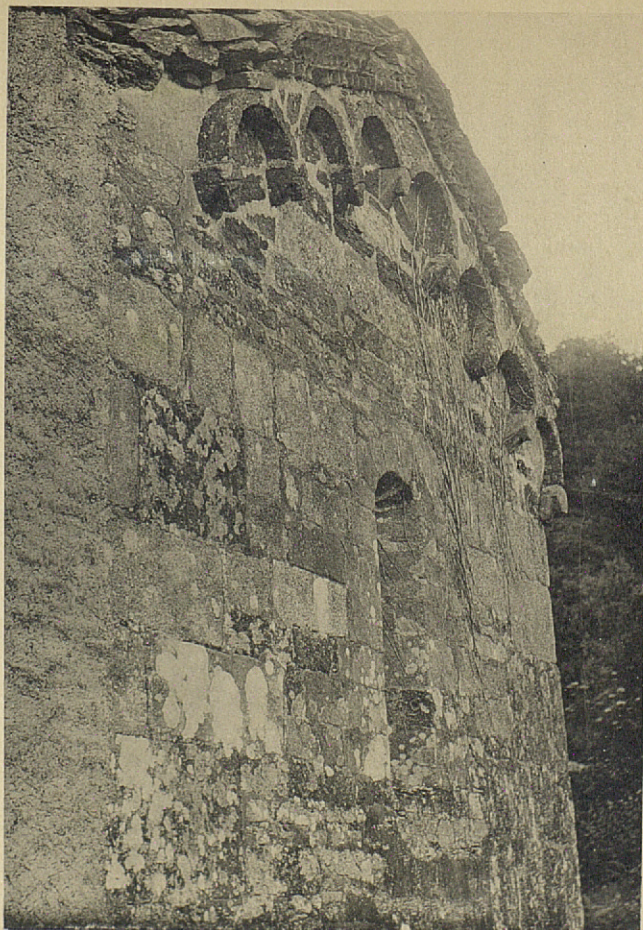
I

Hállase situada esta iglesia en la parte meridional de la cordillera del Bocelo y en una de sus más elevadas mesetas, á dos leguas de la villa de Mellid y á pico sobre un torrente que corre impetuoso entre añosos robles á más de treinta metros de profundidad. Dicho torrente rodea la base de la meseta por las partes del hastial Norte y del ábside de la citada iglesia, no quedando apenas espacio para poner el pie entre los muros y el borde del precipicio. A la izquierda y en otra eminencia más elevada álzase la torrecilla, coronada por una espadaña, en la que solamente se ve un esquilón.

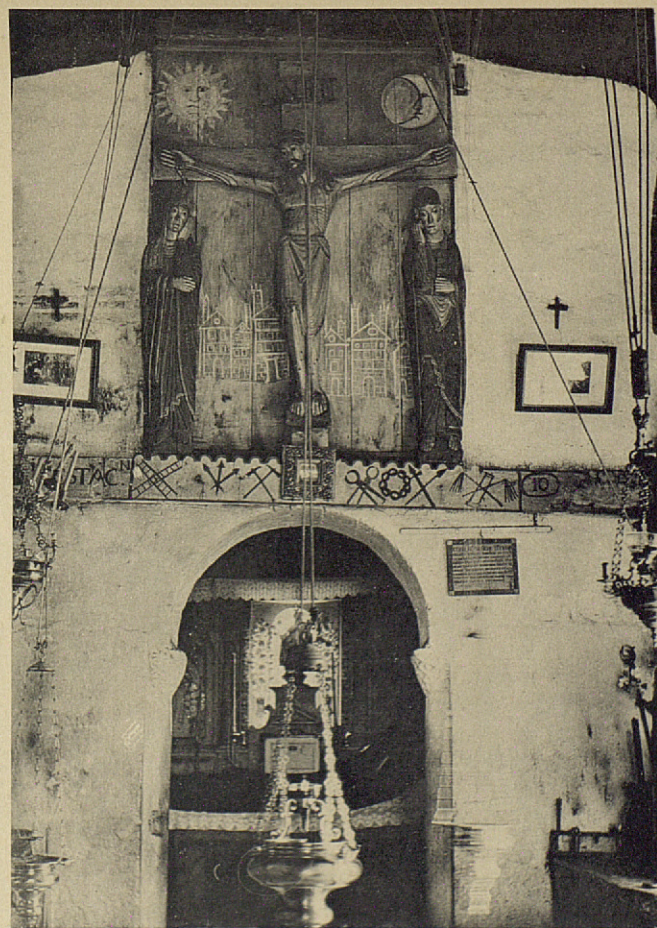
La fachada del templo es moderna y lisa. Del hastial del Mediodía, en su fábrica primitiva, conserva dos saeteras abocinadas al exterior y como de un metro de alto, y una puerta lisa, con ménsulas. El ábside es cuadrado, y el tejazoz está formado por una cornisa de ladrillo (único ejemplar que conozco en Galicia) que descarga una serie de arquitos de piedra, ligeramente túmidos. En el centro del muro, ábrese una saetera abocinada como las del hastial del Mediodía. La cornisa del tejazoz del ábside se compone de una faja de ladrillos dispuestos en rosetas y de otra inferior, en puntos como de dientes de sierra, colocados horizontalmente. Con riesgo de despeñarme, apoyándome en las raíces de los robles y sujetado fuertemente por el Sr. Alvarez Carballido y el cochero que nos condujera hasta el pie de la montaña, pude hacer la fotografía del exterior del ábside.

El aparejo del ábside y del hastial visible (el del Norte lo ocultan las copas de los árboles que se yerguen del fondo del barranco) es de sillarejo bastante regular; pero, según mi juicio, debió de sufrir este templo alguna restauración en época relativamente lejana, quizá en los últimos años del siglo XIV y cuando ya decaía el esplendor del monasterio, pues se advierte otro aparejo distinto en los muros laterales del ábside, más irregular que el citado.

El interior lo componen, el ábside de bóveda de cañón corrido y la nave, techada de madera. El arco de acceso al presbiterio es semicircular. El Sr. Alvarez Carballido ve un arco ligeramente túmido, pero á la vista está la fotografía que hice en ocasión de mi visita que no deja lugar á la duda. Descargan dicho arco dos columnas, creo



Abside



Fotografía de Hauser y Menet.-Madrid

Interior

Ex-monasterio de San Antolin de Toques
(CORUÑA)

que de mármol, ó por lo menos de piedra de muy fino granito, pues no me ha sido posible comprobar la materia, por recubrirlas una capa de cal de más de un centímetro de espesor. Ambas columnas hállanse empotradas hasta la mitad en los muros. Coronanlas capiteles sin ábaco. La decoración de estos capiteles es notabilísima desde el punto de vista arqueológico: la forman figuras geométricas, que representan rosetas inscritas en círculos y ángulos que se seccionan. Tal decorativa trae á la memoria ciertos motivos ornamentales de los monumentos del ciclo asturiano. Como á los fustes, recubre estos capiteles secular capa de cal, que no permite examinar ni la piedra en que están labrados, ni aun la misma traza de la decoración.

El arco es muy pequeño: desde el eje al pavimento mide tres metros escasos. La impresión primera que produce su vista es la misma que el ábside de Santa Comba de Bande.

Nada más de particular contiene la fábrica de San Antolín. Los muros son lisos; las saeteras apenas iluminan el interior del templo. Un detalle tan sólo he advertido que quizá arrojase alguna luz si alguien, con tiempo y paciencia, quiere estudiarlo. En el fuste de la columna del lado derecho, se atisban grandes letras de carácter romano. Seguramente es una inscripción anterior al siglo V. Lo declaran así dos ó tres caracteres de clásica traza (parecen caracteres augustos) que medio se columbran bajo el embadurnado del yeso. Por otra parte, los capiteles no me parecen labrados para tales fustes, cuyas basas oculta el entarimado. Y digo que no me parece que pertenecieron dichos capiteles á tales fustes, porque se hallan mal asentados, y en algunas partes no coinciden los bordes.

Sobre este arco y en el espacio que existe hasta la techumbre de la nave, hay, superpuestas en un cuadro de madera, tres figuras corpóreas, de todo bulto. La de Cristo crucificado en el centro; á su izquierda la de San Juan, que tiene cubierta la cabeza con una mitra visigoda, especie de gorro frigio muy pequeño; á la derecha la de la Virgen. En el cuadro se ve esgrafiada por la gubia una ciudad torreada, y á ambos lados de la cabeza de Cristo, el sol y la luna. Tales esculturas, ya muy apolilladas, las creo obra muy bella de la escuela compostelana de mediados del siglo XII ó de los últimos años de dicha centuria. El modelado de los rostros de la Virgen y San Juan es de un realismo enorme, y su expresión de una fuerza mística incompa-

nable. Los paños están asimismo plegados con exquisito arte y delicadeza, y el dibujo en general nada tiene que envidiar á lo más bello que haya producido el arte románico.

Para terminar. En el hastial Norte hubo una puerta que comunicaba con el monasterio. De éste subsisten todavía algunos restos, aun cuando es imposible determinar su planta. Por los escasos vestigios que aún resisten enhiestos las violencias de la Naturaleza en aquellos lugares temibles, se colige que el edificio monacal debió sufrir una gran restauración en época muy moderna.

II

Debía de existir este monasterio en los comienzos del siglo XI, pues debido á su mucha fama en la comarca, como centro de hombres de ciencia y piedad, le donó el Rey Don García en el año 1067 una heredad y coto. A su vez los Condes de Galicia, Don Ramón y Doña Urraca, le concedieron otros beneficios en 1105. En 9 de Septiembre de 1214, Don Alfonso IX hizo donación y permuta de la *tierra de Aveancos* á la iglesia de Santiago. «Comprendía este territorio, cuya extensión es considerable», el monasterio de San Antolín de Toques y la villa de Mellid. Por bulas de los Pontífices Julio II y León X quedó incorporado este monasterio al de San Martín Pinario, de Santiago. Todavía en el siglo XVI contaba con una renta cuantiosa (era propietario de más de *setenta y tres* lugares), por lo que hubo de sostener un pleito con el Arzobispo de Compostela (pleito que ganó), quien le detentaba un buen quiñón. En fines del XVII subsistía todavía con rentas y privilegios.

R. Balsa de la Vega.

Miscelánea, de Escultura del siglo XVII, en Madrid.

MÁS DE NACHERINO

Recordarán los consocios lectores cómo de una simple nota suelta (1), con ayuda de D. Eloy García de Quevedo Concellón y nuevo estudio, dimos en el último número (2) algo que ya se parecía á nota biográfica, con la noticia de no ser una sino dos las obras en España halladas firmadas por Nacherino, por el escultor ilustre que se educó en Florencia en el siglo XVI y que se estableció en Nápoles, donde vino á morir entrado el siglo XVII.

Como antes al Sr. Concellón, ahora soy deudor á D. Manuel Gómez Moreno Martínez, el joven gran arqueólogo español, de una comunicación, por tarjeta postal, que nos da noticia de otra obra de escultura que se conservaba en España, firmada por el mismo escultor, del que nunca se había hecho mención entre nosotros antes de que lo citara el penúltimo número de nuestro BOLETÍN.

Dice así la tarjeta postal: «Querido amigo: cuando habló usted de Nacherino me propuse decirle lo que ahora le comunico; pero se me fué de las mientes, y aunque después hasta nos vimos, no he vuelto á acordarme. Ahora recibo el BOLETÍN con segundo golpe al mismo, y de ésta no pasa.

»Cuando andaban derribando ahí el edificio de la Trinidad, allá por 1899 á 1900, estuve hulismeando por allí y tomé unas brevísimas notas, por ejemplo, de los lienzos que adornaban los tímpanos de la iglesia, uno de ellos firmado por Eugenio Orozco; además, en el portal estuvieron una porción de días, para la venta según creo, dos estatuas de mármol blanco, mayores del natural, que eran una Virgen de pie

(1) Véase nuestro BOLETÍN, número cuarto de 1909, página 292.

(2) Véase nuestro BOLETÍN, número primero de 1910, página 41.

con el Niño en brazos y un Señor atado á la columna, ambas muy análogas, como de la misma mano, cosa italiana, y el Cristo firmado así en la columna:

MICHAEL ANGELUS

NACHERINUS

FACIEBAT

1614

»Le hablé de ellas á Riaño por ver si se reservaban de la venta, y nada, ni he sabido del autor una palabra hasta ahora leer sus noticias. Con que súmeles ésta.—Suyo afectísimo, M. G. M. M.—Granada, 13 - 4 - 10.»

¡No cabe más en una postal!

La explicación es fácil; el comentario puede ser sangriento.

Porque la Trinidad á que se refiere el Sr. Gómez Moreno, hijo, fué antiguo convento de Trinitarios calzados, en la calle de Atocha; pero había sido luego local del Museo Nacional de Pintura y Escultura, y á la vez poco á poco ocupado (1) por el Ministerio de Fomento, hasta que se trasladó al palacio de la puerta de Atocha. El Museo no se trasladó de local, sino que se incorporaron al antes «Real» del Prado (2) sus mejores obras, refundiéndose ambos, y con ellas fueron los catálogos y los inventarios del Museo de la Trinidad, conservándose en los salones, salas, corredores y covachuelas del Ministerio á centenares las obras de pintura y algunas de escultura, mientras se iban dando en depósito, siempre como propiedad del Estado, á diversos Museos de provincias, á universidades é institutos y escuelas de artes, á palacios y ministerios, embajadas y gobiernos civiles, á iglesias y aun á conventos; y digo lo de conventos, porque todos ó casi todos los fondos del Museo de la Trinidad—aparte el embargo, después devuelto, del Infante Don Sebastián, y las compras de cuadros modernos de las exposiciones—fueron las obras de los conventos suprimidos, cuando la expulsión de los frailes, en Madrid, en tres ó cuatro de las provincias limítrofes y algo de la de Burgos, á la vez que se creaban de la misma manera los Museos de Sevilla, Valencia, Cádiz, Valladolid, etc.

(1) Creo que comenzó la paulatina ocupación en 1848; al menos entonces se inició la idea.

(2) Después de la revolución de 1868.

Los restos de esos fondos del Museo de la Trinidad eran, pues, del Estado; estaban inventariados en el del Prado, que ha hecho suyos dos á tres centenares de sus lienzos y todas ó casi todas sus tablas, habiendo recibido alguna de éstas el Museo Arqueológico Nacional juntamente con varias estatuas sepulcrales orantes, perdidos bárbaramente los sarcófagos. Con estos antecedentes, se ordena el derribo de la Trinidad; seguramente se exceptuarían de la granjería del mismo, como es uso y costumbre y como está dispuesto en la contratación del Estado, las obras ó fragmentos artísticos; y sin embargo, ¡en la capital de la monarquía, á la presencia, como si dijéramos, del director, hoy ya difunto, del Museo del Prado, especial encargado de los inventarios de la Trinidad, y en presencia del director, hoy difunto también, del Museo Arqueológico Nacional, presunto heredero de las curiosidades que se conservaran, el empresario del derribo pone un Rastro en la acera, en calle tan concurrida como la de Atocha, y vende al primero que pasa las esculturas de artista tan afamado como *Nacherino*, que hoy ocupa lugar honroso y espacio tan cumplido hasta en las páginas de los más abreviados manuales italianos de Historia de la Escultura!!!

Sé, por haberlo oído al veterano D. Vicente Poleró, que los sarcófagos platerescos de los sepulcros del monasterio madrileño de San Martín atribuidos á Berruguete, algún portero del Ministerio de Fomento los vendió para hacer cal con ellos (1); ¡que no se haya hecho cal del mármol de las estatuas de *Nacherino* que fueron propiedad del incalificable Estado español! (2).

Basta de comentario y vamos á la explicación.

Del Museo de la Trinidad, «Nacional de Pintura y Escultura», se

(1) Me refiero á los que después citaré.

(2) Al mismo benemérito D. Vicente Poleró, veterano de los excursionistas españoles, le oí la noticia, también incalificable, de la venta para leña de quemar, en el Rastro, del notabilísimo y «célebre» modelo corpóreo del Palacio de Madrid, tal cual lo concibió, más en grande, su autor el arquitecto *Juvara*. Véase la descripción del modelo en Ponz, tomo VI, § n.º 103. Para guardarlo se hizo pieza especial en Palacio, pero el mismo Ponz lo vió después trasladado á otra. En el siglo XIX estuvo en el Gabinete Topográfico del Casón del Retiro, después en el Museo de Artillería, y por 1876 se trasladó, al parecer, al de Ingenieros; al menos eso dicen los libros. Pero no puedo creer eso relacionándolo con el testimonio del Sr. Poleró, que vió en el Rastro los fragmentos que averiguó cuidadosa y desesperadamente, que eran los últimos de obra tan cuidada que se labró en maderas finas y que dicen que costó casi una millonada. «Célebre» lo llama Ponz al modelo, «que todavía se guarda, añade, y es digno de guardarse cuidadosamente».

También ha desaparecido en el siglo XIX el modelo de El Escorial.

han impreso dos fuentes principales de conocimiento, la reseña de Viardot y el Catálogo de Cruzada Villaamil (1). Viardot en sus Museos de Europa, tomo de los Museos de España, dedica buen espacio al de la Trinidad, inaugurado poco antes, el día 2 de Mayo de 1842; pero nada dice de esculturas. D. Gregorio Cruzada Villaamil en su excelente Catálogo, impreso en 1865, de tal modo prescinde de ellas, que recorta el título de la casa llamándola sólo «Museo Nacional de Pinturas», como era corriente llamarle. «El Museo contiene además—dice, sin embargo, la «Guía de Madrid» de Fernández de los Ríos—, en la galería baja y escalera principal, algunas, aunque pocas, estatuas»; y en efecto, de esa procedencia inmediata son en el Arqueológico Nacional, como antes indiqué, las orantes sepulcrales de Alvaro Gutiérrez y María de Pisa, arte plateresco, de los Benedictinos de San Martín; las de Solórzano (2) y su mujer, arte posterior, del convento del Caballero de Gracia; las de los Marqueses de Mejorada del Campo, arte ya barroco, de los Recoletos, y alguna otra (3).

Todo lo cual demuestra, como las pinturas, que se recogió algo de los conventos y que con toda seguridad procederían de alguno de ellos el Cristo á la Columna de *Nacherino* y la Madonna del propio estilo que el Sr. Gómez Moreno vió en la acera del derribo.

Sobre esa base quizá sea imposible determinar acerca de la segunda; pero veo evidente que la primera sería la que cita Ponz, no en otro convento que en el mismísimo de la Trinidad, cuyo crucero de la iglesia (y también sacristía y dependencia seguramente), después de la exclaustación se dieron por algún tiempo al culto, entregándolo á la Congregación llamada del Ave María; á la vez que de la nave de los

(1) Olvidé, al redactar esta Miscelánea, una tercera: el Madoz, cuyo texto de Madrid, por colaboración del Sr. Eguren es á trechos excelente, como me ha hecho notar el Sr. Allende Salazar. Dice (X, p. 859) del Museo de la Trinidad: «Entre las obras de escultura sobresalen una Magdalena atribuída á Alonso Cano, un San Francisco de Regis difunto de Cornachini y un San Francisco de Asís de Agreda.» La Santa Magdalena es, verosímilmente, la estudiada en nuestro *Boletín* (año 1909, núm. 3.º, pág. 216), por el señor Serrano Fatigati, y el San Francisco de Regis, el estudiado por mí (el mismo año, núm. 4.º, pág. 297), ahora en ignorado paradero.

(2) De D. Juan de Solórzano Pereira, escritor de Jurisprudencia de Indias y no el autor de la donosa obra *La garduña de Sevilla*, como alguien ha dicho.

(3) Lo del Caballero de Gracia dicen en el Museo Arqueológico que procede también del de la Trinidad; como convento de monjas, acaso como las estatuas de Don Pedro I y de su nieta, de Santo Domingo el Real, procedan directamente de los derribos de los sendos edificios.

pies, con elevación de una pared medianera, se dejó hacer el teatro de la sociedad llamada Instituto Español.

Ponz, que no era muy verosímil que dejara de citar estatuas de mármol de estilo de pleno renacimiento—estilo y aun material muy de su exclusivista predilección—dice después de describir la iglesia, del tiempo de Felipe II (1), y de hablar de la sacristía de los Trinitarios: «A la misma sacristía corresponde una capillita ó relicario con varios nichos, entre los cuales hay pilastras de orden dórico, adornado el friso con instrumentos de martirios y los arcos con florones. El altar tiene la decoración de dos pilastras y una columna de orden corintio á cada lado, hecho todo con diseño que dió el capitán de Ingenieros don Joseph de Hermosilla. La estatua del Señor á la Columna, que hay en el altar, es de estilo grandioso y acaso de Gaspar Becerra; y la pintura de las pechinas de D. Ginés Aguirre». Como *Aguirre y Hermosilla* fueron contemporáneos de Ponz, se ve que sólo la estatua era más antigua. Ceán Bermúdez, como casi siempre, tomó calladamente por dogmas aun las atribuciones dubitativas de Ponz, y en su Diccionario adjudicó al gran escultor buonarrotesco español, lo que entiendo yo que es evidentemente la obra firmada por Nacherino en 1614, según la firma leída por Gómez Moreno (2).

Hermosilla pudo leer la firma sin concederle importancia, pues he tenido la curiosidad de ver hasta qué punto *Nacherino* fué desconocido de los antiguos historiógrafos de Arte, italianos. No tiene artículo ni en el Vasari, que no alcanzó, ni en su continuador el Baglioni (1642, lo de Roma), entre sus casi doscientas *Vidas*, ni entre las ciento cincuenta del Pascoli (1730-36), ni claro es que en el hermoso libro de Bellori que redujo á doce las biografías de los grandes prestigios europeos del arte del XVII (1652). Pero lo raro, ya extraño en demasía, es que no tiene tampoco artículo entre millares de ellos en el Diccionario Pictórico del Padre Orlandi—pintores, escultores, arquitectos y grabadores de todas naciones y tiempos—: ni en la edición original de 1704, ni lo que es más raro, en la napolitana de Parrino, de 1733, dedicada á *Solimena*, completada con las noticias de Nápoles inéditas

(1) Dicese que el arquitecto fué *Gaspar Ordóñez*, y que la idea la señaló el propio Felipe II.

(2) La fecha de la firma, tratándose de los Trinitarios calzados, no puede menos de hacernos pensar en el espléndido Fray Félix Hortensio Paravicino, brillantísimo ornatado de la casa en aquel tiempo, gran predicador de la corte desde 1616 á 1636.

y con todas las publicadas en el intermedio (1), ni lo que pasa ya á rarísimo, en la edición de Guarienti de 1753, posterior al Dominici (1742) de Vidas de artistas de Nápoles. Este último libro, que no está en la Biblioteca Nacional, no lo he consultado al caso directamente.

Todavía diré, descargando más mi conciencia, por si me precipité á dar sin estudio en el BOLETÍN mi primera referencia á Nacherino, que no figura tampoco su nombre en el Diccionario de Pintores de Siret (ediciones de 1855 y de 1866), ni tampoco aún, y esto es de notar, en el Shearjashup Spooner (1853) que incluye á los escultores y grabadores también. Al ver á un escultor así, autor de obra como la del Museo de Burgos, y de otra confundible con las de *Becerra*, tan secularmente obscurecido y tan ignorado de la fama, que sólo por sus firmas y por los documentos ha podido recobrar tres siglos después de su eclipse, no puedo menos de repetir con el clásico, aplicándolo á los artistas también, el consabido *habent sua fata...*

NOTA SOBRE GIOVANNI MELCHIOR PERES

Es negativa también: no lo citan ni Baglioni, ni Pascoli, ni los anónimos florentinos de los doce tomos de trescientos retratos y trescientos elogios, ni Orlandi, ni Orlandi-Parrino, ni Orlandi-Guarienti, ... ni Siret, ni Spooner. Si la rebusca no la hubiera hecho á la vez que la de *Nacherino*, hoy tan conocido, habría que pensar que me equivoqué al ver, con tan sincera evidencia, firmas de escultor y no de fundición, en los dos bustos del Museo del Prado. Con el otro ejemplo, ya hay para mantenerse, como me mantengo, en mi opinión.

Valga por lo que valga, diré que hallé sí dos artistas que Dios sabe si serían parientes del citado: un discípulo de *Maratta* llamado *Giovanni Paulo Melchiori*, pintor nacido en Roma en 1664, y un escultor llamado *Melchior Caffa*, nacido en Malta, no lejos por tanto de Nápoles, en 1635 († en 1680) que trabajó en Roma (donde fué académico en 1662), que hizo para Lima, en nuestro Perú, una Santa Rosa, y que modeló

(1) El autor de esta edición, que suele llevarse al nombre de Solimena, á quien está dedicada, se oculta en la dedicatoria, y es Nicolò Parrino, distinto autor que el del Teatro de los Virreyes de Nápoles, cuarenta años anterior, al que me he referido en otro de estos artículos, y que se llamaba Domenico Antonio Parrino.

para fundirlo un retrato del Papa Alejandro VII (1655-67): parece en cuanto á la técnica que era más bronceista que marmolista; había sido discípulo de *Ferrata*, y un *Ferrata* acabó la obra del Santo Tomás para Santo Agustino, que dejara empezada á su muerte. Como uno de los bustos del Prado, está firmado en 1643, no puede suponerse, sino que sería de otro artista, quizá padre del *Caffa*. ¡Simples conjeturas!

OTROS ESCULTORES NAPOLITANOS SEISCENTISTAS TRABAJANDO
PARA MADRID

Queriendo, si no apurar, seguir al menos la rebusca iniciada entre los escritores antiguos italianos de *Vidas* de escultores, y en general de artistas, entre las 36 que contiene el libro de Passeri, que «han trabajado en Roma, muertos entre 1641 y 1673», he registrado la de un famoso escultor llamado *Giuliano Finelli*, que tiene relativo interés para nosotros. Era de Carrara, pero resulta que se educó en Nápoles, como escultor, al lado de *Michael Angiolo Naccarini* (sic), durante los ocho años últimos de la vida del maestro que por primera vez veo aquí citado en los libros antiguos; le llama escultor de algún crédito allá, y que *Finelli*, con su muerte, quedó como si se le hubiese truncado el hilo de la esperanza. Muerto *Nacherino* en 1622 y nacido *Finelli* en 1602, combino las fechas para sacar en consecuencia que esa educación suya fué entre los doce y los veinte años de su edad.

Creo que este escultor pudo á la vez ser el maestro del desconocido *Giovanni Melchior Peres*, con lo que sería como lazo de unión de nuestros dos antes desconocidos artistas. Me baso tan sólo en la circunstancia de que en su segunda estancia en Nápoles, de las tres que se cuentan, siendo el escultor favorito del Virrey, nuestro Conde de Monterrey (antes de 1637), y después de haber hecho de mármol, en tamaño grande (nueve palmas), las estatuas del Conde y de la Condesa, que son las orantes colosales de las Agustinas de Monterrey en Salamanca, atribuidas por Ponz al *Algardi* (y «si no son, como desde abajo me lo parecieron, no son de menor mérito que las tuyas», decía) — atribución mantenida, ahora vemos que equivocadamente, por Araujo en su *Guía*—, evitada por la intervención del Virrey la amenaza de la vida de un rival, el arquitecto y escultor *Cosimo Funzaga*, vino á ser *Finelli* el

encargado de unas grandes estatuas en bronce de los Apóstoles para la capilla del Tesoro de la Catedral de Nápoles, y se sabe que para ayudarle en el trabajo y la fundición llevó de Roma á varios fundidores escultores, de los cuales se sabe el nombre de sólo dos, el viejísimo *Gregorio de Rossi*, que apenas pudo ya hacer nada, y el muy joven sobrino carnal del *Finelli*, llamado *Domenico Guidi*, que fué después artista muy estimado en Roma. Verosimilmente *Melchior Peres* debió de ser un tercero, entre ellos, ya que por entonces firma (1643) uno de los bustos del Prado, y en Nápoles el otro en 1648, demostrándose de todas suertes la existencia en aquella ciudad y aquellos años de fundiciones escultóricas notables, con numeroso personal de artistas.

De *Finelli*, esta rebusca mía nos da una noticia aquí desconocida y que se refiere á otras obras conservadas en España, además de los bultos sepulcrales de Salamanca, que hay que ponerle en cuenta.

Me refiero á los doce notables leones, bronce dorado á polvo, de los cuales cuatro acompañan al Monarca español en su trono, Palacio Real de Madrid, y otros ocho sirven en el Museo del Prado para soportes, cuatro á cuatro, de dos enormes mesas de mosaico.

En el reciente primer Catálogo de Escultura de nuestro Museo, trabajado por su conservador el Sr. Barrón, no se han catalogado los leones por no estar en las salas de Escultura. Quejándome yo de esas para mí no justificadas excepciones, al dar el juicio laudatorio que se merecía el autor, notando la deficiencia, di á la vez el nombre de varios autores de esculturas del Museo, señalando el de *Algardi*, bajo la fe de Ponz, que se dió como especial conocedor de su estilo, en varios lugares de sus libros. Ahora tengo que rectificarme al rectificar segunda vez en estos párrafos á Ponz. Porque dice Passeri en la vida de *Finelli*, que por mediación de nuestro Virrey, á la sazón el Duque de Terranova (1), durante la tercera y larga estancia de *Finelli* en Nápoles, se le dieron muchos encargos de esculturas — vaciado en bronce de obras del antiguo, entre otras—, para la corte de España, añadiendo terminantemente lo que sigue: «Per lo medesimo Re fece il modello di certi leoni al numero di 12, maggiori del naturale, che furono fatti di bronzo, e indorati a molitura, e questi furono un dono fatto a quella

(1) No hubo ningún Duque de Terranova que fuera Virrey de Nápoles á la sazón. Napolitanos, de nacimiento y de estados, sí lo eran, y Virrey de Cerdeña y Embajador en Roma el Terranova á que hace referencia Passeri.

Maestá Cattolica» —, sin decir de quién fué el regalo, si no fué del propio Terranova.

Finelli murió poco después en Roma, en 1657.

Y ahora es bien armonizar esas noticias que ignoró Palomino, con otras que da y que á la vez ignoró el Passeri, relacionadas también en general con los moldes, copias, vaciados y fundiciones de estatuas antiguas, bajo la dirección del gran Velázquez — que en buena parte para eso hizo su segundo viaje á Italia —, relacionadas también en especial con los doce leones; pues creo no vendrían los doce fundidos de Italia, sino el modelo, y más probablemente de uno de los vueltos á la derecha y de otro de los vueltos á la izquierda, ó acaso solamente el molde tan sólo del uno y del otro. Los tales leones soportaban seis mesas ó «bufetes» en el salón principal, ó «de los espejos», en el antiguo alcázar y palacio de Madrid, como se demuestra por los retratos de Doña Mariana, viuda, y de Carlos II, niño, que nos ha dejado Carreño, y por los inventarios antiguos (por mí consultados), así como las estatuas tomadas del antiguo decoraban otras piezas bajas del mismo edificio, incendiado en 1734.

Dice Palomino, en la *Vida* del escultor *Domingo de la Rioja* y de su discípulo *Manuel de Contreras*, y no ciertamente en contradicción con Passeri, bien meditado el caso: «Concurrió dicho Rioja con su discípulo al vaciado y reparo de las estatuas de bronce, que están en la pieza ochavada de este palacio de Madrid, en tiempo de Velázquez, y también á las demás que se vaciaron de estuco. Y en este tiempo hizo los leones de los bufetes del cuarto del Rey, y ...», etc. (1).

Los doce leones son, pues, de modelo de *Giuliano Finelli*, trabajados á la fundición y dorados á polvo por *Rioja* y *Contreras*, probablemente por los moldes ó madres que, como de las demás estatuas, hizo Velázquez que se embarcaran desde Italia, pero pudiéndose conjeturar que uno ó dos de ellos vinieran ya hechos.

Un sobrino de *Giuliano Finelli*, cuyo nombre no se conservó por el

(1) Palomino, *Vida de Velázquez*, § V, dice que con *Domingo de Rioja* vino á vaciar las estatuas desde Italia un verdadero especialista llamado *Jerónimo Ferrer*.

Subsisten en el Prado algunas, y no sé si son de esa época y procedencia las del Salón del Trono del Palacio, allí puestas según creo en tiempo de Alfonso XII, y no citadas por las Guías. Algunas subsisten en alguna de las fuentes del Jardín de la Isla de Aranjuez, como el Baco y el Niño de la Espina.

P. Santos y por Ponz al conservar la noticia (1), expresan que fué el autor del Crucifijo del Panteón de los Reyes de El Escorial, que dicen que puso allí el mismo *Velázquez* en persona. Noticia por cierto en contradicción con la que el mismo Ponz admite del *Baglioni*, de que el tal Crucifijo es de *Tacca*, y que lo dispuso allí el arquitecto *Crescenci* que dirigió la fábrica de la solemne fúnebre pieza (2).

Sin entrar á discutir el punto—siendo lo probable que ambos Crucifijos estén en El Escorial y que sea uno el del Panteón y otro el del Camarín de la Santa Forma: bronce dorado también —, estamos en el caso de decir cómo se llamaba ese artista conocido entre nosotros por sola su condición de sobrino de *Finelli*: como ya se ha dicho, era su nombre *Domenico Guidi*.

El Crucifijo de la Santa Forma es anónimo hasta ahora, y va acompañado de dos ángeles. No le he visto nunca bien, es decir, abierto el altar, bajado el incomparable lienzo de *Claudio Coello*; pero me parece demasiado clásico para ser del reinado de *Carlos II*.

Todavía he hallado en el *Passeri* otras curiosas noticias, referentes á encargos escultóricos para España en el siglo XVII.

Ponz ante la fuente de «*Neptuno*», hoy todavía subsistente, en el jardín de la Isla en *Aranjuez*, y también en una pieza del Palacio del Buen Retiro, reconoce como obras de *Algardi* unos pequeños repetidos cinco grupos de *Juno*, *Júpiter*, *Ceres* y *Neptuno*, es decir, los cuatro Elementos en símbolo (además de un *Hércules*), que allí se pondrían por 1662, cuando se reedificó la fuente hecha en 1621.

Lo que Ponz no sabe, y nos lo dice *Passeri*, es que al fin de su vida modeló tales cuatro grupos en grande el *Algardi* para el Rey de España, que dos los dió por terminados en bronce y gran tamaño, y por su muerte (1654), acabó el de *Cibeles*, por su boceto, el citado *Domenico Guidi*, y se acabó el otro, del propio modo, por *Ercole Ferrata*. Fué

(1) También da *Palomino* la noticia y dice que el sobrino de *Finelli* hizo en Roma, muy en su mocedad, el Crucifijo por encargo, orden del Rey, del Duque de *Terranova* ya citado en otros encargos parecidos.

(2) Ponz se salía de la contradicción, admitiendo como mera hipótesis que *Tacca* fuera el anónimo sobrino de *Finelli*, siendo ambos carrarases. Y es fuerte cosa, que al dar con el verdadero nombre del sobrino *Domenico Guidi*, nombre que ignoraba Ponz, resulte el caso inesperado de saber que otro *Guidi*, *Antonio*, ingeniero del Gran Duque de Toscana y cuñado de *Tacca*, vino á Madrid en 1616 á colocar el caballo y el *Felipe III*, hoy en la Plaza Mayor. De todas maneras *Tacca* no sería sobrino de nadie de los aludidos, por ser de una generación anterior.

intermediario del encargo D. Juan de Córdoba, Agente de la Corona por la Italia, y fué el caso que el bastimento que los conducía naufragó cerca de Génova, reduciéndose á un solo elemento, el agua, los Cuatro Elementos, que las sendas divinidades representaban, como dice el Passeri, haciendo el chiste.

Este, por último, en la *Vida* de otra escultor, *Giusepe Peroni*, que antes lo fuera de la Reina Cristina, en la propia Suecia, dice que una vez que residió por poco tiempo en Nápoles, al fin de su vida (murió en 1663), hizo un Neptuno de tamaño natural, de pie, para una fuente de Madrid, que no puedo conjeturar cuál fuera, sino es que colaboró como *Guidi* y *Ferrata* en los cinco grupos del *Algardi* naufragados en el golfo de Génova.

ESTATUAS NAPOLITANAS DEL RENACIMIENTO TRAÍDAS Á MADRID EN EL SIGLO XVII

Dice Domenico Antonio Parrino, al historiar el virreinato napolitano (años 1666 á 71) de D. Pedro Antonio de Aragón, Duque de Segorbe y Cardona, «que era aficionadísimo á las pinturas y las estatuas, de las cuales, habiéndose propuesto formar una galería en su casa de Madrid, llegó á recoger muchísimas, y entre ellas las estatuas de los cuatro Ríos que adornaban la fuente de la punta del Muelle, la Venus echada de la fuente del borde del foso en Castello Nuovo, y algunos niños y gradas, todos en una pieza, de la fuente de Medina (1), que eran las obras más insignes (i migliori miracoli, dice) que había producido el cincel de Giovanni da Nola: todas las cuales fueron remitidas á España».

Estas obras en España deberán conservarse y con toda verosimilitud en la celebrada colección de mármoles, antiguos y modernos, de la casa ducal de Medinaceli en la que recayó la de Segorbe y Cardona. Antes del derribo del palacio de la plaza de las Cortes, allí se conservaba la colección, de la que habló Ponz algo detenidamente (V. «Casas de Grandes» §§ 3 á 5), aunque fijándose solamente en las obras clásicas que provenían de otra herencia, la de la casa ducal de Alcalá (los Riberas: la casa de Pilatos) de Sevilla. Como el actual Duque aún no

(1) Aunque la calle de Medina recuerda á nuestro Virrey Medina de las Torres, que la mandó abrir — como ya dije en uno de estos artículos —, la referencia siguiente al escultor demuestra que la fuente era más antigua.

ha reconstruido el palacio, estarán almacenadas todavía, con otras preciosidades, las estatuas napolitanas de que Parrino nos da la noticia copiada, que hasta ahora no se había notado en España.

De la importancia excepcional del escultor Giovanni Merliano da Nola (1488 † 1558) todos nos hemos podido dar cuenta viendo en Bellpuig, cerca de Lérida, el famosísimo y archiespléndido sepulcro de don Ramón de Cardona, también Virrey de Nápoles, allí erigido por su viuda D.^a Isabel en 1525 en los franciscanos, bellísima creación de su fundación: hoy, desde 1824, en la parroquia de Bellpuig. ¡Pero una cosa es erigir sepulcros, encargándolos, como los Cardonas del siglo XVI, y otra bien distinta es hacer colección de estatuas, trayéndose á Madrid las de las fuentes públicas y monumentales de la capital del virreinato!

Ese Virrey y su hermano D. Pascual de Aragón, Cardenal Arzobispo de Toledo, dejaron por lo demás muchas memorias de su esplendidez en varios lugares, como las Capuchinas de Toledo, y los sepulcros de Poblet. Tanto era el favor real de que gozaron, que al idear ellos el traslado del cuerpo de Alfonso V el Magnánimo, consiguieron que se les cedieran los intercolumnios de los sepulcros reales de Poblet para sepulcro de su casa, que de la real de Aragón descendía por línea directa legítima (1). A lo ojival del XIV, se agregó con eso lo plateresco del alto basamento, y que en pleno XVII, ya de vencida, se hiciera obra artísticamente plateresca, plateresca de verdad, es milagro que ayudan á descifrar las noticias del Parrino, pues demuestran que el Duque sentía una predilección especial, en parte heredada de sus mayores, por el estilo decorativo y escultural de Giovanni Merliano da Nola. Fragmentos de la labor seiscentista-plateresca, bella y pura, de los sepulcros de Poblet, bastaron durante muchos años para darle en la Catedral de Tarragona á la profanada momia de D. Jaime el Conquistador, digno sepulcro, que ahora se substituye por otro más aparatoso.

Notaré, finalmente, al texto de Parrino copiado, que no se sabe si dice que fueran de Merliano da Nola las esculturas de las tres fuentes á que alude, ó sólo de la tercera, y que de la segunda de ellas, la del borde del foso del Castelnuovo, se sabe, por el contrario, que la mandó

(1) La casa de Segorbe descendía de uno de los Infantes de Aragón, D. Enrique (hijo de Fernando I, hermano de Alfonso V y Juan II), por descendencia legítima.

hacer á fines del siglo XVI el Virrey Conde de Olivares (padre del Conde-Duque), y por tanto, más que de *Merliano*, puedo imaginar que fuera obra de su discípulo el zaragozano *Pedro de la Plata*, ó quizá de *Miguel Angel Nacherino*, los que sucesivamente, al parecer, fueron en Nápoles los escultores más afamados.

NOTA DEL CRUCIFIJO DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Aquí sí me declaro vencido ante nuestro Presidente D. Enrique Serrano Fatigati. Su opinión, comparándolo con el indubitable del lego jesuíta *Beltrán* en la Catedral de San Isidro, era autorizada, y por serlo tanto, no quise replicar, respecto á la probabilidad de que en la Academia se encontrara una obra desde el siglo XVIII, aunque no figurara en los Catálogos. ¡Podría citar tantas, allí no catalogadas, y allí sin embargo conservadas! (1).

Pero hay dato que voy á aducir que demuestra que el hermoso Crucifijo no puede ser, como yo suponía, el de *Beltrán*, salvo que por la misma fuente se demuestra que tampoco puede ser el de *Barba*.

Una y otra cosa lo revela el texto de Palomino, en frases que Ponz

(1) Desde luego proceden de los jesuitas de Cuenca el *Cincinato*, la Circuncióñ, de los jesuitas de Córdoba, un *Morales* y la Asunción, de *Céspedes*, como lo declara Ponz, que fué el encargado de recoger en las casas de jesuitas obras que pudieran servir para ejemplos en la Academia.

Esta en todos sus catálogos dejó de catalogar muchísimas obras que conservaba. Me basta decir que eso hizo con todas las procedentes del expolio de Godoy, y con todas las desnudeces (de *Tiziano*, de *Rubens*, de *A. Caracci*, de *Albano*...), que al morir Andrés de la Calleja (1785) se trasladaron de la casa de Rebeque, taller del primer pintor de Cámara, á la Academia, y que ésta entregó en 1827 al Museo del Prado.

Ceán, en su *Diccionario*, no cita obras de la Academia que no tengan autor reconocido, ó que viva ó haya fallecido después de 1800. En su catálogo de la Academia (1824) deja de citar muchas obras allí catalogadas pocos años antes (1818 y 1819) y allí aún conservadas hoy; valga de ejemplo el *Telémaco* de José Vergara (entre otros treinta que podría citar: aparte las obras ya salidas de la casa á la sazón para el Prado ó para su destino anterior á la francesada).

Como Ceán Bermúdez murió en 1829, si el Crucifijo tenía de letra suya un papel, es difícil que fuera de convento de regulares de Madrid, pues Fernando VII hizo que se les devolviera todo después de la francesada, y en efecto, lo recobraron los frailes, aunque por pocos años, hasta su expulsión de 1835. Lo contrario que ocurrió con los jesuitas, pues su expulsión desde Carlos III les hizo perder definitivamente (al menos en Madrid) todas sus casas y todos sus templos.

Dicho sea todo esto en defensa de las razones que tuve para pensar en una tesis que en sí misma ya no mantengo hoy.

y Ceán Bermúdez no explican tan claramente. Porque dice Palomino que el Cristo del *Hermano Domingo Beltrán*, que pondera mucho y que era de la Congregación de los señores abogados, en su bóveda del Colegio Imperial, estaba sin encarnar, cuando precisamente el hermosísimo de la Academia tiene sobria pero notable y antigua encarnación, impropia del siglo XVIII, pues el siglo que siguió á Palomino encarnó muy de otra manera nuestras imágenes en madera. Pero también el mismo Palomino declara que el Crucifijo de *Sánchez Barba* es un Cristo en la Agonía, para los Padres agonizantes, haciendo notar aun más en particular, la circunstancia especial de su mérito «en el efecto expirante», cuando la escultura de la Academia es un Cristo ya difunto.

Al mismo Sr. Serrano Fatigati como á nuestro consocio Sr. Allende Salazar, que sé que con interés ha tomado este tema de cariñosa polémica, yo les habría de suplicar que pusieran mano definitivamente en el estudio de los notables Crucifijos madrileños de escultura de tamaño natural, casi todos procedentes de conventos, trasladados á otras iglesias, siempre dados á devoción especial (que los progresistas del 37 respetaron) y verosímilmente conservados todos hoy día. Para discernirlos definitivamente bastará con recurrir, todavía á tiempo, á la información oral de sacristanes y cofrades, ó á las estampas devotas, por escasamente artísticas que sean, pues bastan á veces para la necesaria identificación. Con el avance del trabajo del Sr. Sentenach, y el del señor Presidente, bien fácil es ultimar el estudio.

ELÍAS TORMO.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SACRIFICIO DE CAL-LIRRHOE

por Damian Campeny

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

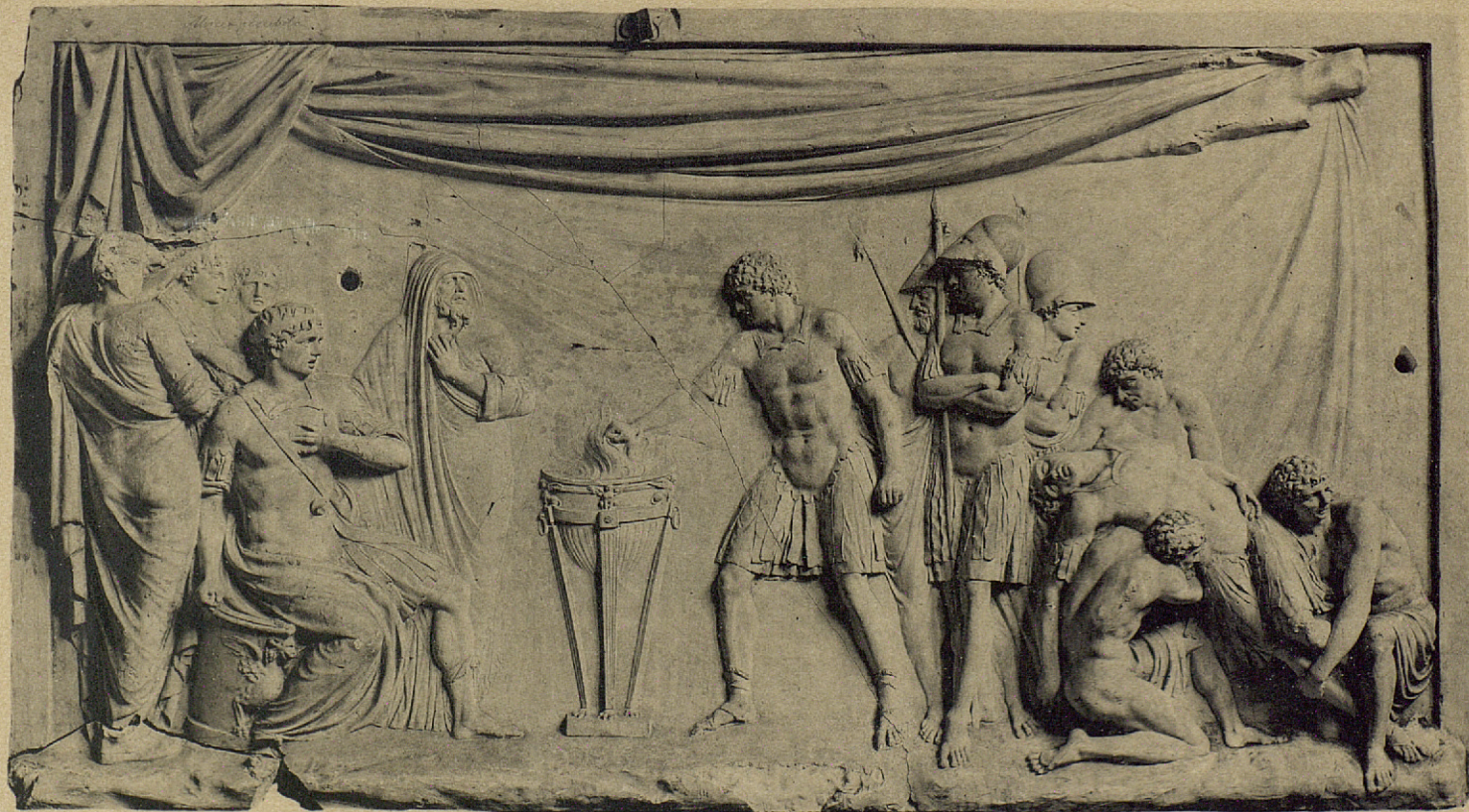


Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SACRIFICIO DE CAL-LIRRHOE (detalle)

por Damian Campeny

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MAURICIO SCÉVOLA

Relieve de concurso por Damian Campeny

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

Noticias Artísticas.

Algunas obras de Damián Campeny.

En 1883 se publicó en Barcelona un estudio crítico-biográfico sobre *Campeny: su vida y sus obras*, redactado por D. *Carlos Pirozzini Martí* y leído en la sesión solemne celebrada por el Excelentísimo Ayuntamiento Constitucional de aquella ciudad el 29 de Septiembre del susodicho año, con motivo de la colocación del retrato de este distinguido artista en la galería de catalanes ilustres.

El folleto contiene al final una enumeración de las obras del notable escultor catalán, y por las observaciones que acompañan á algunas puede apreciarse lo mal informado que andaba su autor.

Dice en la página 36: «Dibujo de un bajorrelieve de catorce palmos de largo por siete y medio de alto, representando el *Sacrificio de Cal-írrhoe*. No se conserva». Este bajorrelieve se guarda en la casa de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y estaba bien á la vista de todo el mundo en la escalera que sube al piso segundo del edificio, ocupado hoy por la Dirección de Aduanas; nuestro Presidente, que es el Secretario general de aquella Corporación, le ha mandado trasladar á lugar más seguro y se ha sacado una fotografía de conjunto y otra de un detalle que, reproducidas en fototipia, se publicarán en este BOLETÍN.

En la página 35, y á la cabeza de la lista, se lee también: «Bajorrelieve de asunto histórico. Primer ejercicio de oposiciones verificadas en 1795. No se conserva». Debe referirse al que representa á Mucio Scévola poniendo la mano en el fuego, y éste sigue guardado en la misma Academia y en excelente estado de conservación.

Es posible que muchas de las demás obras de Campeny que se consideran perdidas, lo estén tanto como las dos anteriores.

NECROLOGIA

D. Evaristo Martín Contreras, Conde de la Oliva.

Hemos perdido otro consocio, lleno siempre de fe en los estudios artísticos y para las excursiones, relacionado con nuestro Director por lazos de parentesco.

El *Conde de la Oliva*, fallecido hace pocos días, era un viajero incansable que, no sólo había recorrido España en todas direcciones, sino que había extendido sus estudios en largos viajes á los Estados Unidos, Canadá, Egipto, Santos Lugares y otras comarcas.

Hombre que reunía una gran bondad de corazón á una varonil entereza se hacía amar y respetar de cuantos le trataban.

No comprendía en los demás el sentimiento del mal, que jamás se enseñoreó de su cabeza ni de su corazón, y no ha influido poco en su muerte la amargura que debió producirle el haber tomado con su habitual ardor y lealtad la defensa de gentes que no la merecían.

Descanse en paz el hombre inteligente y el caballero que tanto amor mostró siempre á nuestra Corporación.
