



01 ABR. 2005

BOLETIN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones.



Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques

Biblioteca d'Humanitats

Sala de Revistes

BOLETÍN

* DE LA *

Sociedad Española de Excursiones



Arte @ Arqueología @ Historia.



TOMO XIX

1911

MADRID

30 — Calle de la Ballesta — 30

BOLETIN

Sociedad Española de Excursiones

Arte y Arqueología e Historia

TOMO XIX

1911

Reg. 134

30 - Calle de la Gaitana - 30

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

* Arte * Arqueología * Historia *

MADRID.—1.º Marzo 1911.

AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS

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

Castillo de Almodóvar del Río.

Obras de restauración efectuadas y restos antiguos hallados en las ruinas.**I.—IMPORTANCIA DEL MONUMENTO**

Esta vasta fortaleza, que desde los más remotos tiempos se ha considerado inexpugnable, tanto por las especiales condiciones topográficas del sitio, que domina poderosamente el territorio circundante, como por sus formidables defensas, y que ofrece además tan interesantes recuerdos históricos, hubiera perecido por completo sin las generosas iniciativas de su actual poseedor, el Excmo. Sr. Conde de Torralva, que en Enero de 1902 acordó emprender, bajo mi dirección, las obras de camino del pueblo á la fortaleza y la de restauración general de ésta, conforme al correspondiente proyecto que al efecto formulé (1) y en el que consigné los sucesos que avaloran la importancia del monumento.

El gran adelanto llevado á cabo en los trabajos desde esta fecha y el interés que ofrecen algunos de los restos encontrados en las ruinas, bien merecen dar hoy noticias más extensas de esta fortaleza, en que se refleja la historia militar andaluza durante las Edades antigua y media.

(1) Se publicó este proyecto de restauración en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, de Mayo á Octubre de 1903.

La superficie del castillo que, según los títulos de propiedad, es de 5.376 metros cuadrados, resulta de 5.627,91 en la escrupulosa medición y plano por mí levantado.

Disposición. — Consta en esencia de una extensa plaza de armas, limitada por amurallado recinto poligonal, sumamente irregular, en armonía con las sinuosidades del terreno. Este recinto, en parte sencillo y en otras doble y hasta triple, se halla además protegido en los frentes NE. y NO. por fuertes y numerosos torreones de muy variadas formas y dimensiones, apareciendo en cambio desprovistos de ellos el lienzo SE. y parte del SO., que son también los que contienen una sola, pero muy elevada muralla, por constituir el terreno que circunda estos frentes un verdadero precipicio.

II.—ESTADO DEL MONUMENTO ANTES DE LA RESTAURACIÓN

La primitiva construcción material de las murallas ha sido muy varia; pues mientras unas, principalmente las romanas, han sido perfectamente construídas en toda su altura y sólo parte del refrentado de sillería, por efecto de su heterogenea estructura, se había descompuesto durante el transcurso de los siglos, en cambio otras, especialmente algunas erigidas durante la Edad Media, con el fin de ampliar el primitivo recinto, se habían arruinado por falta de fundaciones, y algunas presentaban en su parte inferior grandes oquedades, torpemente producidas por la mano del hombre con el fin de utilizar sus materiales ó buscar soñados tesoros.

Los torreones, compuestos por lo general de esmeradas fábricas de mampostería, refrentada de sillarejo, se hallaban también muy mutilados con igual malévolo propósito.

El conjunto del monumento se hallaba, en suma, en tan lamentable estado, que sólo ofrecía el triste aspecto de una serie de arruinadas, ruinosas y maltratadas fábricas, produciendo en el ánimo del viajero tristísima impresión al contemplar, próximas á desaparecer, aquellas vetustas piedras, que no sólo simbolizan las sucesivas evoluciones verificadas en el arte de las defensas, sino también las diversas manifestaciones artístico-constructivas que han inspirado su erección.

Separada del recinto principal y sobre una gran berma del terreno que frente á la cortina SE. corta la escarpa del terreno, se eleva la gran Torre del Homenaje, que domina toda la fortaleza, y con la que comunica por muy alto viaducto.

La tradición vulgar que supone existe una galería subterránea que comunica esta Torre con la margen del río, no pasa de ser una conseja sin fundamento alguno; puesto que no ha sido posible abrirla á través de la durísima roca que forma el subsuelo.

En la época romana comprendía la fortaleza bastante menor extensión, habiendo sido grandemente ampliada en la baja Edad Media. Se acusa exteriormente esta ampliación en el ángulo NE., y se manifiesta también en los sótanos que he dejado practicables entre una y otra muralla en el centro del frente S. y en el ángulo NO.

Importancia arqueológico-militar de la plaza. — La gran extensión de ésta y sus admirables condiciones defensivas, exigían de consuno, para poder sitiaria, disponer, ante todo, de un numeroso y escogido cuerpo de tropas capaz de establecer las debidas líneas de circunvalación y contravalación. Aun así no era dable pensar en el ataque por escalada ó por bastida, no sólo por la región SE., en que tan despeñadas y escabrosas pendientes ofrece el terreno, y cuyas defensas se hallan además reforzadas con la poderosa Torre del Homenaje, que domina sus altas murallas, amparadas por el caudaloso río que corre por su pie á tan gran profundidad; pero ni siquiera era dable pensar hacerlo por la región NO., en que, si no son las pendientes tan abruptas, no era, sin embargo, susceptible de permitir el avance de una torre de ataque, de la elevada altura que hubiera exigido su doble y hasta triple recinto coronado de almenas y protegido por robustos torreones. No eran, ciertamente, menores las dificultades que se ofrecían para intentar abrir brecha en las cortinas con auxilio del ariete, ó batir su pie con la zapa. Eran, por fin, de todo punto imposible las minas en aquella época, por la excesiva dureza de las rocas que sirven de fundación al monumento.

Resulta, pues, que esta fortaleza, que alcanza los tiempos fenicios, que contó importante población en la época romana, que se consideró como plaza de guerra de primer orden, durante la Edad Media y cuyo valor histórico se acrecienta por haber pertenecido al Gran Capitán, contaba efectivamente con elementos defensivos muy supe-

riores á los medios de expugnación de que disponía la poliorcética de la Edad Media.

Esto explica que jamás haya sido tomado á viva fuerza, no constando históricamente más que el haber sido ganado alguna vez, por sorpresa, ó por capitulación en los casos extraordinarios en que, sojuzgado el territorio por nuevos conquistadores, se hacía de todo punto inútil prolongar la resistencia, habiendo conservado su alto renombre militar hasta fines de la décimaoctava centuria, á pesar de la gran revolución que anteriormente había experimentado la fortificación moderna.

Concepto estético-constructivo.—La diversidad de formas y estructuras del monumento revelan las épocas en que han sido erigidas sus diferentes fábricas y los artes á que respectivamente pertenecen, ofreciendo interesantes ejemplares de estudio á los arqueólogos y á los constructores.

Encuéntranse muros de sillería, marcadamente romanos; otros de influencias asirias, y, por fin, de la baja Edad Media.

En los elementos de atado de los torreones se ven arcos y bóvedas pertenecientes á los artes hispano-sarraceno y cristiano y también de influencias esencialmente bizantinas.

Ofrecen sus elementos de atado las dos estructuras, unida y articulada, descollando entre estas últimas la magnífica bóveda ochavada de nervios sobre trompas de arco de herradura que cubre el salón principal de la Torre Mayor y la bella y alta ventana mudéjar del lado de Levante, destinada á iluminar la estancia.

Ornamentación.—En armonía con el destino del edificio, sólo aparecen realzados de pocos ornatos los elementos más característicos de las fábricas.

En la coronación de los frentes de la *Torre Mayor* ó del homenaje están orlados de baquetones corridos los modillones de los derruidos matacanes angulares, y de baquetones zis-zaseados los que sostuvieron los matacanes intermedios. Los pies de lámpara que sustentan los nervios de la cúpula del salón principal de esta hermosa torre se engalanan con hojas de escaso relieve, trifoliadas ó quinquefoliadas, de bordes enteros y de haz, ya liso ó ya hendido en cortes biselados. Los moldados aristones que sobre ellos insisten son de sección trilobada.

Escudo.—Sobre la puerta de entrada á la Torre del Homenaje, aparece el escudo con los atributos de Castilla y León, á cuya corona pertenecía entonces la fortaleza.

Es de arco escarzano por abajo y acuartelado de castillos y leones; los castillos, de tres torres, entre los cuales aparecen al pie ornatos de mampostería que se ven en muchos escudos reales y particulares.



Los costados de la bordura aparecen orlados con rosas centrales de ocho hojas, llenando el resto de cada media faja una elegante tracera mudéjar y un airoso tallo ondeante de encorvadas y puntiagudas hojas. Completan la ornamentación del pie del escudo dos leones echados y aculados entre sí.

En la *Torre de las Campanas* todos los ornatos de costado de los modillones de canes, se obtienen mediante rehundidos formando medias cañas de escaso relieve, ó cortes biselados, y ya dispuestos en baquetones paralelos ó radiados, ya en marco de campo liso, ya formando media concha ceñida por funículo. Los frentes de uno de los canes aparecen orlados de rombos y los restantes de medias cañas en series paralelas. Encontróse, por fin, en esta Torre una gárgola sostenida por un ave muy mutilada, que bien pudo haber sido un águila, y que, como tal, se ha restaurado.

Los canes de la *Torre Cuadrada* aparecen, asimismo, enriquecidos con rehundida ornamentación geométrica.

Vemos, pues, que en los ornatos del castillo almodovariense se manifiesta de ostensible modo la tradición románica y la anglo-sajona, lo que no es de extrañar; pues sabido es que esta influencia subsiste en pleno período ojival en la región andaluza y en otras comarcas de España.

III.—TRABAJOS PRELIMINARES EMPRENDIDOS EN 1902

A la vez que la construcción del camino del pueblo á la fortaleza, se acometieron los trabajos de descombramiento de las fábricas arruinadas, se apearon convenientemente las que cargaban en falso y eran susceptibles de restauración, y se efectuó una exploración general del subsuelo de la muy extensa plaza de armas, que comprende dos grandes plazas parciales; una á Levante, otra á Poniente, de suelo más elevado, comunicándose ambas por el Mediodía.

Encontráronse dos aljibes soterrados que suministraban á la guarnición cristalinas aguas de que carecía la roca que constituye el subsuelo, y se descubrieron, por las bandas N. y S., las murallas correspondientes al primitivo recinto, más reducido que el actual y cuyas fábricas se han puesto de manifiesto ya, exteriormente, donde fué posible, ya dejando sótanos á los que se puede bajar fácilmente para examinarlas. Registráronse por fin las numerosas substrucciones extendidas por todo el subsuelo, que prueban existieron dentro del recinto varios edificios destinados al alojamiento de las tropas, almacenes, cuadras, y probablemente la capilla, de que no carecerían seguramente aquellos guerreros tan creyentes como esforzados. El

número de estas substrucciones y sus variadas estructuras parecen indicar construcciones ligeras, que seguramente variarían con las épocas, á fin de alcanzar mejor el principal objetivo de una eficaz defensa.

Descubrióse por fin en el costado N. la planta de la puerta de paso correspondiente al recinto principal y algunos pequeños indicios de las fundaciones del muro de falsa braga, completamente destrozado por esta parte y sólo conservado su basamento por las bandas O. y parte de la del S., pues del último trozo de ésta tampoco subsistían más que las fundaciones, en las que apareció la planta de la poterna que da acceso al camino de liza.

Con los seguros datos que estos trabajos preliminares me suministraron, pude ya desarrollar el proyecto de restauración general de la fortaleza, estudiando detenidamente las condiciones militares de sus elementos defensivos y su grado de defensa poliorcética, y efectuar asimismo el análisis arquitectónico de sus fábricas, para poder clasificarlas en armonía con las épocas y estilo á que respectivamente corresponden.

Con sujeción á este proyecto, se van ejecutando desde entonces, sin interrupción, las obras de restauración general del castillo, cuya planta inserto á continuación.

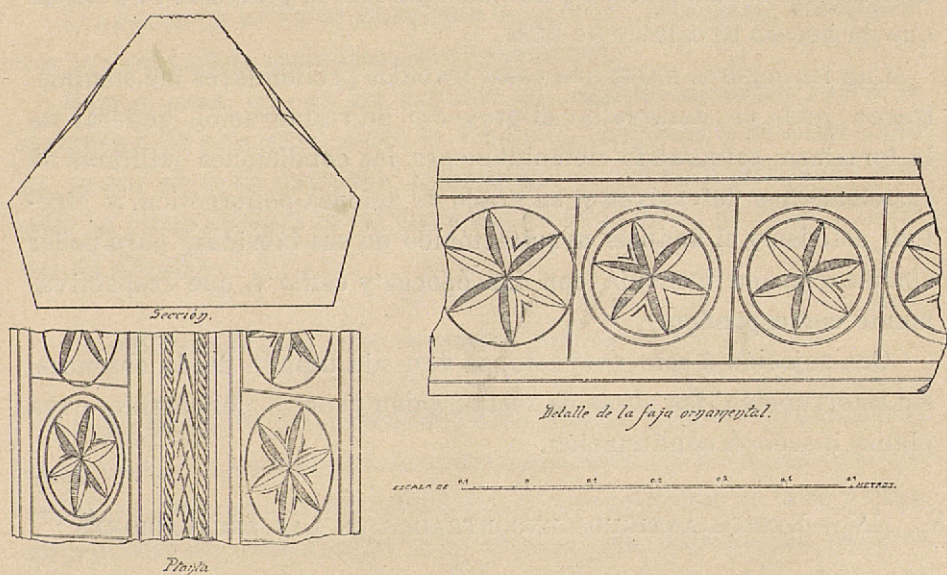
IV.—RESTOS ANTIGUOS ENCONTRADOS EN LAS EXCAVACIONES

En los trabajos de escombramiento de las fábricas derruidas y de exploración del subsuelo se han descubierto representaciones esculturales de animales simbólicos y ejemplares de alfarería, ferretería indumentaria y numismática de diversas épocas que, si bien escasos en número, son, sin embargo, muy estimables, tanto por el valor arqueológico de algunos de ellos, como por justificar otros, no sólo que la situación de la antigua Carbula debió corresponder próximamente al actual Almodóvar del Río, sino también el origen fenicio de este pueblo y su importancia en las épocas romana y medioeval.

Restos arquitectónicos.—En el desmonte de uno de los ruinosos lienzos de muralla que miran á la vega del Guadalquivir se han encontrado cinco ejemplares distintos (uno de ellos duplicado) de piedra arenisca, dignos de notarse por la ornamentación que los engalana.

El primero, incompleto y de sección exagonal, ofrece en las anchas fajas de los chaflanes de su parte superior series de estrellas de seis hojas rehundidas en cortes biselados, trazadas arbitrariamente y sin relación con los ejes, orlando la estrecha faja horizontal de coronación con una banda central de líneas quebradas entre dos funículos.

La sección vertical de este sillar se representa convencionalmente, suponiendo que el plano secante contiene el diámetro correspondiente á dos hojas opuestas de la rosa.



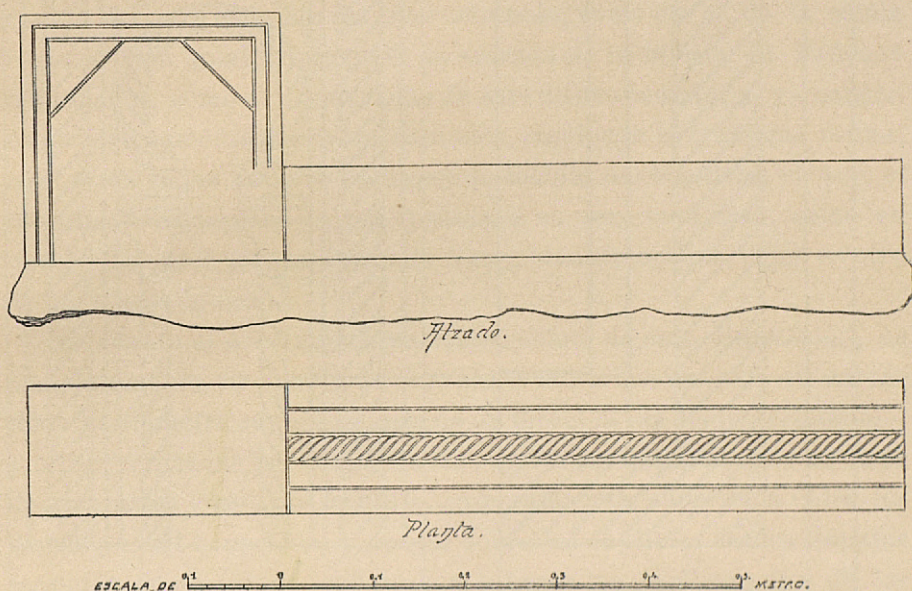
El segundo ejemplar consta de dos sillares, de los que uno, en forma de escuadra, presenta en su paramento dos rehundidos filetes paralelos, cortado el interior por otro en chaflán y cuyos cantos, correspondientes al ángulo interior, se hallan exornados por un funículo central acompañado de dos lisos cordones que corresponden con la ornamentación de otro sillar que se acopla exactamente al primero.

En el tercer ejemplar aparece una faja ornamental compuesta de dos tallos ondeantes moldados en arista viva y entrelazados; en sus senos campean cuatrifolias de corte biselado y en los tímpanos exteriores puntas de diamante.

El cuarto, del que se han encontrado dos ejemplares iguales, presenta en su frente una curiosa portadita en bajo-relieve de 0^m,240

por 0^m,145 compuesta de marco rectangular, orlado, en su cabeza y costados, por un funículo entre dobles y lisas fajas. En el campo interior aparece un arco también funicular de herradura apeado por columnas, de fustes también funiculares, cuyos acampanados y lisos capiteles reciben los arranques del arco por el intermedio de dos zapatas. El tímpano sobre el arco zis-zaseado.

Estos sillares, tanto por la forma de su ornamentación, como por su factura, resultan notoriamente visigodos y debieron, por lo tanto, corresponder á monumentos de aquella época, destruidos posterior-

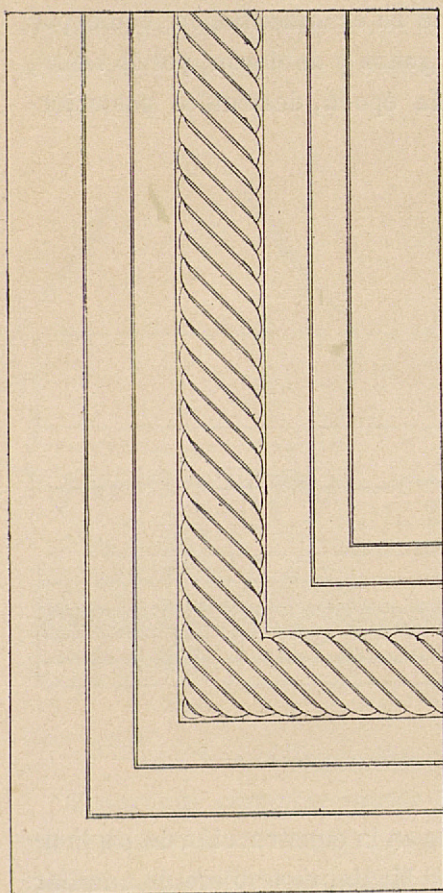


mente, y cuyos restos fueron utilizados en la construcción de los lienzos de muralla erigidos en la baja Edad Media, con objeto de ampliar el recinto primitivo de la fortaleza.

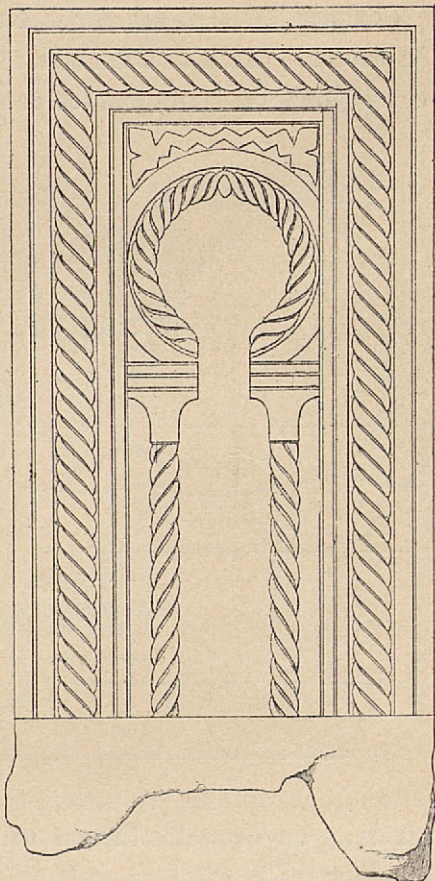
De estos ejemplares, el cuarto es el que por su característica ornamentación y por las particularidades que lo distinguen, merece un detenido examen comparativo con otros restos de este arte encontrados en diversos puntos.

Los arcos de herradura hispano-visigodos ofrecen variedad de trazados. En el reconocimiento que yo practiqué en la iglesia visigoda de San Juan Bautista de Baños de Cerrato, para el anteproyecto de restauración del monumento que presenté á la Academia de San

Fernando en 12 de Abril de 1881, tuve ocasión de ver que el peralte es de un tercio del radio, proporción que el reputado arqueólogo señor Gómez Moreno dice, en su *Excursión á través del arco de herradura*, que ha tenido ocasión de comprobar en varios monumentos. Mi comprofesor Sr. Lampérez, en su *Historia de la arquitectura cristiana*



Planta superior



Alzado.

ESCALA DE 0.10 0.20 0.30 METROS

española, asigna igual proporción en el referido monumento del santo Precursor y en el de San Pedro de Nave, mientras que en otros, como en San Juan de la Peña, ha visto que dicho peralte es de $\frac{2}{5}$, habiendo encontrado también ejemplares, como en San Cebrián de Mazote, en que dicha relación fluctúa entre $\frac{1}{3}$ y $\frac{1}{5}$ del radio.

El trazado de dicho arco se compone, por lo general, de un semicírculo superior acordado por dos ramas inferiores, ya correspondientes á otro círculo de distinto radio, ó ya trazadas á sentimiento. El estradós del arco, bien es concéntrico al intradós como en una estela leonesa y en otra de Mértola, bien se prolonga verticalmente como en el portal de la iglesia de Baños, ó bien, por fin, corre en líneas divergentes hasta el arranque, como en el arco absidial de la citada iglesia del Bautista y en la puerta de Almodóvar en Córdoba, siendo de notar que todos estos arcos parten en ángulos agudos de la horizontal inferior de arranque. Por fin, el diámetro del arco, bien resulta mayor que la luz del intercolumnio, como en el de la estela leonesa, bien igual, como en el de entrada de la iglesia de Baños, ó bien menor, como en las arcadas de este último templo, y ya cargan éstas directamente sobre los capiteles, siguiendo la tradición latina, cual se ve en las arcadas del repetido templo del Bautista, ya por el intermedio de zapatas únicas, y éstas, á su vez, bien lisas, como en uno de los arcos de San Pedro de Nave, bien decoradas, como en otro de la misma iglesia.

En cuanto al arco almodovariense, objeto de esta disertación, es completamente circular y de curvatura uniforme en toda su extensión; su diámetro supera en más de un tercio la luz del intercolumnio, y ofrece á más las particularidades siguientes: hallarse más cerrado de arranques y ser, por lo tanto, su peralte muy superior á todos los demás por mí conocidos, y cargar sobre los capiteles dobles zapatas cortadas de cuadrado por ambas cabezas en prolongación de los achaflanados arranques del arco que sobre ellas insiste.

Constituye, pues, á mi ver un ejemplar interesante.

V.—OBRAS DE RESTAURACIÓN EJECUTADAS HASTA EL DÍA

Reconstruidas ya en gran parte las murallas arruinadas y ruinosas, recalzadas las que cargaban en falso, refrentadas de nuevo, según las primitivas estructuras, las en que sólo aparecía descompuesto su revestido de sillería, y restaurados, por fin, parte de los interesantes torreones, va recobrando paulatinamente el monumento el imponente aspecto exterior que le prestan sus aspilleras y parapetos coronados de merlones y volados matacanes de ángulo, así como el

estético é instructivo efecto interior que producen sus típicas é interesantes bóvedas, algunas de tradición oriental, de que sólo subsistían pequeños aunque suficientes restos para poder efectuar una acertada restauración.

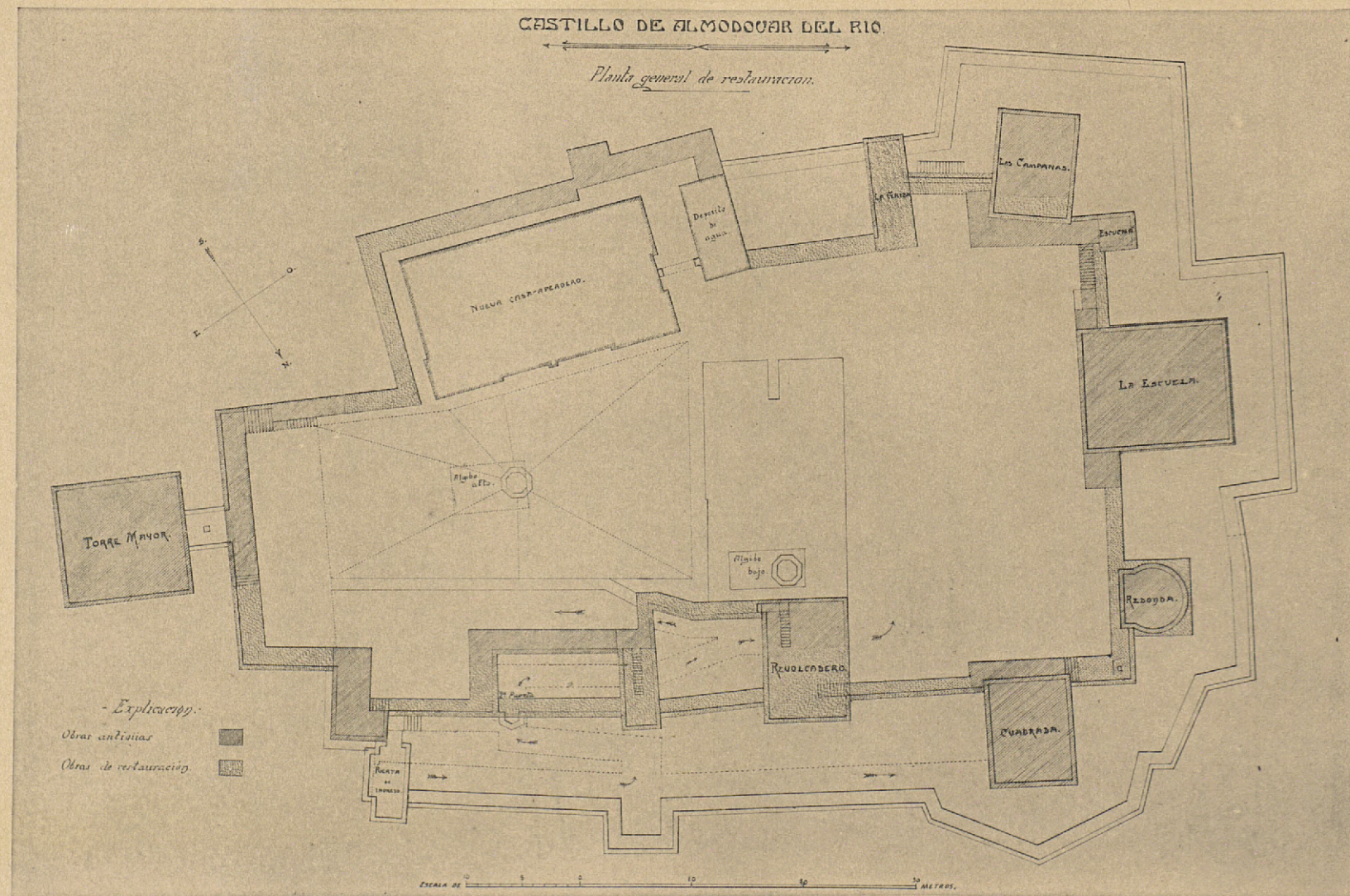
Las últimas murallas, ya restauradas, del costado de Levante, son romanas en su cuerpo inferior y posteriores á la reconquista en su parte alta; se hallan erigidas sobre abrupta roca porfido-feldespótica de corte casi vertical, y aparecen protegidas en su centro por la poderosa y avanzada Torre del Homenaje, que constituye una verdadera torre albarrana, unida al recinto por un muy alto viaducto, cuyo inminente estado de ruina exigió su completa reconstrucción, con aparejo idéntico al de la bóveda derruida.

En los frentes de esta torre subsiste parte de los modillones y aparecen manifestas señales de los matacanes cubiertos que sobre ellos insistieron y que cubrían los huecos del salón principal, y en las coronaciones de los ángulos exteriores vense, asimismo, parte de los modillones que sostuvieron los derruidos matacanes volados, que, con los almenados adarves, constituían las defensas altas, y que denotan bien á las claras la época de su erección. Esta torre, la más interesante del recinto, continúa sin restaurar. Dibújanse sus imponentes siluetas en el límpido azul del cielo, y allá en el fondo aparece la deliciosa campiña cubierta de exuberante vegetación y regada por el caudaloso Betis, produciendo un soberbio conjunto de agradable y singular contraste.

Por el costado N. destácanse, sobre su segundo recinto, la *Torre Cuadrada* y el interesante y ya completamente restaurado *Torreón del Moro*, cuyos huecos exteriores en arco de herradura, así como las bovedillas de arcos escalonados y por arista, de generación bizantina de su escalera, indícase bien patentemente la exactitud del nombre que le ha conservado la tradición.

Por el costado O. se hallan próximos á terminarse los lienzo de muralla del segundo recinto, con lo cual, amparada ya convenientemente la ruinoso *Torre Redonda*, podrá acometerse su restauración, que completará con la *Torre Escuela*, y la ya restaurada y característica *Torre-Escucha*, los elementos defensivos de este importante costado.

A medida que avanza la reconstrucción de murallas y torreones



correspondientes á estos dos últimos cuadrantes y se van limpiando de escombros los ásperos y accidentados riscos en que asienta su planta la histórica fortaleza, va ésta recobrando su formidable y bélico aspecto primitivo, en contraposición al risueño caserío del pueblo erigido en la vertiente N. al amparo de la fortaleza y cuyas blancas fachadas y patios engalanados de olorosas flores imprimen á su edificación el característico aspecto de los pueblos andaluces, siendo también muy atractivo el conjunto que forman las potentes defensas del costado accidental y de su escarpado suelo pétreo, separado de la frondosa vertiente opuesta, por profunda cañada, regada por arroyuelo.

Finalmente: las ya restauradas murallas romanas y medioevales del costado S., no menos elevadas que las del E., aparecen protegidas por la interesante, pero muy mutilada, *Torre de las Campanas*, en la que ya se ha restaurado su cuerpo inferior romano, su escalera de subida á la azotea y sus volados matacanes angulares de coronación, que la imprimen pintoresco efecto.

VI.—OBRAS DE NUEVA PLANTA

En el avanzado cuerpo central de la región S. se erige la nueva Casa-apeadero, con deliciosas vistas á la campiña, y cuyas fábricas de sillería en fachadas y vestíbulo y de ladrillo en el interior, se hallan ya terminadas, faltando tan sólo las chimeneas y las obras complementarias interiores.

En su disposición interior he procurado, hasta donde mis conocimientos lo permiten, satisfacer todas las condiciones de comodidad é higiene que exige la vida moderna, estudiando la ventilación y la calefacción del edificio para invierno y su refrescamiento para verano.

Además se ha erigido contiguo al edificio un doble depósito que reciba, por el intermedio de elevado acueducto, las aguas llovedizas del edificio principal y directamente las suyas propias, á fin de disponer de suficiente caudal de aguas para sanear los retretes, reservando las de los aljibes para los usos domésticos.

Este complemento, tan indispensable para hacer amena la estancia en el edificio, contribuye con sus variadas siluetas, inspiradas en

las artes medioevales, á dar movimiento y vida al conjunto, y constituye la última, si bien modesta expresión, de la historia del monumento, escrita en indelebles páginas de piedra.

VII.—PERSONAL DE LAS OBRAS

La generalidad de los obreros que hoy tengo en los trabajos, reconocidos á su bondadoso patrono, que hace tantos años los viene sosteniendo, y deseando el acierto en los trabajos que les encomiendo, se enteran minuciosamente de mis trazados é instrucciones y realizan con esmero, tanto las delicadas obras del embovedado vestibulo de cantería de la nueva casa, con las caladas tracerías moldadas de montantes y antepechos, y el artístico alfarge con lacunares de azulejos, que cubre el comedor, cuanto las, para ellos, desconocidas bóvedas bizantinas de ladrillo y las peligrosas obras de volados matacanes angulares de las torres, erigidas á considerables alturas sobre el terreno.

Justo es, pues, que consigne mi satisfacción, no sólo por la eficaz cooperación que en la parte económica me presta el digno administrador Sr. D. Pedro del Toro, sino también por hallarme al frente de entusiastas obreros que tan diestramente coadyuvan á realizar el honroso cometido que se me ha confiado.

RESUMEN

La restauración del muy extenso castillo almodovariense se halla, según acabo de exponer, en vías de constituir un hecho consumado en no lejano período.

Las obras resultan en aquel elevado sitio sumamente costosas.

La explanación de la nueva vía desde el terreno al castillo, en coto de éste, con que se inauguraron los trabajos, exigió la construcción de altos terraplenes y profundos desmontes intermedios, abiertos paulatinamente en la dura y abrupta roca porfidico-feldespática, con pequeños barrenos de pólvora, á causa de la contigüidad al pueblo. En el resto del término sólo existe carretera desde la estación de la línea ferrea á la villa, así es que el trayecto que separa ambas vías

tiene que efectuarse por las afueras del caserío en detestables condiciones. Al enorme precio á que resulta el arrastre de materiales hay que agregar el del agua, pues no siendo suficiente la que suministran los aljibes, hubo necesidad algunos veranos de surtirse del Guadalquivir, que corre al pie de la fortaleza, á hectómetro y medio de profundidad y sin vía directa de comunicación.

Los andamiajes, por su gran elevación y accidentado suelo, son asimismo muy costosos, y, por fin, los fuertes vendavales que reinan en invierno, dificultan la labor de los sufridos operarios, á pesar de lo cual han continuado los trabajos sin interrupción alguna, desde hace nueve años, á fin de no dejar parados á los obreros, precisamente en los meses en que más escasea el trabajo.

El entusiasta poseedor de la fortaleza, Excmo. Sr. Conde de Torralva, da, pues, un elocuente ejemplo de amor á las glorias patrias y de protección á las clases obreras, consagrandó sus rentas á perpetuar la vida de un monumento de tan gran importancia histórica, y cuyas severas é imponentes formas, dominando un inmenso y bello horizonte, revelan el poder y espíritu guerrero de las pasadas generaciones y las evoluciones sucesivas verificadas en el arte de la guerra á través de tan continuada serie de siglos, así como también las diversas influencias constructivas y artísticas ejercidas durante tan largo período en el arte hispano-cordobés.

ADOLFO FERNÁNDEZ CASANOVA.

UNA OBRA DE JUAN DE ARFE

A pesar del ambiente de positivismo que hoy se respira y la preferencia que se manifiesta por los intereses materiales de la vida, aún hay por fortuna personas, y es un hecho que cada día son más, á quienes atraen y entusiasman aquellas ideas y asuntos que alimentan las más nobles y sublimes aptitudes del espíritu. Es como un resurgimiento de espiritualismo y de protesta contra aquellas abyectas propensiones.

Tal sucede con respecto á las ciencias y muy especialmente á las bellas artes. Y como se sabe que el más rico tesoro de las obras de arte se halla en las de los tiempos pasados, ya para conocer su desenvolvimiento é historia, ya como realización en muchas de ellas de los más perfectos ideales de lo bello, se las busca con afán y, cuando se logra dar con alguna desconocida, después de admirarla, nace el deseo de darla á conocer y transmitir á otros el aprecio y entusiasmo que ha producido, haciéndoles así participantes de los más puros goces que en el orden natural disfruta el hombre en la contemplación de las maravillas creadas por los genios del arte.

De una de estas admirables obras, de famoso artista, hasta ahora desconocida, que pasó inadvertida para los que, como Palomino, Ponz y tantos otros han dado noticia y descripción de nuestros monumentos artísticos, vamos á dar razón en este escrito. El nombre de su autor es bastante para que desde luego despierte interés por conocerla, y á pesar de la impericia para este propósito del que esto escribe, siempre, sin embargo, complacerá á los aficionados y contribuirá á mayor gloria del artífice y honor de la Iglesia que, como en todas partes y en

todos tiempos, influyó con su esplendidez en florecimiento de las artes bellas y de sus obras más portentosas.

La última obra quizá, al menos de las de verdadero empeño, que salió de las diestras manos de Juan de Arfe, fué la Custodia ó templete que para llevar en procesión el Santísimo Sacramento fabricó para la Catedral de Osma, lo cual hace presumir la circunstancia de haberla dado por terminada en Mayo de 1602, y ya era muerto en Septiembre de 1603. Y también hace verosímil fuera esta su obra de una especial perfección, pues la labró después de haber manifestado sus prodigiosos talentos de artista en otras varias que ya había hecho en años anteriores para ciertas iglesias, de que hace mención al aceptar el compromiso para ésta, y sobre todo el singular esmero que promete emplear en esta obra y que, en efecto, debió realizar, hasta el punto de no ocultar su complacencia á medida que iba ejecutando y adelantando en la ejecución de ella, como lo muestra en su correspondencia con el Cabildo de Osma.

Seguramente que los amantes del arte entrarán en deseo de conocer esta obra de Juan de Arfe. Desgraciadamente no existe ya en esta iglesia. Los franceses se apoderaron de ella en 1808. Tendrán, pues, que contentarse con lo que aquí se dirá acerca de aquella alhaja; lo bastante para formarse idea de lo que sería, y también la satisfacción de conocer quizá mejor á aquel gran artista por los detalles de su obra y algunos rasgos de su carácter, que se consignan en sus propios escritos en el curso de la ejecución de aquélla.

Decidido el Cabildo Catedral de Osma á tener unas andas y Custodia para la procesión del Corpus, dió orden á su Secretario que escribiera á Juan de Arfe en 1598 haciéndole saber «pues que en años pasados escribió V. m. á esta Iglesia se había ocupado en labrar algunas andas de plata en diferentes iglesias de estos reinos y que si en ésta se hubiesen de hacer se le avisase; ahora que hay comodidad para ello, porque estos señores Prior y Cabildo tienen muy buena relación de la destreza é inteligencia de V. m. en el arte y holgarían mucho fuese de su mano me han mandado avise á V. m. y de su parte le pida que hallándose desocupado tome trabajo de venirse á esta Villa del Burgo de Osma, con alguna traza de las muchas que terná, para que si le estuviese bien se encargue dellas...»

A esta invitación respondió Juan de Arfe desde Madrid en carta de

su puño y letra con fecha 7 de Octubre de 1598: «Acabando las Custodias de Burgos y Valladolid, que se hicieron juntas, me acuerdo de escribir al Cabildo de esa Santa Iglesia lo que V. m. por la suya me dice, y después acá me hizo el Rey nuestro Señor, que esté en el cielo, del officio de Ensayador mayor de la Casa de moneda de Segovia y me mandó venir á esta Corte á asistir en esta casa de obras en el reparo de las figuras de los entierros de la parte del Emperador y suya, y que de camino le hiciese ochenta cabezas de Sanctos y Sanctas para los relicarios de San Lorenzo, en lo cual estoy entretenido y acabaré con el favor de Dios de aquí á Marzo, y para hacer lo que V. m. por la suya manda, será necesario pedir licencia á Su Mag. y si me la diere iré á esa Villa y llevaré la traza apropósito, y no me la dando, irá Lesmes Fernández del Moral, mi yerno, que es lo mismo que yo...»

Por la dificultad que aquí indica, ó quizá por su edad y rigor de la estación y molestias de tal viaje al Burgo, mandó á su yerno como anuncia en su carta de 4 de Noviembre «que con el Dr. Puelles (canónigo de Osma) irá Lesmes Fernández y llevará la traza para la Custodia y será muy apropósito con dos varas de alto, que es lo que tienen la de Valladolid y la de Avila. Lo demás se tratará con él para lo cual llevará poder y recado que basten...»

Las cartas de Juan de Arphe (que así se firma), son de clara y hermosa letra sin abreviaturas tan en moda entonces, y el estilo conciso y elegante, verdaderamente clásico, como tienen ocasión de observar los que lean sus obras literarias. Todas tienen en el cierre un sello sobre oblea; es oblongo y de campo como de una peseta, y aunque no se distingue bien por estar ya carcomidos, sí que tiene cuatro cuarteles. En el primero parece ser un león rapante; el segundo claramente tres corazones en triángulo; el tercero ajedrezado, y el cuarto los mismos tres corazones. El escudo con cimera; casco con lambrequines y encima un león rapante.

Vino en efecto al Burgo Lesmes Fernández del Moral, y formuladas y aceptadas las condiciones, con poder que traía de Arfe, otorgó escritura pública de compromiso para hacer la Custodia en 5 de Enero del año 1599. A esta escritura se siguió otra en Madrid de ratificación, otorgada por Juan de Arfe y Ana Martínez de Carrión, su mujer, y Lesmes del Moral y D.^a Germana de Arfe, su mujer.

Por lo que aparece, pretendió también la construcción de la Custodia

No holgara mucho aver hecho la jornada que hizo la casa
 del Moral para conocer y servir parte de lo que
 v. s. nos hizo en todo lo que vos algar supiendo en todo
 lo que al servicio de v. s. convenia y al a proveer en
 esta de la Santa Iglesia, y aunque el concierto
 fue corto segun las cosas andan, procurare yo aver
 hacer la obra de manera que se cumpla en lo que
 que hasta ahora tengo hecho, y acabada con el
 favor de v. s. y se para gozar de ver meter en
 ella el Santo Sacramento, pero con el con-
 tento de aquella queda pagado de lo que asalta
 de lo que es dinero, y en el tiempo procurare
 abrenjarlo de manera que podamos cobrarlo aca-
 bado al servicio de v. s. con provecho pero fin, Dñe
 pro serm 24. de Madrid a los 20 de enero 1599

Juan de Arfe

Fotoliga de Hauser y Menet.—Madrid

Carta de Juan de Arfe al Cabildo de la Catedral del Burgo de
 Osma, con motivo de la ejecución de su custodia

dia Lázaro Encalada, platero de Valladolid, al cual por modo de generosidad se le encargó una lámpara grande de plata para la Capilla de San Pedro de Osma, por la que se pagó unos cinco mil reales de hechura.

La traza ó diseño que presentó Arfe se aceptó con algunas modificaciones, principalmente con la de que en el segundo cuerpo de la Custodia, donde se figuraba la estatua de San Frutos, lo cual hace presumir que había tenido tratos con la Catedral de Segovia, se había de poner la de Jesucristo con la oveja perdida en sus hombros.

Condiciones: 1.^a Que había de ser de peso de 230 á 240 marcos de plata, y si más pesase no se le abonará más que el exceso en el peso.

2.^a Que la había de acabar y entregar para el Corpus de 1603.

3.^a Que en ella se acomode el Cáliz de oro que tiene la Catedral, poniéndole una sobre-copa ó araceli en que ha de ir el Santísimo de plata sobredorada y piedras preciosas que haga juego con el Cáliz, las cuales le dará la Iglesia.

4.^a Que en los seis claros de los intercolumnios del primer cuerpo se han de poner las estatuas de San Pedro de Osma y Santo Domingo de Guzmán, patronos de esta Iglesia, y los cuatro Doctores de la Iglesia.

5.^a En el segundo cuerpo, donde figura San Frutos, se ha de poner Jesucristo con la oveja perdida y en el tercer cuerpo Dios Padre y el Espíritu Santo.

Que la Catedral le dará la plata necesaria y pagará la hechura á razón de once ducados por marco, entregándole y pagándole, á plazos convenidos, la plata y precio de la hechura.

Sobre esto escribió Arfe en 20 de Enero de 1599 lamentándose de no haber podido ir al Burgo para dar gracias por el favor del Cabildo, y añade que «aunque el concierto fué corto, según las cosas andan, procuraré yo aventajar la obra de manera que sea mejor que las que hasta ahora tengo hechas. Y acabada la obra con el favor de Dios iré para ver meter en ella el Sancto Sacramento, pues con el contento de aquel día quedo pagado de lo que ha faltado á lo que es dinero...»

(Véase el facsímil de tan interesante documento que publicamos como lámina.)

Los sentimientos de piadosa devoción que Arfe manifiesta en esta carta son los mismos en otras espontáneas expresiones de las demás, en las cuales se revela tan buen cristiano como insigne artista.

Algunas dificultades surgieron posteriormente en cuanto al aprecio de la plata vieja que se le entregaba, que eran alhajas de la Iglesia, en las cuales había algunas doradas y con labores, probablemente de mérito arqueológico ó artístico, según hace presumir la relación de las que se le dieron, y á la observación que le hacia el que se las entregaba contesta al Cabildo en 23 de Febrero con donaire «que el Dr. Parra (comisionado) es tan buen Capitulante, que no quiere exceder en cosa, sino irse á plana renglón según la instrucción que V. S. le dió...» y que las alhajas al fin se habian de quebrar; que como de labor gótica que eran costaba mucho separar el oro que tenían y que perjudicaban la plata con tantas soldaduras en sus labores.

En Agosto dice que ya iba la obra adelantada, «que todo va hecho con afición grandísima y con ventaja de todas las Custodias que tengo hechas en Castilla, como es testigo de vista el Maestrescuela La Canal, allí presente, y que para apretar en la obra ha venido bien que Su Magestad se haya detenido en Aragón». Que vayan preparando las piedras finas que se han de poner en el araceli, y las figura en su carta.

En conformidad con el contrato, Arfe fué recibiendo en distintos plazos el material de plata y cantidades á cuenta de la hechura, consignándose cada entrega en escritura pública en Madrid ante el escribano Palacios.

Por fin, en 16 de Mayo de 1602 se hace el peso de la Custodia, ya terminada, por Luis de Melgar, contraste y marcador de Madrid, en pesos parciales de las diferentes piezas, y resultó ser en total de 245 marcos y fracción.

El documento á este trámite correspondiente dice así:

*Peso de la Custodia de osma hecho en 16 de mayo de 1602. P
Melgar Contraste y marcador desta billa de Madrid.*

El Embasamento del trunfo de Christo, conbasa y cornisa, y el freso y cornisagrande, pesan todas tres piezas quarenta y siete marcos.....	4
Los arcos y bobeda y la chapa del asiento de las columnas y Sanctos y caliz de oro, y la chapa de sobre la cornisa pesan todas quatro piezas cinquenta y dos marcos, quatro onças y seys ochavas...	5
El dombo y las doce columnas mayores, pesan quarenta y dos marcos y siete onças y seys ochavas.....	4

Los dos cuerpos de sobre el dombo con la figura de Christo y la oveja perdida y el Dios padre, con el remate y cruz, y todos sus bancos y remates, pesa todo junto con sus columnas cinquenta y dos marcos, quatro onças y dos ochavas.....	5
Las seys figuras de los Doctores y las seys capilletas con sus campanas y rremates, pesan treynta marcos, vna onça y cinco ochavas.....	3
Las seys ympostas grandes con sus chapas, y los seys niños de musica y los seys angeles de las enjutas de los arcos y los 12 hieroglíficos del freso y las rosas que claban la chapa del embasamento y las hembras de los tornillos de las capillas y figuras, y el relicario dorado, pesa todo veynte marcos, tres onças y cinco ochavas.....	2

Lo qual se peso en el contraste y marcador de esta villa, que pesa todo doçientos y quarenta y cinco marcos y seys onzas.

Todo este documento está escrito por Arfe y firmado por el contraste. A falta de la Custodia y aun de la traza ó modelo es bastante este escrito para formarse una idea de lo que era esta alhaja.

Resulta, pues, que esta Custodia tenía tres cuerpos ó capillas, sobre el alto basamento el primer cuerpo con doce columnas, sin duda pareadas; en los intercolumnios los seis santos dichos, y en el centro y fondo se ponía el Cáliz con el Ostensorio del Santísimo. En el segundo cuerpo Jesucristo con la oveja y en el tercero Dios Padre y colgando el Espiritu Santo en forma de paloma, adornado todo el templete con ángeles, músicos y campanillas.

El 6 de Junio de 1602 ya estaba la Custodia en el Burgo, y en esa fecha se otorga aquí escritura de liquidación por Lesmes Fernández del Moral con poder de su suegro Juan de Arfe, y se consigna que aunque resultan cinco marcos de exceso sobre lo concertado, se le abonen plata y hechura con más cincuenta ducados *graciosos* por la puntualidad con que ha cumplido y la bondad de la obra.

De esta liquidación resulta que los 245 marcos que tenía en plata, á razón de 67 reales marco que se había computado, hacen 16.435 reales; la hechura á 11 ducados por marco importa 29.645 reales, más por otros trabajos accesorios y la gratificación 1.672, hacen una suma del costo de unos 47.500 reales, los cuales, en razón de ocho por uno en que algunos calculan el valor del dinero actualmente en relación á aquellos

tiempos, equivaldría hoy á unos trescientos mil reales el valor material de esta Custodia.

Como digno de anotarse aquí consideramos que en los recibos de trabajos complementarios de esta obra, de lapidarios (uno se llama y firma Alejandro Magno) engastadores, etc., casi todos extendidos de letra de Arfe, se consigna que éste por entonces (1602) vivía en la calle de Preciados, en la casa de Librada Villaverde.

En 13 de Septiembre de 1603 reciben en Madrid por ante Escribano lo que restaba de pagar de la hechura de la Custodia, Ana Martínez de Carrión, viuda, mujer que fué de Juan de Arfe, difunto su marido, y Lesmes Fernández del Moral, su yerno, y D.^a Germana de Arfe, su mujer, hija legítima de los dichos Ana y Juan de Arfe.

Y ahora quizá preguntará el curioso lector, ¿cuál fué la suerte de esta obra de Juan de Arfe? Bien lamentable por cierto. La invasión francesa que no pudo domar nuestro valor patrio, supo, sin embargo, arrastrar en su huida, á falta de otros trofeos, impíos despojos de tesoros inapreciables de fe, de riqueza y de arte.

El 20 de Noviembre de 1808 entró en el Burgo de Osma un cuerpo de veinticinco á treinta mil hombres del ejército francés, sin duda destacado del que había llegado á Aranda de Duero por la carretera de Francia, yendo aquéllos en dirección á Soria.

Los habitantes del Burgo abandonaron la población, y los diez días de estancia aquí de los franceses fueron de general saqueo. Forzaron las puertas de la Catedral y se apoderaron de alhajas, ornamentos y dinero. Al seguir á Soria, entre los objetos del botín se llevaron esta Custodia, según dejó escrito y firmado para memoria en un libro litúrgico de uso en la Catedral, lamentando especialmente esta pérdida, un caracterizado eclesiástico de esta iglesia que presencié este desastre.

No se sabe quién fuera el Jefe de esta tropa; en Febrero siguiente era Comandante de Soria el General Le Brum.

Deportado en masa á Soria el Clero Catedral de Osma por la autoridad francesa en Diciembre de 1811, se le obligó á entregar allí las alhajas del culto, y así se verificó mediante un inventario. En él no figura la Custodia. ¿Qué había sido de ella? Recordando lo que sabemos pasó en el Museo Nacional de Madrid con algunos cuadros notables y en otras partes, y aun en el Burgo, de que se apoderaron Jefes franceses, de los cuales no se volvió á saber, hay para presumir que la Cus-

todia de que aquí se trata, se reservara y trasportara como tantas otras cosas á Francia y actualmente se halle expuesta á la admiración del público en algún Museo. Cuesta mucho trabajo resignarse á creer que alhaja tan rica, de inapreciable valor artístico, en la cual el mismo artífice mostró especial complacencia al contemplarla hecha, fuera aniquilada, machacada y fundido su metal para moneda ú otros objetos. No queda, pues, más que el recuerdo de ella y la honda pena de la pérdida de tan valiosa joya, monumento precioso del arte español.

Burgo de Osma, 20 de Noviembre de 1910.

SINFORIANO DE LA CANTOLLA

Canónigo de Osma.

VELÁZQUEZ,

*el salón de Reinos del Buen Retiro,
y el Poeta del Palacio y del Pintor.*

Gran admirador de Velázquez, pintor de la suprema verdad y artista de la suprema elegancia, desde hace años que en una de sus obras capitales, el retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos, rechazaba impenitente mi razón el espectáculo del vientre de la jaca, de las piernas escorzadas y de los brazos levantados del bruto, cuya posición yo no podía aceptar como normal.

La belleza incomparable de esa obra suplía por toda falta. Pero un día, la porfía de mi razonamiento halló repentino eco en la imaginación, y creí ver claro, instantáneamente, lo que nadie, que yo sepa, había visto: que el lienzo no era propiamente un cuadro, sino una apaisada *sobrepuerta* concebida por Velázquez en algún conjunto decorativo, suponiendo en la obra un punto de vista mucho más bajo que el terrazo de la pintura.

Apenas sugerida esa idea, obsesionado por ella, leí los libros de nuestros velazquistas, en especial los *Anales* de D. Gregorio Cruzada Villaamil, cuyas explicaciones erradas, pero basadas en algunas buenas noticias, me sugirieron la idea de que los cinco retratos reales ecuestres de Velázquez se concibieron para decorar el Salón de Reinos del Buen Retiro. Mi convicción fué anterior á la prueba plena, que ahora ofrezco á la publicidad, tras el examen de la provisional ó de indicios en que durante años reposaba mi idea.

Tratándose de Velázquez, del más grande de los pintores del mundo, nada es baladí; pero menos que nada la idea que podamos formarnos de la original colocación primitiva de sus lienzos. Que si no hay ni ha habido nunca pintor (ó escultor) que no haya tomado en cuenta el lugar de destino al concebir y al ejecutar una obra pictórica, menos que nadie aquel artista, quienquiera que sea, que tiene

á la luz por principal elemento de su técnica, y casi, casi, por el secreto protagonista de su cuadro. Para los luministas de nuestros días, y para Velázquez, el grande y único precursor de ellos, ese *personaje* interviene en sus cuadros tanto como pudiera intervenir el oculto Destino en las tragedias griegas.

Cómo, además, concebía un conjunto decorativo, Velázquez, artista íntegro y *total*—que no puede ser sólo pintor quien á gran pintor llegue—, era y es y será un gravísimo problema que sólo por sucesivas investigaciones podremos llegar á barruntar sin resolverlo. Esta mía es la primera, y sólo presentable como modesto ensayo.

La más severa crítica velazquista, la de Beruete, integérrimo autor de la depuración y de la más cruel discriminación de las obras auténticas y no auténticas de Velázquez, ha dejado, por ahora, reducido el número de las verdaderas á un corto centenar:—83 en la primera edición, francesa, de su libro; 90 en la segunda, inglesa; 93 en la tercera, alemana; hoy algo más (1).—¿Y no es causa de profunda pena pensar que ninguna de esas cien obras (la mejor mitad en España y en el Prado; la mayor mitad fuera) se conserva en su marco, en su decoración, ni siquiera en el lugar para el cual las pintara el artista?

Es verdad que el mayor número de sus cuadros se concibieron para salones palacianos, fueran los que fueran. Pero tampoco en sus

(1) Al corregir pruebas veo que al catálogo de la edición inglesa, que hube yo de resumir para los lectores españoles (*V. Cultura Española*, núm. 6, Mayo de 1907, pág. 590), agregó el Sr. Beruete tres cuadros auténticos más en la edición alemana, y otros tres posteriormente á ella en estudios sueltos. Como en dicho mi resumen doy numerados los cuadros de Velázquez, que el Sr. Beruete ordena siempre por orden cronológico muy riguroso, daré aquí, como apéndice, con numeración *bis*, esos seis lienzos de Velázquez antes desconocidos ó extraviados.

Núm. 2.º bis. *La Concepción Inmaculada*, de Bartle Frere, de Londres (V. la edición alemana).

Núm. 2.º ter. *San Juan en Patmos*, de la misma colección. (V. la edición alemana).

Núm. 12 bis. *Busto de un clérigo*, propiedad del Marqués de Vega Inclán. (V. estudio de Beruete en el *Burlington Magazine*, número de Febrero corriente.)

Núm. 33 bis. *Retrato del Bufón Calabacillas*, de Sir George Donaldson, Londres (V. la edición alemana).

Núm. 54 bis. *Retrato de Felipe IV pintado en Fraga* (V. el folleto de Beruete «El Velázquez de Parma», Madrid, Blass y Compañía, 1911).

Corrida la numeración, resultan hoy 95 cuadros de Velázquez auténticos para el Sr. Beruete, á saber: 45 en el Museo del Prado, cinco más en España y 45 en el extranjero.

obras más particularmente destinadas á singular colocación, podemos tener hoy ni siquiera idea del ambiente y conjunto arquitectónico en el que habian de ser colocadas según la mente del autor. El «San Antón y San Pablo Ermitaño», la «Coronación de la Virgen» y el «Cristo crucificado», creados para una ermita del Retiro, para un altar del Palacio y para el convento recién derribado de San Plácido, seguramente que en sus marcos ó en la arquitectura de sus retablos nos darian la idea ó nos revelarían la mano de Velázquez. ¡Todo rastro de ello se ha perdido!

Por eso entiendo que tiene un segundo interés este pobre trabajo, supuesta la subsistencia, con la primitiva decoración del techo, del Salón de Reinos, para el cual concibiera Velázquez algunas de sus obras y quizá la traza del conjunto.

Un tercer motivo de interés lo va á ofrecer la olvidadísima musa del poeta que antes que nadie cantó las glorias de Velázquez, en estrofas dignas del pintor, en la clásica lengua que hablaban los contemporáneos: cuando todavía Velázquez tenía treinta y ocho años de edad y un porvenir de grandes creaciones artísticas, que parece que el poeta adivinó.

Por último, dejando á Velázquez, tiene algún interés histórico todo lo referente á los cuadros de batallas del gran Salón, pregoneros de las glorias primerizas del reinado de Felipe IV, que tan cruelmente había de verlas torcidas muy luego en desastrosa serie de reveses. Creo que D.^a Emilia Pardo Bazán ha hecho en alguna parte la observación de que, con las solas excepciones de los cuadros á que ahora voy á referirme yo, en toda la historia de nuestra gran Pintura nacional, falta la nota patriótica, todo reducido á cuadros devotos, retratos y algunas pocas mitologías.

Entre las delicias y cortesanía del Retiro de Felipe IV y el Conde-Duque, algo se dió á las altas ideas, á los nacionales anhelos que sería injusto negar al Rey y al magnate: lo que simbolizaba el gran Salón del Trono...,—muchas veces transformado (mientras faltó teatro propio), dándolo á las representaciones teatrales en la más gloriosa época del teatro español.

Individuos meritísimos del Cuerpo de Archivos, en el hermoso Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas, han hecho la historia, muy documentada, del gran Salón de baile, que si aún se edificó bajo



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MUSEO DE ARTILLERÍA

Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro

Pintura del techo del tiempo de Felipe IV

ESCUDOS DE TODOS LOS ESTADOS DE LA MONARQUÍA

Felipe IV, fué bajo Carlos II cuando logró la espléndida decoración de las obras al fresco de Lucas Jordán. Subsistiendo también todavía, por singular fortuna, el Salón del Trono, no está mal que, estudiándolo históricamente en el BOLETÍN, tratemos de dar un complemento (aunque por vía de ensayo) al aludido estudio.

§ 1.º—*El Salón de Reinos: á través de los textos de Ponz y Palomino.*

Tuvo siempre el sitio de honor, en el Palacio, el Salón que es hoy principal en el Museo de Artillería. El Museo está instalado en la parte Norte (única subsistente) del cuadrado ó rectángulo, rodeando patio, de las edificaciones primitivas, de torre á torre: la crujía de honor, en el piso principal, cerca de la puerta principal de entrada, desde la época de la primitiva edificación bajo Felipe IV. En tiempos posteriores se agregaron al Palacio el Casón (pintado bajo Carlos II) y el Teatro (edificado bajo Fernando VI).

La mejor descripción del Salón de honor nos la da, en 1775, D. Antonio Ponz. Es ésta:

«Hay un salón, que llaman de los Reynos, en donde se celebran las Juntas de las Ciudades de voto en Cortes, y al rededor están pintadas las armas de los mismos Reynos y Provincias. El principal adorno de este salón consiste en doce quadros muy grandes, que representan sucesos militares, en que trabajaron á competencia diversos profesores. La expugnación de un Castillo comandada por D. Fadrique de Toledo, y el suceso de arrojar los españoles á un río para pasarle, siendo su General D. Baltasar Alfaro, son de Félix Castelló: la expugnación de Reinfelt; el socorro que el Duque de Feria llevó á Constanza; una victoria obtenida por nuestras tropas que mandaba D. Gonzalo de Córdoba, son de Vicente Carducho. Eugenio Caxés pintó un quadro, que representa al Marqués de Cadreita comandando una armada; y otro en que expresó á D. Fernando Girón, que socorre á Cádiz. La toma del Brasil, por D. Fadrique de Toledo, es de Juan Bautista Mayno. De Joseph Leonardo es el quadro que representa al Marqués de Spínola, y al de Leganés en la expugnación de Breda; y del mismo es una marcha de soldados, donde está el Duque de Feria hablando con uno de ellos. El socorro de Valencia del Pó se atribuye á Juan de la Corte, con la circunstancia de que la cabeza del

General es pintada por D. Diego Velázquez. En otro de estos quadros se expresa la rendición de Génova al Marqués de Santa Cruz, obra de Antonio Pereda. Se dexa ver el esmero con que los expresados profesores executaron estas pinturas. En las más de ellas hay fuego de invención, composiciones arregladas y naturalidad en las figuras. Se conoce que muchas de las cabezas son retratos, y no hay duda de que lo son las de los Comandantes. El inteligente hallará á más de lo dicho otras buenas calidades en estos quadros, como los países, marinas, celajes, etc.

»Entre ellos están colocados otros de menor tamaño, que representan las fuerzas de Hércules, y son de Francisco Zurbarán, que manifestó el empeño en que se hallaba de lucirlo. Esta, como las demás obras suyas, regularmente tiene fuerza de claro y obscuro. Hay aquí dos cuadros que representan el robo de Elena y el incendio de Troya, executados por Juan de la Corte; y asimismo otra pintura de Pedro Orrente, que representa el arca de Noé, etc.»

Hasta aquí la sucinta descripción de Ponz.

Los cuadros de las fuerzas de Hércules habían de ser doce si había de darse la serie de sus trabajos, é igual número al de los cuadros de batallas. Hoy el Museo del Prado conserva diez de la serie de Hércules, atribuidos á Zurbarán, aunque no parece que sean todos suyos. De los de batallas conserva el mismo Museo nueve, á saber: las dos de Leonardo, las tres de Carducho, una de las dos de Caxés, las dos de Castelo y la de Mayno, faltando una de Caxés, la de Corte (en que Velázquez puso mano) y la de Pereda. El techo intacto del Salón, en el Museo de Artillería, tiene todavía sus decoraciones doradas y los escudos de los reinos.

Cuando los franceses en la guerra de la Independencia (Murat desde luego) ocuparon el Buen Retiro, éste sufrió mucho, pero los cuadros perdidos créese que fueron literalmente robados. De la depredación sólo por ahora tenemos un testimonio particular referente al cuadro de Pereda, que se llevó el General Sebastiani.

Nos da este testimonio una comunicación de nuestro diplomático D. Pedro Gómez Labrador, encargado de la representación de España para la paz general, después de la caída de Napoleón I, en despacho dirigido á nuestro embajador ordinario en París, Conde de Peralada, fechado en 1818. Lo ha publicado en interesante artículo,

en *Cultura Española*, el Sr. Ramírez de Villaurreutia, ex Ministro de Estado y actual Embajador de España en Londres.

Era cuando Bélgica, Holanda, Italia, España y Alemania trataban de restablecer y rescatar los tesoros de arte que Napoleón y sus Generales habían llevado á Francia, consiguiendo en parte el éxito.

Dice el Sr. Villaurreutia en su estudio (1): «Lo que no consiguieron nuestros diplomáticos fué el recobro de los cuadros que se habían llevado de España, y tenían en sus casas, Soult y Sebastiani. Propuso Labrador á Peralada que pidiera en el tribunal competente el secuestro de estas pinturas, mientras no presentasen documentos que probasen que las habían adquirido legítimamente; y para hacer que esta demanda produjese desde luego efecto en el ánimo de los jueces, podría sentarse como un hecho indudable que el cuadro de Pereda, que representa al Marqués de Santa Cruz recibido por el Senado de Génova cuando socorrió aquella ciudad, estaba en el Salón de los Reyes del Buen Retiro, y pertenecía á S. M., por lo cual el general Sebastiani no ha podido adquirirlo legítimamente. Asimismo los cuadros de Murillo, que estaban en la iglesia de la Caridad de Sevilla, pertenecían al Hospital ó Hermandad de ella, la cual no ha podido venderlos al general Soult. Entre los que tenía Sebastiani, había alguno que pretendía haber comprado al Arzobispo de Toledo, lo cual parecía más que dudoso» (2). «Será realmente una pérdida notable para España—decía Labrador—que no se recuperen los cuadros citados de Murillo, que son los mejores que pintó, y el de Pereda, del Socorro de Génova, que además de ser muy apreciable por representar un hecho sumamente honroso para nuestra nación, es muy digno de estima por la ejecución del artífice, y Sebastiani lo ha puesto en su catálogo por el precio de 30.000 francos».

(1) *Cultura Española*, V. (año 1907) pág. 205. Se titula el notable trabajo, todo elaborado por fuentes inéditas, «Cómo se recobraron y salvaron de segura ruina los cuadros de Rafael que se llevó José Bonaparte, y son hoy joyas del Museo del Prado».

(2) Durante la francesada, toda entera, fué Arzobispo de Toledo el Cardenal, D. Luis de Borbón y Vallabriga, tantas veces retratado por Goya, cuñado de Godoy é hijo legítimo del Infante y ex Cardenal, ex Arzobispo de Toledo, D. Luis de Borbón y Farnesio. Dicho Arzobispo fué Regente y Presidente de las Cortes de Cádiz, y estuvo frente á los franceses entre los españoles patriotas. ¿Cómo pudo, pues, entrar en tratos con él el General Sebastiani? Era, por tanto, evidente superchería el contrato de cesión.

Ni los Murillo ni el Pereda se recobraron, á pesar de la evidencia del robo, especialmente en el Pereda. Evidencia no menor que la que declara del mérito de la obra, pues la cita tan particularmente Gómez Labrador y la prefirió entre tantas otras á mano el fino tacto del General que se llevara también las grandes obras de Rubens del convento de Loeches. A mí me basta la elección de Sebastiani para saber provisionalmente, mientras no logre ver la obra, hoy en ignorado lugar, que el lienzo de Pereda era uno de los mejores, si no el mejor de los cuadros de batallas del Retiro.

Estas, las «Fuerzas de Hércules», los escudos de los reinos, y pretendiendo demostrar ahora que también los retratos ecuestres de Felipe III, Doña Margarita, Felipe IV, Doña Isabel y el Príncipe Baltasar Carlos en su jaca, obras de Velázquez, ó en que Velázquez puso mano, formaron un solo conjunto decorativo, probablemente concebido por Velázquez mismo á instigación del Conde-Duque de Olivares y por encargo de Felipe IV.

Al inaugurarse bajo Carlos III el nuevo magnífico Palacio de Madrid, se llevaron á él los cinco retratos ecuestres de Velázquez, como en general las más importantes obras maestras de las Reales colecciones. Por eso Ponz los vió en el Palacio y no en el Retiro, donde es fácil de imaginar que, en cambio, vió en su lugar las obras que cita al final de su descripción de las obras del Salón de Reinos: «El rapto de Elena» y «El incendio de Troya», de Corte; «El Arca de Noé», de Orrente, etc.

Los inventarios de cuadros del Retiro, anteriores al traslado, se reducen á uno: el formado á la muerte de Carlos II, que después copiaremos, aunque en él no se separan por salas los cuadros (1).

De los mismos comienzos del siglo XVIII es la información del libro de Palomino, que conviene examinar para dejar sentada la unidad de aquel conjunto decorativo y pictórico, por más de un concepto notable.

Palomino, al hacer las Vidas de nuestros pintores (pues no habla

(1) Se conocen tan sólo tres inventarios de los cuadros del Buen Retiro, y ninguno del siglo XVII.—Los fechados en 1703 y 1794 no determinan las Salas. Sí, el de 1772; pero precisamente en la misma fecha aparecen ya inventariados en el Palacio Nuevo los cinco retratos ecuestres de Velázquez, trasladados desde el Buen Retiro.

en otro lugar, ni de propósito, del Salón) de los doce cuadros de batallas del Salón de Reinos no cita los de *Caxés*, los de *Castelo* ni los de *Carducho*.

Al hablar de *Juan de la Corte*, cita confusamente sus obras en varios palacios, «y especialmente en el Retiro en el Saloncete»; al tratar del *Padre Mayno*, si que dice particularizando que «Pintó también para el Saloncete de las comedias del Buen Retiro un quadro de una batalla, en que está el Conde-Duque de Olivares mostrando á las tropas un retrato del Rey nuestro Señor Felipe Quarto, cosa verdaderamente estupenda y maravillosa»; al biografiar á *Jusepe Leonardo*, dice que «executó para el Salón del Retiro un gran quadro de la entrega de una plaza, con grandes expresiones de afectos, y grandemente dibuxado», olvidándose de citar el otro cuadro suyo compañero; al tratar de *Pereda*, dice de su cuadro, por el que le dieron 500 ducados, que «está en el Salón de comedias del Buen Retiro en compañía de otros de este género de grandes artífices de aquel tiempo»; al hablar de *Velázquez*, por último, menciona, describe y encarece el retrato ecuestre de Doña Isabel de Borbón, que «con el del Rey nuestro Señor á caballo, de quien hemos hecho mención, añade, está en el Salón dorado del Buen Retiro, á los lados de la puerta principal; y encima de esta pintura está otro quadro con el retrato del Serenísimo Príncipe D. Baltasar Carlos», describiendo á seguida éste otro famosísimo cuadro ecuestre. El mismo de las lanzas lo menciona Palomino, pintado «para el Salón de las comedias en Buen Retiro».

Interpretando estos textos de Palomino, sin bastante estudio del punto, los Sres. Madrazo y Cruzada Villaamil, no dando con la identidad del Salón de Reinos, con el Salón dorado (1), el Salón de comedias y otras expresiones, no dieron con la unidad pictórica y decorativa que me he propuesto demostrar.

D. Pedro de Madrazo señala unas veces en el Buen Retiro la pieza de la colocación de los cuadros del Salón de Reinos, y otras veces no, llamándola «Salón de Reyes» al mencionar los tres de *Carducho*,

(1) En el Alcázar había un Salón «Dorado», llamado así en el inventario incompleto de 1666. En el inventario de 1772 del Buen Retiro, único en que se mencionan las Salas, no se da á ninguna de ellas el nombre de Salón Dorado, como tampoco Ponz en 1776, fecha de la redacción del tomo VI de su viaje, en el que habla de los Palacios Reales.

los dos de *Leonardo* y los dos de *Castelo*, de «Reinos» en el de Caxés, reduciéndose á copiar á Palomino en el de *Mayno* y los citados de *Velázquez*. Pero en lo primero, que toma de Ceán sin decirlo, hay que advertir que éste llama «de Reyes» al Salón donde estaban los *Caxés*, y que usa de la frase «de Reinos» al hablar del cuadro de *Pereda*, del de *Corte* (que, como perdido, no tiene porqué mentarlo Madrazo en su Catálogo), del de *Mayno* y los de *Leonardo*. Los *Velázquez*, en tiempo de Ceán, habían sido ya trasladados al Palacio Nuevo, de muchos años antes.

A la luz del texto de Ponz, resultan del todo equivalentes las frases «de Reinos» y «de Reyes» del Ceán Bermúdez. La cita de Palomino (en el *Pereda*) demuestra á toda evidencia que es el tal el «Salón de comedias», pues á él refiere toda la serie de los tales cuadros. Ya no tienen textualmente la misma evidencia las identificaciones del mismo Salón con el designado con los nombres de «Saloncete» (Palomino: *Corte*), «Saloncete de comedias» (Palomino: *Mayno*), y «Salón dorado» (Palomino: *Velázquez*), y si en el «Salón» á secas (Palomino: *Leonardo*). Y digo que no se nos impone la misma evidencia, porque en los de *Corte* no sabemos á qué cuadros se refiere Palomino (pues Ponz vió varios suyos en el Palacio del Retiro); porque en el cuadro de *Mayno*, como se verá después, está la prueba de que no fué primitivamente compañero en el encargo respecto de los otros, y porque en los de *Velázquez* ya no nos pudo dar Ponz testimonio de que los viese en el Salón de Reinos ni en ninguno otro Salón del Retiro, pues en su tiempo ya habían sido trasladados al Palacio de la plaza de Oriente.

Sin embargo, la tesis mía es la de una total identidad de Salón, llámesele «Salón dorado», de las «comedias», «Reyes» ó «Reinos». «Saloncete» ó «Saloncete de las comedias» sería otra pieza inmediata.

Dos argumentos decidirían la duda. La inspección ocular, actual, del Salón grande del Museo de Artillería, comprobándose su predominante dorado, la subsistencia de los escudos de reinos y las medidas apropiadas para la colocación de todos los cuadros de la serie. Y el mismo nombre de «Reyes» con que se señalaba al de «Reinos» en tiempo de Ceán todavía, que no tiene, ni puede tener otra explicación que el recuerdo de los cuatros Reyes ecuestres de Velázquez que antes allí estuvieron, ya que el resto de su exornación se refiere á las fuerzas de Hércules y á las victorias de los capitanes españoles, sin particu-

lar intervención de los Monarcas. Nuestro embajador Gómez Labrador, al dirigirse á nuestro otro embajador Conde de Peralada, en 1818, precisamente hablando del cuadro de Pereda, el Socorro de Génova, dice, como ya hemos visto, que procedía del Salón «de Reyes».

§ 2.º—*El Salón en el inventario más antiguo, de 1703.*

Con estos antecedentes y estas dudas todavía se puede examinar el más antiguo inventario del Buen Retiro de que hasta ahora se tiene noticia. Ignoro si por la condición de alcaldes de aquel Real sitio que tuvieron sucesivamente los dos favoritos de Felipe IV, tío y sobrino, (D. Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares y D. Luis Méndez de Haro y Guzmán, Marqués del Carpio y Duque de Montoro), por especial muestra de confianza, se les dispensó de inventario; pero es lo cierto que en vida de ellos (que casi coincide con la de Felipe IV) no parece que se inventarian las riquezas muebles de aquel palacio. Tampoco, además, en el reinado de Carlos II, á pesar de sernos conocidos los inventarios de 1673 y 1686, se contiene el particular del Buen Retiro, cuya Alcaldía estaba vinculada en la Casa de Montoro, que pronto iba á recaer en la de Alba.

Las cuentas de las obras del Buen Retiro tampoco han sido halladas en Simancas ni en el Archivo de Palacio, lo que es grave lástima, pues ellas han de contener documentos interesantes acerca de Velázquez.

Solamente, pues, podemos recurrir, por ahora, al inventario general, formado á la muerte de Carlos II, de todo lo contenido en todos los palacios y sitios reales, comenzado en 1700. No se puede recurrir al de 1745-46, que tendría, naturalmente, menos autoridad, porque parece que no alcanza al Buen Retiro (1).

El de 1700 lo autorizaron, como tasadores, tres de los cuatro pintores de Cámara. Estaba ausente, en Valencia, uno de ellos, Palomino. Intervinieron los otros, á saber: Lucas Jordán, Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia («Francisco Ignacio Rizi», por erratas de copia repetidas

(1) Así lo compruebo después de relacionar las citas de Madrazo «Viaje artístico de Tres Siglos», libro tan erudito como premeditadamente confuso en su información notable y meritoria. Compárese lo que dice de ese supuesto Inventario general en las págs. 160, 173 (nota) 185, 189 y 219.

en los textos) é Isidoro Arredondo (1). Ninguno de ellos había podido alcanzar la época de las pinturas del Salón, y apenas si alguno pudo conocer todavía á los pintores que en ellas habían intervenido setenta y cinco años antes; pero en nuestros palacios reales se solían conservar memorias artísticas por tradición, con algún consiguiente *quid-pro-quo*. Algunos detalles, como el olvido del nombre, pero no de la personalidad, del Padre Mayno, y el del cambio de apellido de Leonardo por el de Leonardoni (que era á la sazón el de otro pintor residente en Madrid), poniéndole nombre de Angelo (que fué el de Nardi, pero no el de Leonardo ni el del contemporáneo Leonardoni), parecen que demuestran que el inventario del Retiro que vamos á examinar tiene erratas, y que la forma de ellas indica que se hacía labor catalogadora original ó de primera mano, no basada en otra más antigua que se tuviera á la vista y que se fuera copiando.

En el tomo II de los inventarios de 1700 está hacia el final lo referente al Buen Retiro: primero los objetos en general, tapices, alfombras, etc., etc., etc., y después, aparte, las pinturas (2). No se distinguen en éstas las diversas salas, como antes he dicho; pero como se va á ver en este texto que voy á transcribir, á la luz del Ponz y de los informes varios y la inspección ocular, medidas en mano, está del todo y perfectamente precisado el contenido del Salón de Reinos por la homogeneidad de su contenido y heterogeneidad absoluta con lo de antes y lo de después. Advirtiéndolo que saber ahora cuál era la sala de antes y cuál era la de después (en la hipótesis de que se inventariaran consecutivamente), no puede comprobarse por lo trastrocadas que ambas estaban cuando Ponz las visitó, y porque éste tampoco llevó orden en la descripción.

Antes, inmediatamente antes del Salón de Reinos, van los últimos cuadros siguientes:

- Una ría y cacería.
- Castillo entre peñas.
- Un francés de tutili mundi.

(1) No hay duda de la errata del apellido del segundo, aunque no cayeron en la cuenta de ella ni Madrazo ni Cruzada. De Ruiz de la Iglesia son los tres enormes lienzos del coro y del crucero derecha de las Calatravas: estos últimos procedentes de Santo Tomás, y creo que de propiedad (?) particular, y á la venta (!).

(2) En esta parte del Inventario el papel sellado en que está escrito es de 1703.

Ya seguramente en el Salón de Reinos se inventariaría lo siguiente, puntualmente copiado:

—Vna Pinttura de ttres Varas y media de alto y dos y media de ancho retratto del señor Don Phelipe tercero de mano de Velazquez con marco dorado no se taso por ser de persona Real.	0
—Otra del mismo tamaño marco y auttor retratto de la Señora Reina Doña Margarita de Austtria no se tasa por la misma razon.	0
—Una Pinttura de quatro Varas de largo y ttres y media de alto con vna Marcha Comandandola el señor Duque de feria y hablandole un soldado de mano de Anjelo Leonardi con marco dorado tasada en ziento y veintte Doblonos	1 u 200
—Ootra del mismo tamaño y marco del Marques de Santa Cruz quando salio el Dux de Genova a darla la ôbediencia de mano de Pereda tasada en zient doblones.	6 u
—Ootra del mismo tamaño y marco del Marques de Espinola reziviendo las llaves de una gran plaza original de Diego Velazquez tasada en quinientos doblones.	30 u
—Ootra Pinttura del mismo tamaño y marco del Marques de Espinola y el de Leganes en la toma de Breda de mano de Anjelo Leonardi tassada en zientto y veinte doblones.	7 u 200
—Ootra del mismo tamaño y marco de la toma del Brasil por Don fa drique toledo de mano de vn Religioso dominico flamenco tassada en ziento y veinte doblones.	7 u 200
—Ootra del mismo tamaño y marco de d ^{na} fernando Jiron quando socorrio á Cadiz ttassada en settenta Doblonos.	4 u 200
—Ootra del mismo tamaño y marco retratto del señor Rey Don Phelipe quarto á Cavallo de mano de Diego Velazquez pintor de Camara no se taso por ser de persona real.	0
—Ootra del mismo tamaño marco y auttor con el retratto de la señora Reina Doña Isabel de Borbon a Cavallo no se ttasa por la misma razon.	0
—Ootra del mismo tamaño y marco del Marques de Caderita con la Armada de España tasada en settentta Doblonos.	4 u 200
—Ootra del mismo tamaño y marco Con el gran Capittan en la victoria ottenida junto a florum de mano de Vizencio Carduchi tasada en zien doblones.	6 u
—Ootra Pinttura del mismo tamaño y marco del duque de feria quando socorrio a Consttanzan de la misma mano que las antecedentes tasada en ochenta dobl ^s	4 u 800

- Otra del mismo tamaño marco y autor que las antezedente de el Duque de feria de la expugnacion de Reinfelt tasada en zientto y veintte doblones..... 7 u 200
- Otra del mismo tamaño marco y autor feliz Casttelo de D. Baltthasar faro quando los Españoles se arrojaron del Albis tasada en Ciento Veintte doblones..... 7 u 200
- Otra del mismo tamaño marco y autor que la antezedente de Don fadrique de toledo Vatiendo a un Casttello tasada en zientto y veintte doblones..... 7 u 200
- Otra de siete quarttas de largo y vara y media de alto de las fuerzas de Ercules quando bencio al toro de Cretta con marco dorado tasada en veintte y cinco doblones... 1 u 500
- Otra Pinttura del mismo tamaño y marco y autor (sic) de la lucha de Hercules y anteo tasada en veintte y cinco doblones..... 1 u 500
- Otra del mismo tamaño marco y autor quando Hércules bencio al Javali Elimanto tasada en Veintte y cinco doblones..... 1 u 500
- Otra del mismo tamaño marco y autor quando Hercules limpio las Cau^{zas} del Rey evriste tasada en Veintte y cinco dobl..... 1 u 500
- Otra del mismo tamaño marco y autor quando Redujo Hercules al canzerbero ttasada en veinte y Cinco doblones..... 1 u 500
- Otra del mismo tamaño y calidad quando Hercules se abraso con la camisa enbenenada con la sangre del Zentauro neso tasada en Veintte y Cinco doblones..... 1 u 500
- Otra del mismo tamaño y calidad quando Hercules matto á Jerion tassada en veintte y cinco doblones..... 1 u 500
- Otra del mismo tamaño y calidad quando Hercules fue atlantte del mundo tasada en veinte y cinco doblones.. 1 u 500
- Otra Pinttura del mismo tamaño y calidades quando Hercules Vencio al Leon nemeo tassada en veintte y cinco doblones..... 1 u 500
- Otra del mismo tamaño y calidades quando Hercules mato la Hidra lernia tasada en veintte y cinco doblones..... 1 u 500
- Vna Sobre Venttana de siete quartas en quadro retratto del Principe Don Balthasar original de Velazquez con marco dorado no se tasa por ser de personal Real..... 0

Terminando así, según creo, el Salón de Reinos, ya en otra pieza siguen, sin solución, los cuadros de gamos, muchos gamos, marco negro, de vacas y pastores.

- Figura caminando, marco negro.
- Sísifo, copia de Rivera.
- Tántalo.
- Ticio.
- Ixión, compañeros.
- Pira del emperador de Lanfranco.
- Otra (copio aquí también textualmente) de quattro Varas de largo y tres y media de alto quando Don Carlos Coloma socorrió a Valencia del Po de mano de Juan de la Cortte y la caveza del retrato de Velazquez con marco dorado tasada en zien doblones..... 6 u
- Y consecutivamente:
- Victoria de Lucrecia, marco dorado.
- Elefantes, de Pedro Pestte (1).
- Cena de Midas y gladiadores, de Lanfranco, marco dorado.
- Pablo Fenollo: Historia de Dido, difunta.

Siguen siete sobreventanas de otros santos ermitaños, de siete cuartas de largo por una vara y tercia de alto (á 25, 30, 40 ó 50 doblones). Después 21 Reyes (unos de Navarra, otros de Aragón, otros con numeración, de dos varas y media de altos por vara y tercia de anchas (: á cinco y á seis doblones). Luego otra tanda seguida de otros diez y seis santos ermitaños, de vara y media de altos por dos de anchos (á 40 doblones)... Y creo que acaba con ellos otra sala.

Dejando para luego el examen de los detalles, nótese que la unidad descriptiva que supongo, la forman, consecutivamente, los dos retratos ecuestres de Felipe III y Doña Margarita (que imagino, como siempre he supuesto, á un lado y otro del trono, á la cabecera del Salón); seis de las batallas luego, descritas rigurosamente en el orden inverso al del Ponz (que supongo son las de un lado); retratos ecuestres de Felipe IV y Doña Isabel (á los pies del Salón, á los lados de la puerta principal, según siempre he creído); otras seis batallas seguidamente, con cambio de colocación de una y cambio total de otra, si comparamos el texto de Ponz (las del otro lado, cerrando una

(1) Este cuadro del Museo del Prado, núm. 104, quiere el inventario atribuirlo á *Pietro Testa*, *il Lucchesino*, el amigo y continuador del *Poussin*, de quien es positivamente la obra. Si D. Pedro de Madrazo hubiera conocido esa atribución de 1703, en la pág. 60 de su catálogo extenso, como la conoció, tardíamente, al redactar las adiciones de la pág. 644, estoy seguro de que hubiera quedado en el Museo atribuido á *Testa* y no á *Benedetto Castiglione*, de quien no tiene nada seguramente la obra.

vuelta al Salón, según creo). Siguense las diez Fuerzas de Hércules, hoy conservadas en el Museo (creo que levantando la vista y volviendo á caminar desde la cabecera hasta los pies del Salón), y finalmente, el retrato ecuestre de Baltasar Carlos, apellidado *sobreventana*:—«sobrepuerta», lo he creído y lo creo yo, pero no era palabra tan usada.

Salidos del Salón, en otro y en otros, muchos malos retratos (lo dice el precio) de Reyes lejanos, pero no siendo obstáculo á que se llamara «de Reyes» el Salón de Reinos, por ser allí donde estaban, cuando se hizo, los Reyes reinantes y los difuntos Reyes padres—amén del que se pensó que sería Rey, Don Baltasar I, el malogrado Príncipe de las Españas.

Autorizar esas mis ya firmes convicciones no podía hacerlo el inventario de 1772, posterior al traslado al Real Palacio Nuevo de la Plaza de Oriente de los cinco retratos ecuestres. Ese inventario lleva separadas las salas — en lo que se diferencia del primitivo de 1703 y del último conocido de 1794 (1) — y por él sabemos que los dos Salones anterior y posterior al de Reinos se conocían por el de guardias del Rey y el «llamado de Colona».

Pero por gran fortuna, llegado á este punto de mi modesta investigación, pude hallar prueba más antigua y autorizada, dando á mis lectores, en vez de la prosa oficinesca del mal tiempo de Felipe V y Carlos III, versos castizos, grandilocuentes y entusiastas del tiempo de Felipe IV.

§ 3.º—*El Salón, descrito por un poeta del tiempo de Felipe IV.*

El olvidado cantor de las bellezas del palacio y parque del Buen Retiro, suponiendo en su composición—que es una «Silva» que llama «topográfica»—que es el río Manzanares quien habla, personificado y de palique con el Tajo, describe el Salón con las siguientes estrofas, después de haber dicho cómo era el Palacio, su patio grande de entrada, y de haber descrito el grupo de «Carlos V y el Furor» (de Leone Leoni):

“Entra en esse Salon; y alegre mira
la copia de Felipe, que pendiente
adorna desta puerta lo eminente.

(1) *Viaje Artístico de Madrazo*, págs. 245-250.



PUERTA PRINCIPAL DEL SALÓN



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

RETRATOS ECUESTRES DE FELIPE IV, SU ESPOSA DOÑA ISABEL Y EL HIJO DE AMBOS
PRÍNCIPE BALTASAR CÁRLOS, DE VELÁZQUEZ

Reducidos á escala única, recortadas las tiras añadidas en el siglo XVIII
y puestos como primitivamente estuvieron, á los pies del
Salón de Reinos, en el Palacio del Buen Retiro

(RECONSTITUCIÓN DEL SR. TORMO)

Contempla el fuego, que en sus ojos gira,
considera que airado
en ginete veloz se ostenta armado.

Si assi le viera el Belga en la campaña
al Imperio de España
se rindieran las turbas rebeladas,
en rayos del decoro fulminadas.

O Rey esclarecido!
Vos de grauado azero guarnezido?
Vos con baston, en cuerpo, y oprimiendo
de vn castaño Andaluz la inquieta espalda?

Sin duda el campo cria
laureles de esmeralda
sin duda aun el horrendo
Gigante con sacrilega osadia
bate la Empírea esfera,
y vuestro amparo Jupiter espera.,

Hasta aquí no se ha dicho que estemos en el Salón de Reinos (aunque es el único que particularmente describe); pero ya tenemos una descripción contemporánea del cuadro ecuestre de Velázquez que tiene un lugar preeminente en el Museo del Prado, y en toda *Historia del Arte*. El «ginete veloz», «armado» de «grabado acero guarnecido», el «bastón» ó bengala de mando y el pelo «castaño» del caballo «andaluz», demuestran cuán puntual no es la descripción de este versificador, que sólo en los extremos de la lisonja cortesana pierde el tino y se le distrae la Musa. Nótese también que habla de estar el cuadro en lo eminente de la puerta.

Sigue en la estrofa siguiente, después de la desaforada y cortesana alusión mitológica (nada menos que á la gigantomaquia: lo mismo había hecho Herrera en una de sus grandes piezas), el retrato ecuestre de Doña Isabel de Borbón, con no menos exactitud que el primero («hacanea cándida», jaca blanca) en estos versos, picados de cortesanía sutil:

“Pero los ojos buelue al otro lado
dessa entrada suntuosa,
y verás vna Imagen milagrosa,
que imita con anhelito sagrado
del Gran Filipo la diuina esposa
negó el pinzel espíritu á esta copia,
porque accion fuera impropia,
si sutil animára la Pintura

de vna Reina de España la hermosura,
y Amor (por mayor gloria, por mas palma)
hizo á Felipo desta Imagen alma,
mientras aplica el acicâte de oro
á essa gallarda, y candida acanea,
en su serenidad, y en su decoro
glorioso el Termodonte se recrea.,

Dentro de la misma estrofa, á renglón seguido, diciendo precisamente que estaba sobre la puerta, á cada uno de cuyos lados (y por la «eminencia» de ella) estaban Felipe IV y Doña Isabel, describe el retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos, y lo hace con seña tan inconfundible como la del pelo de la jaquita, «acanelada» y «pia» (es decir manchada de dos colores):

“Sobre esta puerta agora retratado
al Principe de España considera.
No ves como veloz, como ligera
al bello Adonis de hermosura armado
conduze á par del día
acanelada pia?.,

Sigue el poeta sin decirnos el nombre del pintor—después nos dará la revancha compensatoria—, y sigue sin decirnos tampoco el nombre del Salón, que—por lo visto—atravesía de extremo á extremo, al continuar así:

“Mas para espanto nuevo
preuen la vista, y deme aliento Febo.
Este dosel precioso se guarnece
con quanto aljofar, quanta Maravilla
en vago leño enriqueció tu orilla ,,

Aquí está, pues, el dosel que yo imaginara; entre los retratos ecuestres de Felipe III y Doña Margarita, como se va á ver, y nada menos que bordado con aljófar: Sigue así:

“Del tercero Felipo resplandece
aqui la copia ilustre
sobre vn ginete; a quien el Sol lleuára
al cielo a ser de su carroça lustre,
si aqui la eternidad no lo guardára.



PUERTA LATERAL

LUGAR DEL DOSEL Y DEL TRONO



PUERTA LATERAL

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

RETRATOS ECUESTRES DE FELIPE III Y SU ESPOSA DOÑA MARGARITA
SOLO ACABADOS POR VELÁZQUEZ

Reducidos á escala única, recortadas las tiras añadidas en el siglo XVIII
y puestos como primitivamente estuvieron, á la cabecera
del Salón de Reinos, en el Palacio del Buen Retiro
(RECONSTITUCIÓN DEL SR. TORMO)

Tambien a par deste dosel se ostenta
 retratada la Reina Margarita,
 y a su persona superior sustenta
 vn animal, que pereçoso imita
 con tardo movimiento
 el passeio del claro firmamento.,

El poeta, aunque más rápidamente, no ha dejado de dar una verídica descripción de los dos cuadros que Velázquez sólo retocó sin haberlos pintado. El «tardo», «pereçoso movimiento», de «paseo» del bruto que monta la (á la sazón) ya de años difunta reina madre, son notas descriptivas de una exactitud por desgracia poco frecuente en los poetas.

Pasa en seguida el nuestro á describir los demás cuadros de la pieza, y aquí (en relación con Ponz, Palomino y los inventarios) sí que desaparece toda sombra de duda: estábamos en el Salón «de Reinos» «de Reyes», «dorado», «Saloncete», también llamado «de comedias», con sus «colaterales» doce cuadros de batallas y sus sobreventanas de los trabajos de Hércules.

“En esta, y en aquella
 pared colateral vistosos penden,
 de animado matiz en copia bella,
 doze quadros insignes, donde aprenden
 los humanos sentidos quanta gloria,
 y quanta horrible y celebre vitoria
 la Hispana gallardía
 gozó en el campo, donde muere el día,
 y en los páramos fríos, donde el Norte
 arma rebelde, y barbara cohorte.,

Ahora viene una referencia á leones de escultura, de los cuales no teníamos noticia ninguna.

“estos de plata candidos Leones,
 que guardan del Salon doze balcones,
 son signos de la tierra,
 por ellos el Sol yerra,
 y con gallardo giro,
 en estas doze fieras

mejor, que en quantas ciñen las esferas,
se forman las edades;
porque dentro de si tenga el Retiro
las, que espera viuir, eternidades.,,

Sigue la descripción en bloque de los cuadros que se dicen siempre de Zurbarán.

“Mira como en los frisos eminentes
de vno, y otro balcón el soberano
pinzel con rasgos retrató valientes
al celebre Tebano.
Descansa (ó Juno) a Alcides no persigas
que el Arte en estos quadros le presenta
con tan perene assombro sus fatigas,
que a sus trabajos duracion aumentas,
y en quanto ardiere el resplandor Eóo
aqui viuo el Leon, viuo Achelóo,
eterna harán su pena: y será eterna
aqui la fiera indomita de Lerna.,,

Suspende la descripción para cantar á D. Gerónimo de Villanueva, al personaje cortesano y político, que puso todo su celo y cuidado en las labores «deste augusto y precioso Salón», logrando la «eminencia», la singularidad «desta quadra»: dice que de día y de noche estaba allí, que corría con el gasto, con el «dispendio» y con el «gobierno» de la obra, y

“que, dando de su amor heroico indicio,
quando al trabajo de esta Sala atento
vio copiar estos quadros superiores
(en su zelo confiado y satisfecho)
al pinzel le decía,
Que para estos retratos, y estas flores
bien hurtarle podía
espíritu á su pecho,
y á su sangre colores.,,

Y acaba por pedirle al Rey y al Conde-Duque los mayores ascensos en la carrera política del ministro cortesano.

Ya fuera del Salón al fin, comienza á describir en general las demás piezas del Palacio del Buen Retiro:

“Al fin todas las Salas
galerías, retretes, corredores
desde edificio hermoso,,

con casi solas determinación de pinturas y designación de nombres de pintores.

Dejando esto, quizá lo más curioso de la poesía de su tiempo, para otro capítulo, acabemos ahora con el ya inconfundible *Salón de Reinos*.

El poeta, cuyas estrofas hemos copiado, Manuel de Gallegos de nombre, portugués de nación, escribió sus versos por mandato del señor Diego Suárez, Secretario de Estado y del Consejo de Portugal, y los publicó, recientísimas las obras del Palacio y en particular del Salón, en 1637. Del mismo año de la impresión son la licencia del Ordinario (15 de Julio), la aprobación de D. Pedro Calderón de la Barca (7 de Agosto) y la Tasa (16 de Octubre de 1837).—La inauguración del Palacio ó por lo menos de parte de él y del parque había sido en 1632. Las obras habían comenzado en 1630.

Desde 1637 hasta que en el reinado de Carlos III—por los años 1760 á 1770 (1),—se trasladaron al Palacio nuevo de la Plaza de Oriente los cinco retratos reales ecuestres, es visto por lo que dice Palomino y sobre todo por lo que dice el Inventario de 1703, que el Salón no sufrió transformación de ninguna especie. Veremos, sin embargo, que el cuadro de las Lanzas de Velázquez, pintado después de 1637 (después de los versos del poeta), fué colocado allí, desplazando á otro de los cuadros de batallas: el del Socorro de Valencia por D. Carlos Coloma, pintura de Corte, con cabeza de Velázquez.

Perdidos para el Salón los retratos reales ecuestres, y el cuadro de las Lanzas, fueron sustituidos los primeros (como Ponz lo vió) por tres obras que él cita (el Rapto de Elena y el Incendio de Troya, de Juan de la Corte, y el Arca de Noé, de Orrente) y por otra cuarta que se olvidó de citar, y recobró su lugar de primitivo destino en el Salón el cuadro del Socorro de Valencia del Pó.

Esta y dos batallas más, desaparecieron del Salón cuando la francesada—y también el Orrente y los dos Corte citados—, y todos los

(1) A fines del año 1761 vino Mengs á España, y todavía vió en el Buen Retiro el cuadro de las Lanzas; lo describió después, cuando ya estaba en el Palacio Nuevo. Véase Ponz, VI.

restantes pasaron al Museo del Prado, adonde, como ellos desde el Buen Retiro, fueron á parar, desde el Palacio Nuevo, los seis cuadros de Velázquez (1).

Sólo la dorada techumbre del Salón se conserva hoy en él como estuvo en tiempos del pintor Velázquez, del rey Felipe IV y del poeta Gallegos.

(Continuará.)

ELIAS TORMO.

(1) En 1818 ya parece que estaban en el Museo del Prado, al abrirse al público por primera vez, los cuadros que habían sido del Salón de Reinos. Ya catalogados aparecen en la Noticia ó Catálogo de Eusebi: los tres mejores ecuestres de Velázquez (núms. 243, 246 y 273 de ella); las Lanzas (núm. 261); los dos de Leonardo (núms. 159 y 194); el de Mayno (núm. 230); el de Caxés (núm. 102); uno de los tres de Carducho (el núm. 206), y uno de los dos de Castelo (el núm. 218). No estaban expuestos todavía, probablemente por no estar restaurados, otro de Castelo, dos más de Carducho y los diez de Fuerzas de Hércules, atribuidos á Zurbarán.

ESCULTURA EN MADRID

desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

IX

Los escultores del siglo XIX (1825-1875).

Desde mediados del siglo XIX la Escultura entra en un nuevo período en la región madrileña y se mueve por nuevos impulsos; sale de las Academias y Museos y se presenta en la vía pública. Las mismas estatuas de reyes labradas en épocas muy anteriores, pasaron al lugar en que hoy se encuentran en los años que siguieron al de 1800.

Habían lucido, sí, en las plazas en la décimaoctava centuria fuentes con delfines, geniecillos, dioses mitológicos; y bajo algún tejaro ó refugiadas en modestas hornacinas, imágenes piadosas; pero ni aquellas ni éstas se diferenciaban de las labradas para enriquecer jardines ó presidir altares dentro de los templos; no formaban grupo aparte de las obras generalizadas en aquel período.

Cuando la nación atendió á los hechos de los personajes de diferentes condiciones, cuando aquí se formó con el movimiento moderno una clara idea de todos los elementos que integraban la sociedad, nacieron las tendencias de presentar ante las muchedumbres, como espejo de acciones, las efigies de los hombres que habían estimulado grandes energías patrias con sus hechos heroicos, ó habían colocado á notable altura el espíritu de la raza en las letras, la pintura, la escultura ó la política, multiplicándose los monumentos con los nombres de mártires, de estadistas, de artistas ó de literatos.

El desarrollo de la vida pública trajo así enlazado, como en Grecia, el desenvolvimiento paralelo de la escultura; y es curioso observar que al través de tantos siglos y de tantas transformaciones de la sociedad humana, las mismas influencias llegaron á producir efectos análogos. Esta sociedad española que se interesa hoy por todo lo que se hace en las diversas ramas de la actividad del hombre, quiere ver también reflejadas en monumentos las figuras que encar-

nan los principales triunfos del genio de la raza en las más opuestas direcciones.

Los nuevos horizontes para la estatuaria no sustituyeron, se asociaron sí á los primitivos. La imaginería religiosa es hoy en gran parte industrial, como lo fué también en más de una ocasión en los siglos anteriores; pero de cuando en cuando se ilumina del mismo modo que en centurias pasadas con las inspiraciones de artistas como Sansó, Bellver, Marinas y otros, y salidas de estas manos tan hábiles se enriquece con bellas efigies que brillan en medio de las hechas á molde. El arte funerario que han puesto algunos de los que acabamos de citar en diferentes sepulcros, así como Benlliure en el de Sagasta, y Querol en el de Cánovas, conserva nuestra tradición de belleza, y revela á la par sentido moderno, originalidad de concepción y factura irreprochable.

No puede decirse que esté aquí en decadencia ninguna de las manifestaciones de un arte en que se crean todos los días formas nuevas y se labran figuras y elementos decorativos con gran maestría de mano. No suelen ser aplaudidas estas creaciones por los eruditos, porque sus competencias y sus amores van en otra dirección y su mente se halla mal preparada para dar valor á lo que no está guardado en los archivos. Hoy se viven las formas, se despliegan las energías con el cincel y no hay campo aquí para el trabajo de los que sienten poco la belleza y son en cambio doctos en el análisis de documentos. Los que aman de verdad el arte, sin pretensiones de competencia en rebusca de manuscritos, gozan viéndole vencer potente una vez más, aunque no esté cubierto de la pátina de lejanas épocas. Nadie podrá negar que tienen bastante interés las investigaciones históricas en estas esferas del saber humano; pero no ha de olvidarse tampoco que cada generación ha de vivir principalmente en su tiempo para las diversas ramas de la producción social.

La invasión de la vía pública por los productos de la escultura moderna para consagrar por ella grandes figuras contemporáneas, tiene una especial significación y caracteriza el periodo en que nos encontramos de un modo muy claro y determinado, cuya alta importancia no puede ser todavía bien apreciada ni siquiera por los que se separan más en su pensamiento de todos los moldes hechos y de todos los planes de investigación conocidos.

Este movimiento no fué aquí en Madrid y en los primeros tiempos muy enérgico; comenzó á producirse de un modo sobrado lento y en exceso modesto. Para colocar en lugar visible el grupo de Daoiz y Velarde, que había labrado Antonio Solá en Roma, hubo de lucharse con grandes dificultades económicas. Se levantó luego, más completo y más lleno de elementos variados, el Obelisco del Dos de Mayo por el esfuerzo de la nación entera y con el auxilio del Erario público, contribuyendo á componerle la labor de muchos artistas.

Desde aquellos tiempos á éstos en que nos hallamos, la transformación ha sido grandiosa. En el último cuarto del siglo XIX y los años transcurridos del actual han invadido las representaciones de las personalidades gloriosas españolas plazas, vías públicas, paseos, centros de jardinillos..., y bien puede decirse que en brevísimo espacio ha recobrado Madrid lo perdido, acumulando en veinte ó treinta años tanto arte en sus calles como otras poblaciones en una centuria.

Al mediar el siglo XIX contaba sólo Madrid con seis monumentos de este género: los dos de los Felipes III y IV; los de Daoiz y Velarde, Cervantes é Isabel II y el Obelisco del Dos de Mayo. Desde el año cincuenta al ochenta se enriquecieron las plazas y paseos de la corte con cuatro más: Mendizábal, Murillo, Angel Caído y Calderón de la Barca. En los últimos treinta años se han erigido los veintinueve restantes.

Las cifras antes apuntadas revelan el progreso de Madrid en esta como en otras esferas de vida. Y aún pueden citarse, al lado de los grandes monumentos, otros más modestos en tamaño, pero no por eso menos bellos, como la lápida esculpida por Collaud Valera y puesta en la calle de Atocha para conmemorar el IV Centenario de la aparición del *Quijote*. Que el que dió esta prueba de buen gusto estaba capacitado para hacer obras de más empeño, es hecho demostrado por el monumento á Pereda, del mismo artista, que acaba de inaugurarse en Santander. En él ha reflejado con notable acierto el genio del gran novelista, haciendo que adquirieran forma plástica los principales personajes de sus novelas.

En las creaciones que más caracterizan la labor escultórica moderna ha habido de todo, como ocurre y ha ocurrido siempre en la labor de los diferentes países y de las más distintas épocas. Arranques geniales y factura irreprochable han engendrado unos monumen-

tos; amaneramiento y pobreza de concepción dieron vida á otros. Luce en aquéllos genial espontaneidad; están declarando éstos nada originales reminiscencias, y hay que atender de un lado al conjunto para medir la magnitud de la empresa realizada y del otro á los mejores para determinar hasta qué altura se eleva nuestra fecundidad creadora.

Declárase, sí, con los de las más variadas condiciones, que tenemos personalidad en esta rama del culto de lo bello, á despecho de múltiples importaciones; y que conservamos, adaptadas á las nuevas circunstancias, las tradiciones de nuestra historia y de todo el trabajo realizado en anteriores épocas, más desconocidas para la estatuaría española que para las demás artes gráficas.

En la historia de la Escultura española puede, además, contarse este período como uno de los períodos felices. No se podrá fijar fácilmente y dentro de las fórmulas hechas la característica de la forma ni del estilo por la gran indisciplina artística que en él impera; pero es tiempo ya de notar que estas características para las centurias pasadas son también más ficticias que reales, fundadas en algo parecido á la comunidad de condiciones aparentes de los objetos muy lejanos y en convencionalismos que pierden todo valor ante las numerosas excepciones que hay que hacer dentro de lo que se estima típico en cada período. La desconfianza respecto de estas teorías es cada vez más completa en los que están á todas horas en contacto con la realidad y de su vivificador perfume se nutren.

Compréndese asimismo por los más reflexivos, que la creación de un arte genuino de la época actual es empresa muy árdua: la dificultan el carácter de la sociedad en que vivimos, el estado del pensamiento general, el espíritu de los artistas. Cada uno de éstos lleva hoy en su alma un inmenso fondo de erudición que impone inconscientemente las reminiscencias, asociado á una vigorosa espontaneidad que lleva por el contrario á las creaciones originales; de la composición entre aquéllas y estas influencias depende el valor y los rasgos de su obra. La sociedad de nuestros días recoge avara cuanto se produce y se ha producido en las más diferentes direcciones; quisiera hacer sincretismos amplios con todo lo mejor y más grande de las diferentes escuelas y de los más variados siglos, y que estos sincretismos encarnaran á la par el modo de ser de la época, diferenciándola de to-

das. Esta es precisamente la obra magna que el Arte ha de reflejar, venciendo inmensos obstáculos: recoger tradiciones ajenas y fundirlas en un cuadro propio. Hay que luchar y vacilar mucho antes de conseguirlo.

El problema presentó, relativamente, inmensas facilidades para las pasadas centurias; en cada período había una idea predominante; sentirla y trasladarla á los mármoles ó los metales con su forma apropiada, no tenía la complicación de lo que hoy se pretende realizar. Así se hacían imágenes, retablos y sepulcros que ahora admiramos, añadiendo á su belleza real los elementos ideales que ponen el tiempo y la serenidad para juzgar á los autores, olvidado ya lo que se denigró á unos por las pasiones de escuela de los otros. Para comparar con esta labor la del presente hay que apreciar bien el medio en que se han movido unos y otros creadores. Haciéndolo así nadie estimará pobre la de nuestros días.

Flaquean, sí, ciertamente, algunas de las producciones de no ser el pensamiento del artista el que las ha creado; ha puesto el escultor en ellas la maestría de su factura, pero no su elevada inspiración. Erigidas, á veces, para consagrar doctrinas políticas, más que en honor de los personajes que materialmente las presiden, creen sentir mejor las imágenes que en ellas deben figurar los que intervinieron en los acontecimientos ó comulgaron en tendencias con el héroe; y ganosos de que sea el suyo y no el del escultor el ideal servido, le dan tantas y tan minuciosas instrucciones, que sólo le resta trasladar bien al mármol lo que otros aspiran á ver en él.

Se han costado algunas de las más espléndidas obras con fondos procedentes de suscripciones populares; ha administrado estos recursos una comisión compuesta de individuos de muy heterogéneas capacidades, que por tener en sus manos los recursos creían ser también el alma del monumento; y si ciertas ideas manifestadas por unos quedaban dentro de los límites de lo discreto, caían otras por completo en el campo de la vulgaridad, siendo tan pedestres como suele ser lo que discurren muchos de los que se exhiben á todas horas en las juntas para las más variadas empresas por el afán de lucir ó con propósitos más positivos.

Así ha podido resultar en algún monumento un conjunto nada grandioso y detalles rayanos en la ridiculez, compuesto aquél, por

contraste, de formas primorosamente labradas que acreditan al escultor, y juntos éstos á reflejo de pensamientos delicados, procedentes indudablemente de otros inspiradores. Bien se revela en ellos á la par la maestría en la factura y las debilidades en la voluntad del autor, eclipsándose á veces, aunque afortunadamente por un momento, las legítimas glorias de una alta personalidad en la estatuaria por las gasas que pusieron en ellas los beneficios de orden económico. Más de una vez también ha llegado á las artes gráficas lo dicho para la literatura por nuestro gran dramaturgo: «El vulgo es necio, y pues paga, es justo hablarle en necio para darle gusto».

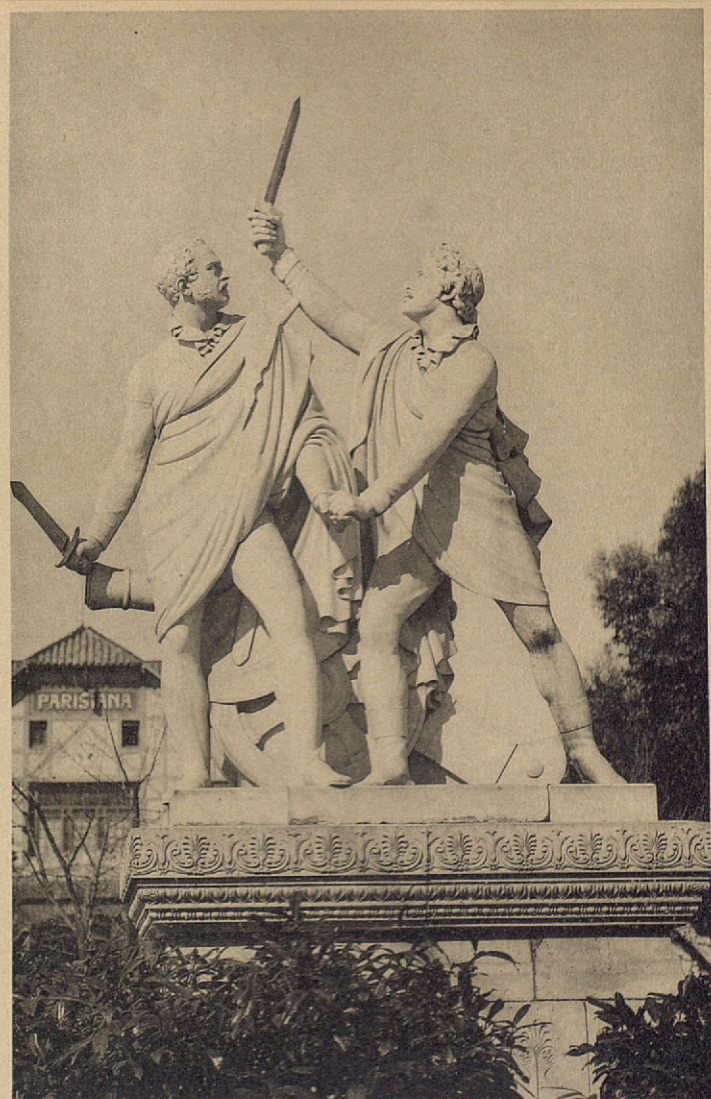
De sobra se comprende que no se puede juzgar por estas singulares caídas de la inspiración artística de nuestro siglo, porque muchas, y aun mayores, se produjeron en centurias anteriores, que saltan á la vista para los que saben estudiar los objetos prescindiendo de los celajes azules con que se les ve á larga distancia. Pongamos en la cuenta de la labor contemporánea la gran personalidad dada en los mármoles á muchos de los que figuraron en primera línea del pensamiento español; el reflejo en las cabezas y en los relieves de nuestra raza y nuestra vida actual; la manifestación del esfuerzo hecho para separarse de los moldes impuestos por la educación y crear individualmente... y pensando en que esto es lo más en cada uno de los monumentos, no nos acojamos para criticarlos á pequeñas reminiscencias ó á determinadas extravagancias con los que se buscan inconscientemente de ordinario, ya el clasicismo ó ya la originalidad, cuando en muchas de las obras hay tanto bello en lo que cada autor ha puesto sin buscarlo. Cuando pasen siglos se distinguirá bien este arte del arte de anteriores periodos.

En representación del movimiento actual de la escultura en Madrid, estudiaremos los monumentos elevados en las plazas, jardines y vías públicas, citando al mismo tiempo las principales obras ejecutadas por cada uno de sus autores.

ANTONIO SOLÁ. — Salieron de sus manos la estatua de Cervantes, colocada en la plaza de las Cortes, y el grupo de Daoiz y Velarde, que se eleva ahora en la entrada de la Moncloa, después de haber sido trasladado de unos á otros lugares.



CERVANTES. PLAZA DE LAS CORTES
MADRID



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

DAOIZ Y VELARDE. MONCLOA
MADRID

Esculturas por Antonio Solá

Del autor se sabe que nació en Barcelona, que fué pensionado por la Junta de comercio que existía en la ciudad condal para estudiar en Roma, y que el primer trabajo en que reveló los progresos que había hecho en Italia fué el Gladiador moribundo, tomado de la conocida estatua clásica de este nombre.

Veintiséis años después, en 1828, fué votado para individuo de mérito en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se le nombró luego director de pensionados, en Roma; ingresó en la Real Academia de Florencia y llegó también á director de la Pontificia de San Lucas. Fué agraciado en 1846 con el título de escultor honorario de Cámara, con motivo de los regios desposorios de Doña Isabel II con Don Francisco de Asís de Borbón.

En 1856 se encontraba lleno de dolencias y achaques, y le fué concedida, á petición suya, la jubilación en su cargo de Director de pensionados. Alejado de toda clase de labor pudo vivir todavía cinco años más, falleciendo el 7 de Junio de 1861 en la misma población italiana en que había lucido más y desempeñado sus principales cargos con unánime aplauso de nacionales y extranjeros.

Además de los dos monumentos antes citados que figuran en la vía pública, tenemos suyo en Madrid, guardado en el Museo, el grupo de la Caridad Romana, estimado como la mejor de las tres obras que aquí le representan.

Las numerosas y variadas creaciones artísticas de este autor han sido juzgadas de muy diversos modos.

El modelo en yeso del grupo de Daoiz y Velarde fué elogiado sin tasa en Roma desde que se presentó al público en 1822. En el número correspondiente á Abril del *Diario Arcádico*, se señalan primero todas las dificultades con que han de tropezar las artes al representar hechos heroicos ó notables con los ropajes modernos, y se dice á continuación: «Hemos comentado estas cosas aquí, al vuelo, para mayor elogio del caballero Solá, quien, con arte nunca visto, parece haber salvado un escollo tan peligroso sin hacer traición á la verdad histórica».

Describe luego minuciosamente el susodicho grupo, afirmando que la figura del más joven de los dos heroicos oficiales de artillería es expresiva y animada, hasta el punto que parece que se oye lo que pronuncia, y después de alabar la belleza de las formas, la profunda

inteligencia anatómica, la armonía de la obra y la «seguridad y delicadeza con que ha sabido Solá sacar provecho de la capa y plegarla noblemente y con gusto antiguo», termina su juicio crítico declarando que «nadie pondrá en duda que ha ganado la palma y demostrado, tal vez el primero, que puede darse á estatua de personaje moderno todo el aire y el sabor del antiguo sin traicionar á la verdad de los tiempos».

En estos párrafos se ve clara la significación que necesariamente ha de concederse á Antonio Solá en la historia de la Escultura española y en la de los monumentos que enriquecen á Madrid, prescindiendo de los defectos de detalle que puedan señalarse en sus creaciones.

La estatua de Cervantes fué igualmente elogiada en Italia y más duramente criticada que la anterior en España. En Roma hizo Solá el modelo y en Roma la fundieron también dos artistas prusianos que gozaban entonces de gran renombre: *Jollage* y *Hopfgarten*. El Secretario perpetuo de la Academia de San Lucas, Salvador Betti, traza primero en cuatro rasgos la figura del gran literato español, y juzgando en seguida al artista, añade:

«Loor al Sr. de Solá, el que con tanta verdad y perfección del Arte nos hace ver la imagen de este famoso escritor. Le vemos en ella; es el mismo Miguel de Cervantes, cual lo manifiesta aquella noble figura, su espaciosa frente, aquellos ojos llenos del fuego del alma, aquel andar franco, tan natural al hombre de armas y de aventuras y aquel aire en que se ven las maneras españolas del siglo XVI. Lleno de una sublime imaginación, está en actitud de mudar el paso, actitud que no podía mostrarse por el artista con más facilidad y maestría, ya por el movimiento natural de las piernas, al que acompaña el de toda la persona, ya por el contraste de los pliegues del vestido y especialmente de la capa, que mueve el aire con suavidad. Tiene en la mano derecha un lío de papeles, muestra de un literato; la izquierda descansa sobre el puño de la espada en prueba de su profesión militar y nobleza de sus antepasados; y para ocultar la imperfección de esta mano, á causa de una herida de arcabuz que en ella recibió en la batalla de Lepanto, Solá ha tenido la singular idea de cubrirla con un pliegue de la capa, conservando de este modo todo lo perfecto, sin exponerse á la censura de los que exigen la verdad.

»Todo es vida en esta estatua, todo vivacidad, al mismo tiempo que se ve la dignidad. Y como intendente de las Bellas Artes, digo, como sentencia universal, que esta estatua es una de las más célebres que se han hecho en este siglo y una de las más importantes por ser del hombre tan grande que representa. Añadiré además—dice—que hace muchos años que no se ha fundido otra igual en bronce en este país, pues es semicolosal, teniendo diez palmos y medio de altura (1).»

Este juicio tan alto de la obra de Solá, y hecho por persona de tanta autoridad y competencia, revela lo que representaba en la historia de la Escultura española y en la de Europa entera la estatua de Cervantes para el momento en que fué hecha.

El grupo llamado *La Caridad Romana*, que se guarda en nuestro Museo, es estimado hoy todavía como la mejor creación de su autor, y así debía ser realmente la calificación, porque le hizo algo más tarde que el Daoiz y Velarde y el Cervantes, y con condiciones ya más semejantes á las de la factura hoy imperante.

El *Semanario Pintoresco* le publicó en uno de sus grabados en madera, acompañando la reproducción de las siguientes líneas:

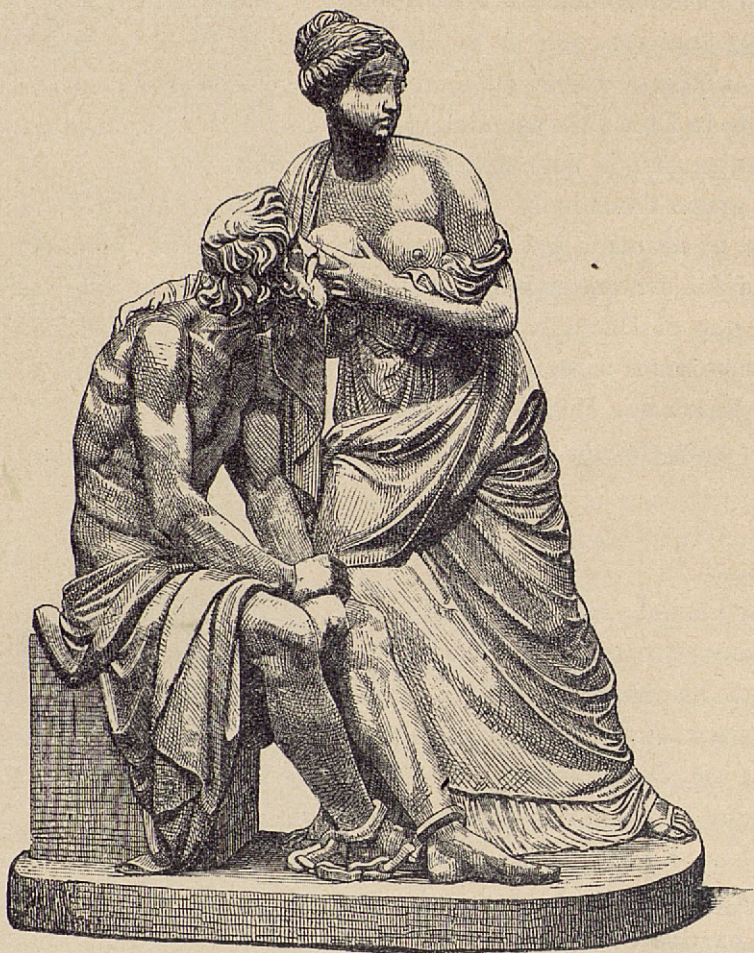
«LA CARIDAD ROMANA

»Este asunto tan conocido de todos, es indudablemente uno de los que más se prestan á las inspiraciones del artista, y sin embargo, al paso que ha sido tratado muchas veces en pintura, no lo había sido en escultura hasta que nuestro compatriota D. Antonio Solá, autor de la estatua de Cervantes que se halla en la Plaza de las Cortes, Presidente que ha sido de la Academia Pontificia de Nobles Artes de San Lucas, de Roma, ha modelado el grupo que representa fielmente nuestra lámina y del cual han hecho grandes elogios los inteligentes por el partido que ha sabido sacar, agrupando, con arte y naturalidad al mismo tiempo, las figuras de la hija y del padre, colocándolas en actitudes naturales y sencillas y dando á la composición muy bello efecto. La figura de la joven, que alimenta con su pecho al padre

(1) Para la historia de cómo fueron emplazados, qué día se inauguraron, etc., los diferentes monumentos de Madrid, véase el excelente libro «Historia de los monumentos de la villa de Madrid», por D. José Rincón Lazcano.—Imprenta Municipal, 1900.

cautivo, está llena de expresión y de gracia, y la del anciano, que merced á aquel socorro prolonga su existencia condenada á terminar por el hambre, es del mejor estilo.

»Al presentar á nuestros lectores un traslado de la apreciable obra del Sr. Solá, no podemos menos de consignar nuestros deseos de que sea ejecutada en mármol, añadiendo este trabajo á las muestras



La Caridad Romana, por Antonio Solá. Museo del Prado.

que han dado ya crédito al autor que con tanta verdad y perfección nos hizo ver la imagen del autor inmortal que escribió *El Quijote*.»

No son, por lo tanto, justos los juicios que hoy se emiten sobre algunas de las esculturas de Antonio Solá en cuanto que no se acomodan al severo criterio de la historia moderna, que para estimar

el valor de los hechos se coloca en el ambiente en que se produjeron, en vez de mirarlos á la luz de las tendencias é ideas modernas. Los defectos que en su labor pueden criticarse son los comunes á toda la de su época, y para medir la verdadera significación de su personalidad, son de más peso los elogios de sus contemporáneos que hemos transcrito, que las censuras de los que han adaptado ya su pensamiento á otros ideales y otras formas.

Le conceden los que convivieron con él la prioridad y el acierto en la difícil empresa de producir con los ropajes modernos, y sin faltar á la verdad histórica, escenas de nuestros días, con la grandeza que parece una de las condiciones de la estatuaria. Le aplauden por el alma que infundía á sus efigies de combatientes ó literatos. Afirman que fué también el que de un modo más notable trasladó primero al mármol los asuntos que se habían tratado sobre los lienzos; y todas estas cualidades que reconocieron en él los hombres de su época, son más que suficientes para acreditarle de artista fecundo y de personalidad notable.

OBELISCO DEL DOS DE MAYO.—Levantado para perpetuar la memoria de la heroica insurrección de los madrileños contra la dictadura extranjera en 1808, ha llegado á tener, con el tiempo, una significación algo parecida á la de la columna del Congreso en Bruselas. No simboliza, es claro, el nacimiento de una nacionalidad, que aquí llevaba siglos de estar legalmente constituida; pero sí representa su despertar á una nueva vida, la unión fraternal ante la agresión injusta de comarcas que aún se miraban unas á otras con algún desvío.

Ni por sus elementos decorativos, ni por sus líneas se parece nada al Obelisco de *Luxor*, de la plaza de la Concordia de París, de quien afirmó que era un remedo *Tedóflo Gautier*, con esa impresionabilidad de viajero superficial y la ligereza de juicio que caracteriza todos sus escritos, muy agradables de leer, pero muy poco sólidos. Sólo tiene en común con él la pirámide en que remata, que es la misma que caracteriza á todos los obeliscos egipcios y no egipcios, cosa que por lo visto desconocía ó quiso olvidar el ameno escritor francés.

Desde el punto de vista exclusivo que aquí nos interesa, debemos

decir que van unidos á la construcción los nombres de los siguientes escultores:

Esteban de Agreda, ya estudiado, que hizo en 1823 los modelos de las cuatro grandes estatuas que se elevan en los frentes.

Sabino Medina, de quien antes se habló, autor de la de la Virtud.

Francisco Elías, que hizo la de la Constancia.

José Tomás, de cuyas manos salió la del Valor.

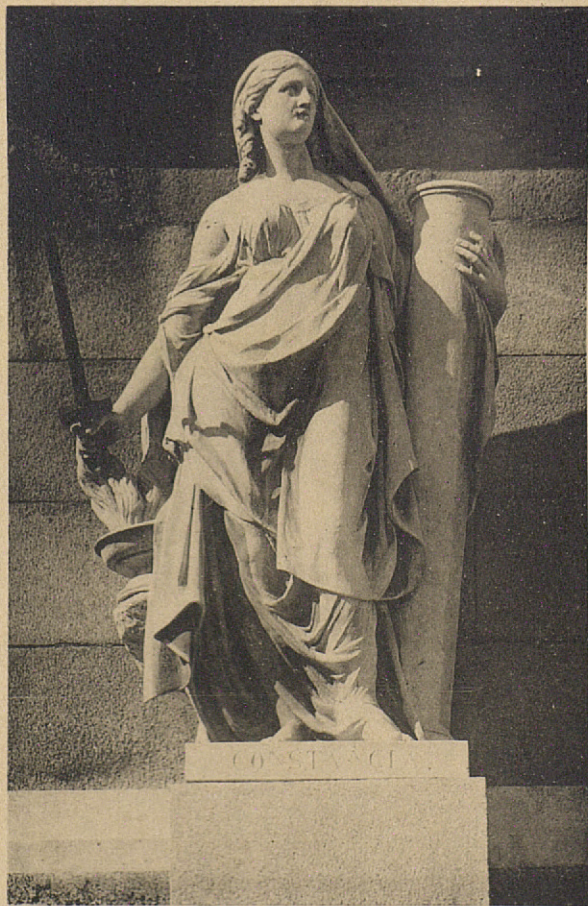
Francisco Pérez, que labró la del *Patriotismo*.

Diego Hermoso, á quien se deben la medalla con los retratos de *Daoiz* y de *Velarde*, en bajo relieve; las armas de Madrid, colocadas en el lado opuesto, y las coronas de laurel con ramos de ciprés y robles.

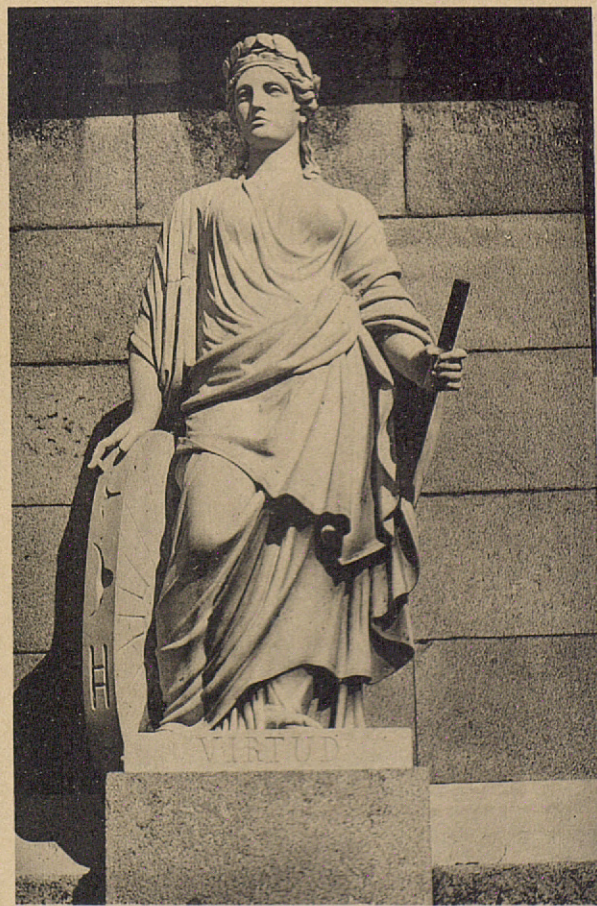
FRANCISCO ELÍAS Y VALLEJO.—Reproducimos en una de nuestras láminas su estatua de la Constancia en el Obelisco del Dos de Mayo con que contribuyó á la labor total realizada en los monumentos públicos de Madrid. En ella se puede juzgar de la maestría de su mano, pero no de su pensamiento de artista, porque el modelo de ésta, lo mismo que los de sus tres compañeras, se deben, según se ha dicho, á Esteban Agreda.

De la comparación de esta escultura con la de la Virtud, por don Sabino Medina, que hemos puesto al lado, parece deducirse, sin embargo, que no debieran seguir ni uno ni otro muy servilmente en todas las líneas el modelo que se les había dado, de ser exacto lo que se deduce de la lectura de los documentos, porque saltan muy á la vista las diferencias de carácter entre una y otra, á pesar de las notas comunes que les imponía el gusto de la época. Aquí se ve una vez más cuán distintas resultan en esta rama del saber humano las afirmaciones que se sacan del simple examen de manuscritos, de las que se hacen después de estudiar detenidamente los objetos.

Fué bastante larga la vida de este artista. Nació en Soto de Cameros en 1783 y murió en Madrid en 1858. Fué discípulo de la Real Academia de San Fernando; su individuo de mérito en 1814; Teniente director de escultura en 1818; Director en 1830 y Director general en 1841. Desempeñó en dicha Corporación la clase de composición y modelado por el natural. Pasó así por todos los grados y obtuvo todos



LA CONSTANCIA
por Francisco Elías Vallejo



Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid
LA VIRTUD
por Sabino Medina

MADRID
Obelisco del 2 de Mayo

los honores que entonces podían concederse, incluso el de ser nombrado primer escultor de Cámara.

Hizo numerosísimas obras de esas destinadas á lucir sólo un día en arcos levantados con ocasión de faustos sucesos ó en catafalcos para honras fúnebres de princesas. Como creaciones suyas de mayor empeño, deben citarse:

«El reto de D. Rodrigo Téllez Girón al moro Albayaldos delante de sus padrinos», con la que optó al grado de académico de mérito.

«Una estatua de la Reina con la Princesa de Asturias en los brazos».

«La figura del Hércules niño, de la fuente del Triunfo de Hércules, en Aranjuez».

«La cabeza, de tamaño colosal, con que se substituyó la destruída por un rayo en la estatua de *Jossías*, una de las seis que hay en el Patio de los Reyes del Monasterio del Escorial».

JOSÉ TOMÁS.—Publica su biografía Osorio Bernard en la obra tantas veces citada, pero no consigna la fecha de su nacimiento, que tiene, sí, bastante interés para la atribución de alguna de sus obras. Esta se halla, en cambio, declarada en el expediente que entabló en 1828 para ser académico de mérito y en un documento que transcribimos, porque demuestra cómo alcanzaba hasta los mismos artistas el estado político del país y se les obligaba á hacer informaciones que en los tiempos actuales parecerían ya muy extrañas.

El manuscrito dice así:

«Don José de Tomás, de edad de treinta y tres años, natural de la ciudad de Córdoba, residente en esta corte, en donde ha seguido la carrera de escultura, hijo de D. Ignacio y doña Teresa Géneres, ante V. S., como mejor proceda y haya lugar, digo: Que habiendo concluído mi carrera y estando próximo á obtener mi título, previo el examen y aprobación conforme á las Ordenanzas que gobierna la Real Academia de San Fernando, de esta corte, necesito presentar una información de testigos para acreditar los particulares siguientes:

»1.º Si saben que siempre he observado buena conducta moral sin dar lugar á que se diga nada contra ella, comportándome en

todos mis procedimientos como un hombre de bien, arreglado á las máximas de nuestra santa Religión y buenas costumbres.

»2.º Que en el tiempo del pretendido sistema constitucional no fui militar voluntario en esta corte ni fuera de ella, ni concurri á las Sociedades y asonadas de aquel tiempo, manifestando la desafección á aquel régimen y mi inclinación y afecto al legítimo Gobierno de Su Majestad, que Dios guarde, su persona y Real Familia.

»A V. S. suplico que, con citación del Caballero Procurador Síndico general de esta villa, se me reciba información al tenor de los particulares señalados, por medio de testigos que estoy pronto á presentar, y evacuada, aprobada é interpuesta por V. S. su autoridad y judicial decreto cuanto ha lugar en derecho, se me entregue para los usos que me convengan en justicia, que pido con el juramento necesario, etc.—*José de Tomás.*»

De lo consignado en este documento, se deduce que debió nacer en 1795.

¿Quién labró el relieve de la santa Cena, copiado de la de Leonardo de Vinci, que está sobre el ingreso á la iglesia del Caballero de Gracia? ¿Fué éste ó el escultor de los mismos nombres, que murió en 1770, y de que antes hemos hablado? (1)

De haberse proyectado como elemento decorativo dicho relieve, y encargada su labra por el mismo director de la construcción del templo, Juan de Villanueva, según creen algunos, había de admitirse que fué el artista del siglo XVIII y no el del XIX el autor de la evangélica escena. El José Tomás de que ahora nos ocupamos sólo contaba diez y seis años cuando murió el célebre arquitecto, en 1811, y no era fácil que tuviera ya por entonces la maestría suficiente para realizar aquella obra, ni que nadie le comisionara para ello. El otro artista convivió treinta y un años con Villanueva, y desde este punto de vista resulta posible para él lo que para el José Tomás de que ahora hablamos parece imposible.

Hay que advertir, sin embargo, que la copia en mármol de la Cena, de Leonardo de Vinci, fué colocada en el lugar en que hoy se

(1) En la corta biografía del José Tomás de la décimoctava centuria que va en páginas anteriores, se han suprimido por errata los interrogantes del párrafo que empieza: «¿Tomás labró también la Cena del Señor.....? ¿Esto comprueba.....?», y parece que se afirma lo que sólo se pone allí en condicional.

encuentra, bien cercano ya el término de la primera mitad del siglo XIX; que su factura es bien marcada la de este período; que cuando el Tomás de la décimaoctava centuria murió, no se había comenzado todavía la reconstrucción del templo en que luce, y hay que deducir de todo ello que la obra que nos ocupa se debe al segundo escultor del mismo apellido, según afirma Osorio Bernard, y que no tiene fundamento el supuesto de haberse encargado la bella labor escultórica por Juan de Villanueva.

José Tomás alcanzó el grado de académico de mérito en el mismo año de 1828 en que entabló el expediente á que antes se ha hecho referencia, no pidiendo privilegios excepcionales para su personalidad, sujetándose con gran modestia á las pruebas ordinarias y haciendo como trabajo de repente el relieve de «Ticio atado á una roca en acción de ser atormentado por un buitre que le sacaba las entrañas», en que se revela su maestría de mano, ya que no una notable originalidad de pensamiento, y que mereció ser aprobado por unanimidad.

Al crear por sí, libre ya de tutelas docentes, se mostró artista de buen gusto y correcto más que creador genial. No es la suya una personalidad que pueda colocarse á la altura de Alvarez, ni de Piquer, ni de otros varios que le precedieron ó trabajaron al mismo tiempo que él trabajaba; pero sí es la de un hombre que sabía hacer simpático y agradable lo que salía de sus manos, fijando á la vez, aunque por distintas razones, la atención de los inteligentes y de las masas.

Suya es la representación del *Valor* en el monumento del Dos de Mayo, que no es, ciertamente, inferior á sus tres compañeras la *Constancia*, la *Virtud* y el *Patriotismo*, y suyos los genios que sostienen las armas de España y de Madrid en el Obelisco que estuvo en la *Castellana* y hoy se ve en la plaza de la *Alegría*; son éstas creaciones que, aunque muy modestas, no carecen de cierta gracia. De sus manos salió también el pedestal de la estatua de Felipe IV, que se hizo cuando se trasladó la efigie del Rey á la plaza de Oriente.

La obra que más le acredita es la parte escultórica de la fuente que se llamó sucesivamente de Isabel, de la Red de San Luis y de los Galápagos... y que hoy es bello ornamento del Retiro. Fué construída para conmemorar el natalicio de Doña Isabel II, y se puso la primera piedra el 10 de Octubre de 1831. Dirigió su traza el Arquitecto y

Fontanero mayor del Ayuntamiento, Francisco Javier de Mariategui, y José Tomás modeló en caliza blanca de Colmenar los niños que juegan con los delfines, y, para hacerse en bronce, las ranas, los galápagos y las caracolas, que fueron las primeras piezas fundidas en Madrid.

No es ciertamente intachable el dibujo de las formas humanas y animales que allí se han reunido. Tienen sí en cambio expresión las caritas graciosas de los geniecillos; hay movimiento y variedad de actitudes en sus cuerpos; se hallan bien combinadas las líneas de los diferentes elementos que contribuyen á la impresión del conjunto, y es éste tan decorativo y agradable, que la fuente que con tanta indiferencia miran á todas horas los paseantes, merece colocarse en lugar importante entre las artísticas y á bastante más altura que otras muchas combinaciones efectistas de diversas ciudades.

Tomás intervino, al igual de varios artistas de aquella época, y con complacencia quizá excesiva, en el adorno de arcos de triunfo, catafalcos, etc., con que se ponía á contribución la inspiración de aquellos hombres por modestas sumas ó por gratitudes ilusorias, creando formas, á veces bastante bellas, destinadas á vivir sólo unos cuantos días ó á ser perpetuadas á lo más por grabados en madera. A él se debieron las estatuas de España y Sajonia, de España y la Religión y la del Tiempo, que coronaron túmulos de reyes y príncipes, así como los escudos y trofeos colocados en diferentes sitios con motivo de la entrada en la corte de Fernando VII, de la de Doña María Cristina, del nacimiento de Doña Isabel y de su jura como heredera del Trono.

Abordó también la escultura en madera polieromada, haciendo una efigie de tamaño natural del Arcángel Gabriel para una iglesia de Galicia, y los retratos en bronce, modelando el busto de la Duquesa de Benavente, D. María Josefa de Pimentel, para la posesión de la Alameda, que tantas joyas atesoró en otro tiempo.

No fué larga la vida de este artista; murió en Madrid el 10 de Noviembre de 1848.

FRANCISCO PÉREZ DEL VALLE. — Completó el cuadro de las estatuas que adornan el Obelisco del Dos de Mayo, haciendo de su mano la que es emblema del Patriotismo.



Fototipia de Hanser y Menet.—Madrid

MADRID: PARQUE DEL RETIRO
FUENTE DE ISABEL

por el Arquitecto Francisco Javier Mariategui y el Escultor Jose Tomas

Osorio Bernard le dedica unas notas biográficas en las que no se cita este dato, y dicen así:

«Escultor contemporáneo, natural de Rivadesella, en la provincia de Oviedo. La Real Academia de Nobles Artes de San Fernando le nombró su individuo de mérito en 21 de Enero de 1838; Teniente director de sus estudios en 16 de Mayo de 1841, y Director honorario en 4 de Marzo de 1844. En 1843 le habían sido concedidos los honores de escultor de Cámara con motivo de la declaración de la mayoría de edad de Doña Isabel II de Borbón. Actualmente es individuo de número de la mencionada Academia de San Fernando, y Profesor de modelado en la Escuela Superior de Pintura y Escultura.

»El Sr. Pérez perteneció al Liceo artístico y literario de Madrid, siendo uno de los individuos que más contribuyeron á su esplendor, tomando una parte muy activa en sus sesiones prácticas. En ellas fué premiado en 1841 por una *Ninfa*, en cera, asunto dado para la improvisación; su *Ayax Telamon* y un bajo-relieve representando á *Carlos V visitando á Francisco I en la torre de los Lujanes*. En la Exposición iniciada en 1846 por aquella Corporación, presentó un busto en mármol de la Reina Doña Isabel II, y su estatua de *La Ilustración*, encargada para el teatro del Instituto español, hoy derribado.

»Las demás obras de este artista que han figurado en Exposiciones públicas son las siguientes: *Busto de la Marquesa de Santa Coloma*, *Estatua de la Reina Doña Isabel II*, *Busto de S. S. Pío IX*, *Estatua de Doña Isabel la Católica*, *Cupido en observación*, estatua; *Estatua de Jovellanos*, *Idem de Fernando III el Santo*, *Una Concepción*, Bustos en yeso de los Sres. *D. Ventura de la Vega*, *D. Antonio Ros de Olano*, y *don Javier de Quinto*; *Busto en yeso de una Señora*; *Prometeo*, vaciado en yeso; *Apolo y Dafne*, grupo; *Busto de D. Carlos Ribera*, Otro de *don Martín Fernández Navarrete*; *El Rey Don Francisco de Asís de Borbón con el manto é insignias de la Orden de Carlos III*; la estatua de *La Fidelidad*, premiada en la Exposición pública de 1858, y existente en el Museo Nacional, y la de *Nuestra Señora de la Concepción*, en madera colorida, que figuró en la de 1876.

»Son igualmente obra del Sr. Pérez los grupos con atributos del Comercio y la Riqueza sobre el frontón principal del derribado *Pasaje de la villa de Madrid*; el tallado de los capiteles corintios del gran Pórtico del Congreso de los Diputados, y varios adornos y molduras

del Salón de Conferencias en el mismo edificio; la lápida y el panteón de un niño del Duque de San Carlos, en el Cementerio de San Nicolás; la restauración del Sagrado Corazón de Jesús y otras esculturas en la parroquia de San Marcos de Madrid; la restauración de las imágenes de la Congregación de Nuestra Señora de los Dolores y Santo Sepulcro; las estatuas de *San Gabriel* y *San José*, que terminó en 1870 para la iglesia parroquial de San Martín de Madrid.»

Del expediente que entabló en 5 de Septiembre de 1837, aspirando al grado de académito de mérito, resulta además que vino á la corte en 1826 para hacer sus estudios en la Academia de San Fernando, mereciendo pasar en el curso de 1828 á la clase de modelado en yeso, y á la del natural en el del año 1831.

Figuró en el concurso de 1832, compitiendo con Sabino Medina y Ponciano Ponzano, que fueron los laureados con el primero y segundo premio de la primera clase; pero su trabajo no debió ser estimado de escaso valor cuando le pensionó por esta obra el Vice-Protector de la Corporación, con seiscientos ducados para continuar sus estudios.

Fué discípulo de D. Francisco Elías y de D. Valeriano Salvatierra, trabajando bajo la dirección del primero en los talleres reales y en los del Museo Nacional á las órdenes del segundo. Todo esto en fechas anteriores á la de 1838, en que ingresó como académico de mérito en la de San Fernando.

Por lo consignado en todo lo que acabamos de decir, puede verse que su labor fué grande en consonancia con su larga vida. Adolecen la mayor parte de sus trabajos del defecto de parecer sometidos á reglas fijas, y hay, sin embargo, en ellos un curioso contraste: chispazos de originalidad que, de haber predominado, hubieran colocado su nombre á mayor altura.

De muchos de sus actos parece deducirse que temía, quizá, llevar al terreno del Arte las singularidades de su carácter, y que empleaba su voluntad en refrenarse, con el firme propósito de seguir caminos trillados, es decir, que no sólo no buscaba la originalidad, sino que procuraba huir de ella. Para el trabajo de repente en las oposiciones al grado de académico de mérito, se le propusieron tres temas sacados á la suerte:

«Derrota de los franceses delante de Pavía en el momento más

glorioso para el ejército español, cual es en que el Rey Francisco entrega su espada al Virrey la Noy.»

«Hércules entre la virtud y el vicio.»

«Apolo y Dafne.»

Eligió el último, es decir, aquel en que la composición había de torturar menos su pensamiento por ser de sobra conocido lo que había de expresarse en él y haber sido ya tratado hasta la saciedad. Esta positiva pereza intelectual, este deseo de trabajar más con las manos que con la fantasía, le dejaron en el lugar de un imaginero de asuntos clásicos, aunque hábil y excelente, más que en el de un artista de los tiempos presentes.

Posee la Academia de San Fernando un autorretrato suyo, un busto en yeso, que la familia tuvo la idea, no muy acertada, de revestir de purpurina antes de donarlo á la Corporación, y en su fisonomía parece reflejarse el carácter retraído, la tendencia á vivir en sí, que era uno de sus rasgos distintivos, el carácter de un artista que prefería el trabajo á la conversación.

De su vida particular se refieren diversos detalles que completan el conocimiento de aquella personalidad que no quería acomodarse en nada á las costumbres de los demás. D. José Lozano, que trabajó también con él, nos ha comunicado, y el dato es absolutamente cierto, que en la cueva de la casa propia en que vivía en la calle de Silva, tenía depositadas en calderilla todas las cantidades que había de necesitar para el gasto de un año, pensando que no podían ser fácilmente robadas por su peso las sumas guardadas en esta forma.

Francisco Pérez del Valle falleció después de cumplidos los ochenta años en 9 de Abril de 1884.

DIEGO HERMOSO.—Nació en 1800, según Osorio Bernard, y hacia 1804 por lo que declaran las actas de la Real Academia de San Fernando, en las que consta que tenía veintiocho años cuando se presentó al concurso de 1832. Ganó en éste el segundo premio de la segunda clase, haciendo como trabajo de pensado un relieve con arreglo al tema: «Celoso Saúl de David intenta atravesar á éste con una lanza que le tira... etc»; y como trabajo de repente el de «El Angel echa del Paraíso á Adán y Eva».

Tuvo un buen iniciador para los trabajos artísticos en su padre D. Pedro, y asistió á las enseñanzas de la Academia. No pudo realizar una labor muy extensa, porque murió joven, en 15 de Mayo de 1849. En representación de sus creaciones tenemos: los bustos de Daoiz y Velarde y los elementos decorativos del Obelisco del Dos de Mayo; el de la Duquesa de Alba en el cementerio de San Isidro, y el mausoleo de los Condes de Teba, que luce en el camposanto de San Nicolás.

Gastó también parte de su ingenio en modelar creaciones de un día, como la alegoría de la villa de Madrid y cuatro estatuas emblemáticas para las exequias celebradas por el alma de Fernando VII, en 1834, por el Concejo de la capital.

JOSÉ GRAJERA.—Es el autor de la estatua de *Juan Alvarez Mendizábal*, que se alza en la plaza del Progreso, y de la de *Rojas Clemente*, colocada con las de Quer, Lagasca y Cabanilles, en una de las calles transversales del Jardín Botánico de Madrid. Reproducimos las dos en la lámina correspondiente.

La estatua de *Mendizábal* fué fundida en bronce, y en 12 de Abril de 1855 se pidió por primera vez permiso al Ayuntamiento para emplazarla en el lugar en que hoy se encuentra, no realizándose este acto hasta catorce años más tarde, en 1869. La de *Rojas Clemente* está labrada en piedra.

Comparando las dos obras se ve que Grajera tenía singular aptitud para dar personalidad á las representaciones de hombres notables que salían de sus manos. El rostro del político dice en sus líneas duras el tenaz empeño que puso en realizar cuanto proyectaba. La fisonomía del sabio revela, por el contrario, placidad, y hay en su mirada el reflejo de aquel poderoso entendimiento que propulsaba los estudios del naturalista de más talento espontáneo que tuvo España en aquel período.

Grajera pudo educar su vista de pequeño por los tipos bien determinados de marinos en el puerto de Laredo, donde nació. Fué luego, durante muchos años, conservador de las colecciones de Escultura en el Museo del Prado, teniendo allí por contraste, ante sus ojos, las formas consagradas por el transcurso de los años y el prestigio de los



MENDIZABAL. PLAZA DEL PROGRESO
MADRID



ROJAS CLEMENTE. JARDÍN BOTÁNICO
MADRID

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Estatuas por José Grajeras

tiempos clásicos. Sus impresiones ó su vocación le llevaron á ser un escultor de retratos, explicándose por todas estas razones las aptitudes que antes hemos indicado.

En la Exposición de 1856 presentó ya en yeso los bustos del poeta Quintana, de Lozano, San Miguel y Zarco del Valle; en 1858 otro busto, por el que obtuvo mención honorífica; hizo después los de Velázquez y Murillo, en tamaño colosal, guardados en el Museo; concurrió al certamen de 1866 con otros tres bustos, y al de 1876 con seis, representando en sus obras no sólo las cabezas de reyes, príncipes y eminentes políticos ó artistas españoles, si que también las de celebridades universales, como Leonardo de Vinci, Miguel Angel, Rafael de Urbino y el Spagnoletto.

Este género de obras es el que caracteriza la labor total de su vida.

JUAN FIGUERAS Y VILA. — Es el autor del monumento á Calderón de la Barca que se levanta enfrente del teatro Español, en la plaza de Santa Ana.

Nació en Girona en Julio de 1829, y murió en Madrid en 28 de Diciembre de 1881, y su labor puede calificarse de muy extensa para los cincuenta y dos años que vivió, teniendo que destinar además gran parte de su tiempo á la enseñanza.

Siguió los cursos de su profesión en la Escuela Superior de Pintura y Escultura, y fué discípulo particular de José Piquer. Hizo oposición en 1858 á una de las pensiones de Roma, y pasó á esta ciudad, donde ejecutó los trabajos reglamentarios.

Obtuvo terceras medallas en las Exposiciones nacionales de 1856 y 1860, y medalla de segunda clase en las de 1862 y 1864. En 1874 fué propuesto por la Academia para una pensión de gracia, y al volver para desempeñarla, segunda vez á Roma, compuso y modeló en esta ciudad el monumento de *Calderón y su Fama*, haciendo también los relieves del pedestal, en que se ven reproducidas escenas de cuatro obras del gran dramaturgo: «La vida es sueño», «El Alcalde de Zala. mea», «El escondido y la tapada», «La danza general de la muerte». Fué profesor en la Escuela Superior de Madrid, desempeñando la asignatura de «Modelado antiguo y ropajes» y en la Escuela de Artes y Oficios.

Estos son, en resumen, sus principales datos biográficos.

Su personalidad artística para el pensamiento, para sus devociones y para la factura se revela clara y determinada en sus numerosas obras.

Hizo retratos-bustos como sus predecesores y compañeros, por ser éste un género que ha proporcionado, durante largos años, honra y provecho, reflejando en ellos los rasgos característicos del literato y político Abelardo López de Ayala, del poeta soñador Gustavo Adolfo Becquer y de alguno más. Labró en 1870 la estatua del General Alvaréz, destinada á coronar en Gerona la tumba del heroico caudillo. Modeló figuras ya bíblicas ó ya de nuestra historia, como la casta Susana ó D.^a Marina, la ideal consejera de Hernán Cortés. En el género de las composiciones alegóricas nos ha legado su «Victoria marítima» y «El Grito de Independencia en 1808», que produjo honda emoción en el público. Le representan en la realización de asuntos varios «Una israelita acometida por una serpiente», que parece pensada con el propósito de vencer dificultades, y «Una india abrazando el cristianismo». Estuvo lleno su pensamiento tan pronto de imágenes del pasado como de sentimientos patrios.

Examinando el conjunto de sus obras y la belleza indiscutible de la mayor parte, puede afirmarse que fué un discípulo que honró á Piquer, su maestro.

D. RICARDO BELLVER Y RAMÓN. — Es una figura muy saliente de la Escultura española en el período que estamos estudiando. Por su nacimiento y por su labor es además un escultor de la comarca á que dedicamos nuestras investigaciones.

Hace ya veinte años, en 30 de Marzo de 1891, publicó *La Ilustración Artística*, de Barcelona, una biografía de Bellver, que comenzaba con las siguientes líneas:

«Hay familias privilegiadas en las cuales la ley de herencia produce los más fecundos resultados, permitiendo aplicar á cada nuevo retoño del lozano tronco, y en el sentido más favorable, el tan conocido refrán castellano: *De tal palo tal astilla*. Así acontece con la familia de Bellver; la tradición artística perpetuase en ella de generación en generación, y si lauros alcanzaron el abuelo, allá por los

últimos años del pasado siglo, y el padre á principios y mediados del presente, no menos gloria ha conseguido en nuestro días el continuador de dinastía tan preclara.»

Y el carácter singular de esta familia es aún más notable de lo que en el anterior párrafo se declara; no fueron sólo el abuelo y el padre los que cultivaron la escultura, numerosos parientes de uno y de otro se consagraban con ardor á los mismos trabajos, sumando en la raza de los Bellver las inspiraciones recogidas en diversos tiempos y en diversos países, y era tal el vigor de aquella sangre de artistas, que la labor no les agotaba ni les hacía degenerar, de unos en otros se perfeccionaba, se hacía más amplia, daba mayor luz de inspiración.

El abuelo, Francisco Bellver y Llop, nació en Valencia; se distinguió como alumno en la Academia de San Carlos de aquella ciudad por los años de 1798; se presentó al concurso de la Real de San Fernando diez años después, y si no pudo hacer mucho de su mano por el estado de intranquilidad del país, transmitió sus inspiraciones á tres hijos, todos de la misma profesión, pudiéndose decir que con el sér les dió la fecundidad acreedora que él no pudo desarrollar traduciéndola en formas de belleza. Su hermano Pedro fué escultor también, y de contrariada vida, que terminó tomando el hábito de religioso en el convento de San Miguel de los Reyes, extramuros de Valencia. Este había nacido, por los años de 1768, en Villarreal de Castellón.

El primero de los hijos de Francisco Bellver y Llop, que llevaba igual nombre que su padre, y nació en la misma ciudad en 1812, recibió desde muy niño las lecciones de D. Valentín Urbano, que tenía gran renombre como tallista en Madrid. Se acreditó en este primer período de su vida de excelente dibujante, adquiriendo al mismo tiempo la minuciosidad y la delicadeza propia de este género de labores; pero había en su alma lo que no existía en la de Urbano, y era para su pensamiento pequeña empresa la de combinar con primor líneas y elementos decorativos. Pasó á la Academia de San Fernando y al estudio de D. José Tomás á ampliar su maestría, y desde este momento empezó á ejecutar obras notables y á obtener legítimos triunfos. Solicitó ser académico de mérito de San Fernando, y después de ejecutar su bello relieve «El rapto de Proserpina», se le concedió este grado en 28 de Mayo de 1843.

De su educación primera le quedaron preferencias por la escultu-

ra policromada en madera, que los más notables críticos extranjeros miran como un arte muy bello y muy genuino de nuestras tierras. Dentro de este género hizo para Madrid:

El bajo relieve «La Virgen poniendo la casulla á San Ildefonso», en la parroquia de este nombre.

Dos efigies, de tamaño natural, con los Corazones de Jesús y María, para la iglesia de San Luis.

La imagen de Nuestra Señora de la Esperanza y la bien trabajada peana de la misma para la parroquia de Santiago.

La Virgen de la Misericordia para el templo del barrio de Salamanca.

Los ángeles que conducen la carroza de la Virgen de Atocha, estrenada en 1860.

Esculpió también en piedra para nuestra ciudad y su provincia:

Un grupo que representa «La Religión y la Caridad» y dos genios con antorchas y atributos mortuorios para el panteón de la segunda esposa del Infante Don Francisco de Paula Borbón, panteón que está en el cementerio de San Isidro.

Toda la ornamentación del sepulcro de la Infanta Carlota, en El Escorial.

La estatua de *Leda*, presentada en la Exposición celebrada en 1836 por la Real Academia de San Fernando.

Para Segovia labró dos niños en lucha con un delfín en una fuente y dos leones fundidos en plomo para el paseo, así como dos sirenas que adornan una escalinata.

Para Lugo, para Aldea del Río, Huercal Overa, Urnieta, en las Vascongadas; Castroverde, Cuevas de Vera, el Perú, la Habana y algún punto más hizo efigies piadosas y modelos en cera de relieves y estatuas, modelando además para la casa en que vivió Orfila en Mallorca el busto de este eminente químico.

Puede, por lo tanto, calificarse de enorme la labor realizada por este escultor en los setenta años de su vida hasta su fallecimiento en 1890.

Este fué el padre de Ricardo Bellver.

Pero no llegaron sólo al último grandes tradiciones por la línea directa; las colaterales contribuyeron á formar un ambiente artístico de variadas procedencias.

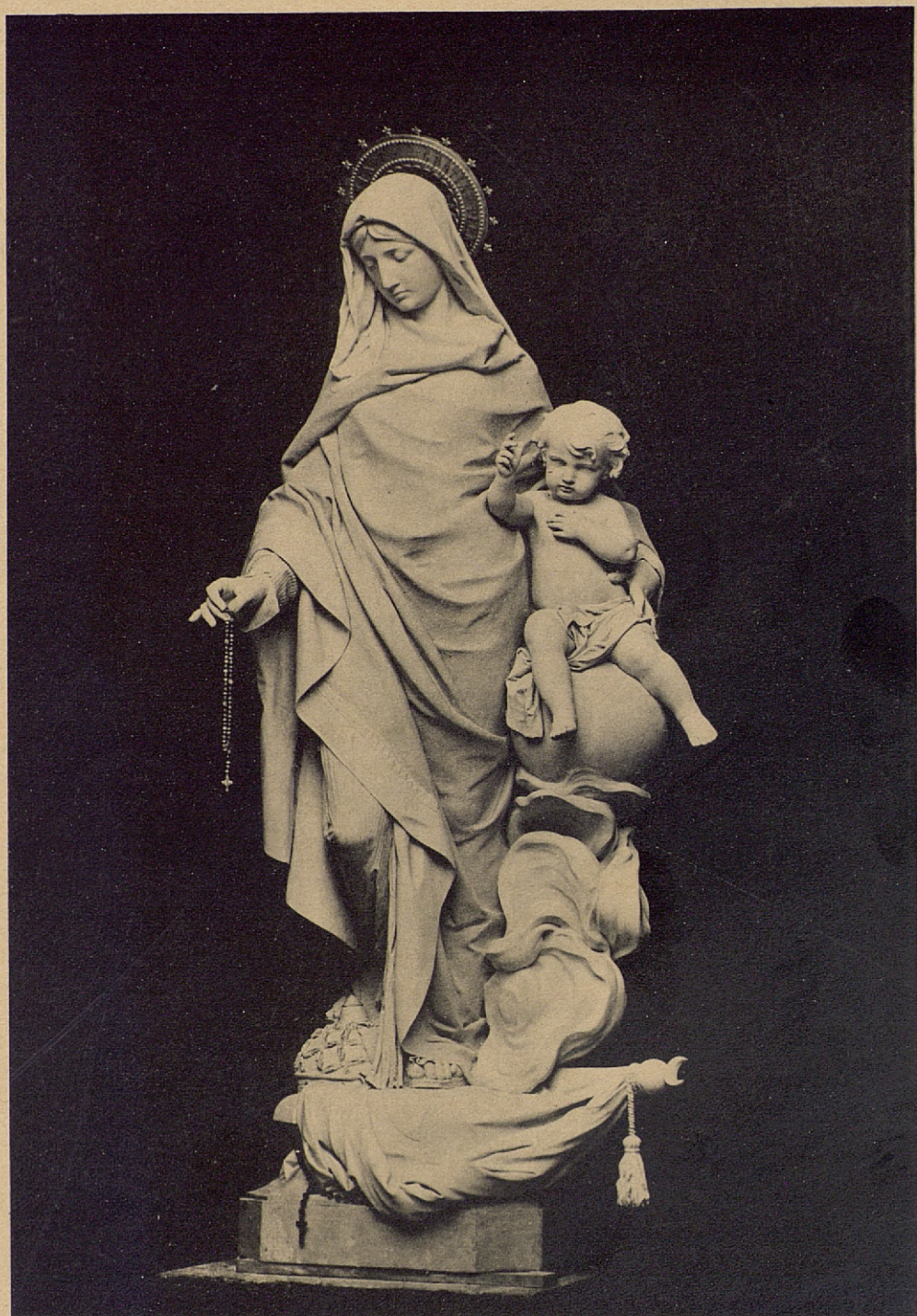


Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SEPULCRO DEL CARDENAL LASTRA Y CUESTA

por Ricardo Bellver

CATEDRAL DE SEVILLA



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

LA VIRGEN DEL ROSARIO

por Ricardo Bellver

IGLESIA DE SAN JOSÉ, MADRID

El segundo hijo de Francisco Bellver y Llop, y hermano del anterior, de nombre Mariano, nació en Madrid en 1817, y fué asimismo discípulo de la Academia de San Fernando y de José Tomás. Siguiendo inspiraciones muy semejantes á las de Francisco, aunque por otros motivos, cultivó también de preferencia la escultura en madera policromada.

Dejó en Madrid y la provincia:

La Flagelación de Jesucristo, en Aranjuez.

La Virgen de la Misericordia y Santa Lucía, para la misma localidad.

San Vicente de Paúl y Cristo en el Sepulcro, para el Noviciado de las Hijas de la Caridad de esta capital.

La imagen, algo más pequeña que el natural, de Santa Irene, para El Buen Suceso.

Las Vírgenes de la Providencia y del Carmen, para San Antonio del Prado.

La Virgen de la Concepción, en Italianos.

Nuestra Señora del Amor Hermoso, en Santo Tomás, para la Asociación de la Corte de María.

Nuestra Señora del Buen Ruego, pidiendo á Dios por las almas del Purgatorio, para el Colegio Notarial de esta corte.

Trabajó, en cambio, en yeso la estatua de Juno, presentada en 1843 en la exposición de la Real Academia de San Fernando, é hizo imágenes para muchas ciudades.

Falleció en 1876, dejando un hijo, Mariano Bellver é Iñigo, dedicado á la misma profesión de su padre.

El tercer escultor, *José Bellver*, hermano de los dos anteriores, nació en Avila en 1824, y aprendió, á ejemplo de los anteriores, su arte en la Academia y con José Tomás. Su breve vida de cuarenta y cinco años fué una brillante carrera de éxitos y creaciones acertadas, y al fallecer en 1869 nos legó, como recuerdo suyo, una enorme labor, en la que se refleja su alma y su amplitud de pensamiento.

Presentando en una misma Exposición, la de 1860, su Cristo yacente y su Viriato victorioso, probó claramente «que siente y comprende lo mismo las ideas delicadas y de sentimiento que las vigorosas, y lo que es mejor todavía, que sabe asimismo expresarlas. Su *Cristo muerto* es, á no dudarlo, su mejor obra; aquella figura cuyo

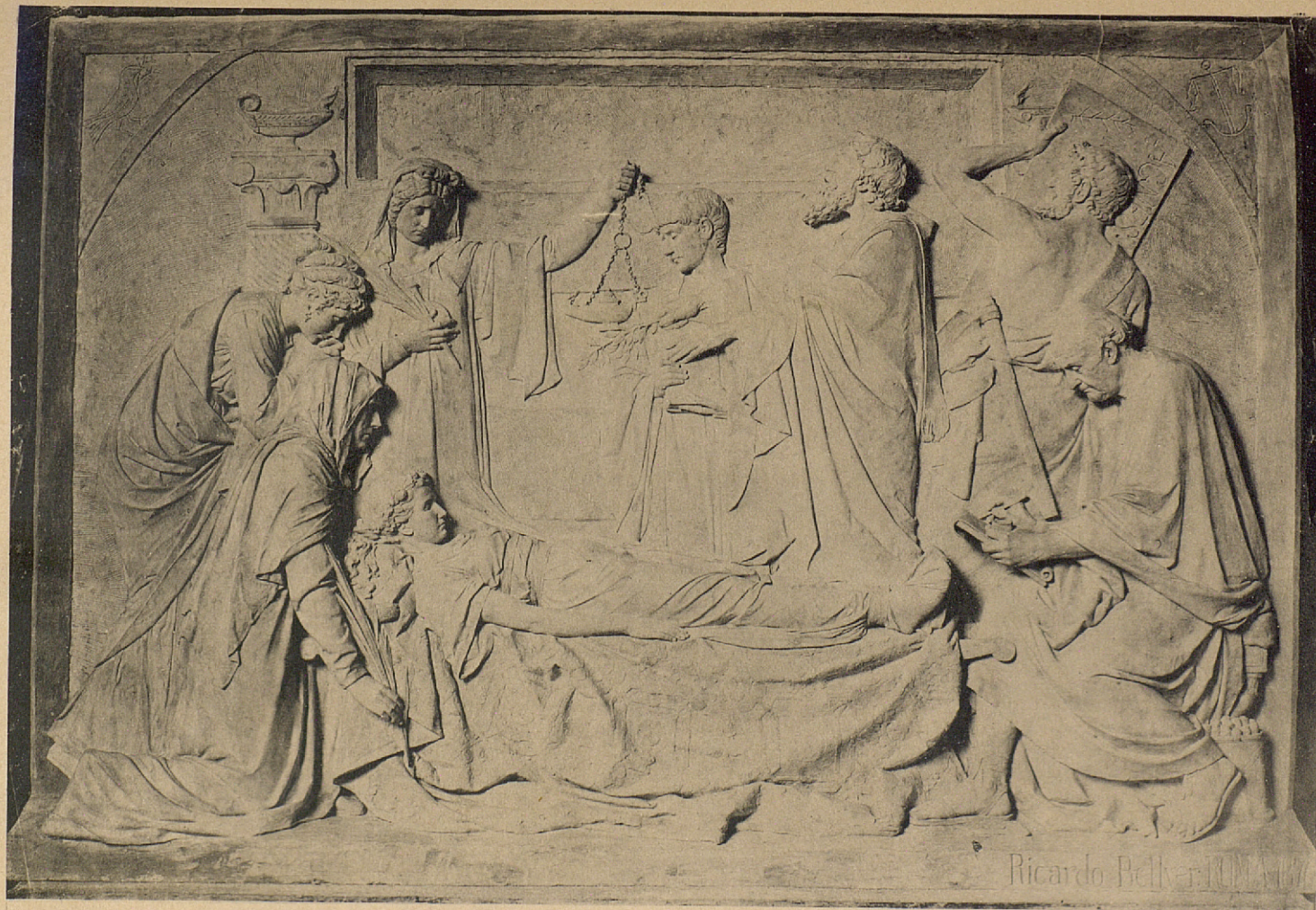
delicado torso es digno de elogio, grandiosa en todas formas, bien modelada, llena de la más hermosa morbidez, no puede menos de atraer hacia sí todas las miradas inteligentes». En estas líneas cantó la crítica las cualidades del artista.

Fueron numerosas las obras suyas que quedaron en Madrid: Aparición de Jesucristo á la Magdalena, Descendimiento de la Cruz, la Virgen de la Vida en la parroquia de Santiago, los leones del Congreso..., presentando además en las Exposiciones de 1862 y 1864 el grupo de «*Matattias* inmolando al primer hebreo que se acercó á adorar los ídolos por orden de Antioco» y el de «*Aquiles y Penteseilea*», obteniendo primera medalla por aquél y consideración del mismo premio por éste.

Tal fué el espléndido medio de familia y de arte en que nació Ricardo Bellver en 1845. Dábale éste grandes facilidades para su educación, creándole al mismo tiempo un compromiso de honor, y si podía respirar en aquel ambiente maestría de mano en tantos y tan excelentes ejemplos, era para él empresa más difícil que para los demás moverse por impulsos propios y llegar á la originalidad, prescindiendo de tantas y tantas reminiscencias que la labor enorme de sus antecesores tenía necesariamente que haber grabado en su fantasía. Lograr como ha logrado con sus obras bien marcada personalidad, es el mayor, sin disputa, entre sus numerosos triunfos.

Este escultor madrileño es también un ejemplo de precocidad como el de Pedro Soraje; pero afortunadamente para el arte y para él, el temprano despertar de sus inspiraciones no se ha producido á costa de su vida, le guardamos entre nosotros y ha estado produciendo durante largos años. A los diez y siete escasos presentó la estatua del cacique Tucapel, encarnando en ella la poesía con que la pinta Ercilla en su *Arancana*, y dos años más tarde, en 1864, el bajo-relieve en yeso «Un sátiro tocando las tibias y un joven fauno jugando con una cabra», en el que acreditó el gusto exquisito que le había dado su educación en las formas clásicas.

Desde esta fecha empezó á abordar indistintamente los diversos géneros de escultura, triunfando en todos de las mayores dificultades. En 1866 labró el primer grupo religioso, presentando á la Virgen con su divino Hijo muerto en sus brazos; envió después como pensionado el bajo-relieve que reproducimos del «Entierro de Santa Inés», tan



Fototigua de Hauser y Menet.—Madrid

ENTIERRO DE SANTA INÉS

por Ricardo Bellver

SEGUNDO ENVIO DE LA PENSIÓN EN ROMA

bello y tan lleno de mística poesía; dió un gigantesco paso colocando en 1885 en el frontón de la puerta principal de la catedral de Sevilla la Asunción y Coronación de la Virgen en alto relieve, tan grandioso; hizo para Cádiz tres efigies de santos y para San Francisco de Madrid las imágenes colosales de San Bartolomé y San Andrés; salieron asimismo de sus manos un Crucifijo de madera, la Santa Teresa de Jesús de la iglesia de Chamberí y la Virgen del Rosario de San José, serena, dulce, amorosa, y trabajó últimamente, en 1904 y 1905, para la quinta parroquia de Bilbao, terminando el retablo del altar de San José y dejando además en ella dos efigies de San Francisco y San Expedito, algo menores del tamaño natural, y otras dos de un metro treinta centímetros con los Sagrados Corazones de Jesús y María.

Y con ser tan enorme esta obra, no compone toda la labor de Bellver ni representa aquella en que ha obtenido sus mayores y más legítimos triunfos. Ha unido también su nombre á los de las grandes figuras históricas españolas, modelando el busto del Gran Capitán, como primer envío de pensionado, y la estatua de Juan Sebastián el Cano para uno de los patios del que fué Ministerio de Ultramar y hoy lo es de Estado. En la escultura que representa al gran marino, al primero que hizo realmente un viaje de circunnavegación, brilla un exquisito sentimiento de las cualidades que demostró tener el personaje, con su enérgico talante y su arrogante actitud, en que á la rudeza del navegante acusada en sus líneas generales, se une en rasgos fisonómicos la luz del genio: aquel rostro de un hijo del pueblo no es, sin embargo, el de un hombre vulgar.

En el arte funerario se ha querido mostrar como legítimo heredero de los eximios artistas que llenaran de sepulcros, unas veces espléndidos, otras sencillos, bellos siempre, las naves de los templos y las galerías de los claustros. Distinguióse nuestro país en estas obras, convirtiendo en museos muchos recintos sagrados, y Bellver pudo pensar que al reproducir las inspiraciones de aquellos, además de revelarse como notable artista, se acreditaba de genuinamente español. Así compuso el sepulcro de Siliceo para el Colegio de doncellas nobles, que hemos reproducido en anteriores láminas, y el del cardenal Lastra y Cuesta para Sevilla que puede verse en la fototipia correspondiente. Y una vez pagado este tributo á grandes recuerdos, sin perder por eso su originalidad, quiso ser también en este arte más clásico y más

modernista á la vez, engendrando en ésta su nueva dirección el ángel colosal de bronce puesto en la capilla funeraria de la marquesa de la Gándara, y la Fama, muy valiente y con ropajes de bello plegado, que corona el panteón de Goya, Meléndez Valdés y Donoso Cortés, esculpiendo además los bustos llenos de personalidad del artista, del escultor castizo y del elocuente orador. Si en la Fama se ve un acento helénico, los rostros de los tres personajes son rostros muy marcados de gentes de nuestros días.

Alterando el orden cronológico hemos dejado para el último lugar la cita de las dos obras en que acometió valientemente el desnudo y que tanto y tan justamente llamaran la atención, una al hacer en 1874 sus ejercicios de oposición á la pensión de Roma y otra como tercer envío de sus trabajos de pensionado. Se muestra en estas creaciones desde un punto de vista tan diferente de como se muestra en las demás, que los más doctos especialistas en clasificación de estilos consagrarían de seguro largas horas á buscar los manuscritos con que pudiera probarse que habían existido dos Ricardos Bellver, uno el del grupo de la Piedad y el frontón de la catedral de Sevilla y otro el de éstas dos esculturas. Afortunadamente el autor vive y sabemos que es uno mismo é indivisible artista.

Si el *David* decidió de su triunfo en las oposiciones, el *Ángel caído*, ante el cual pasa tanta indiferencia insubstancial sin mirarle siquiera en el Retiro, fué uno de los mayores éxitos obtenidos por este género de obras cuando se expuso en Roma. Los que tan pesimistas son para todo lo relacionado con su Patria, más por ligereza de juicio y desconocimiento muchas veces que por mala intención, deberían leer las más autorizadas revistas italianas de aquel período para enterarse de cómo fueron acogidas estas y otras creaciones de nuestros escultores.

La Academia de San Fernando emitió sobre ella un informe muy favorable. El Gobierno le envió los medios de pasarla del yeso al mármol. En la Exposición universal de 1878 fué premiada en París, alcanzando medalla de oro en la nacional de Madrid.

Las últimas obras que ha ejecutado Ricardo Bellver hasta este momento, son las dos Famas que han de fundirse en bronce y colocarse sobre las dos cúpulas interiores del monumento á Alfonso XII. Desde el primer producto de su genio que llamó la atención del público, hasta nuestros días, ha transcurrido próximamente medio siglo,

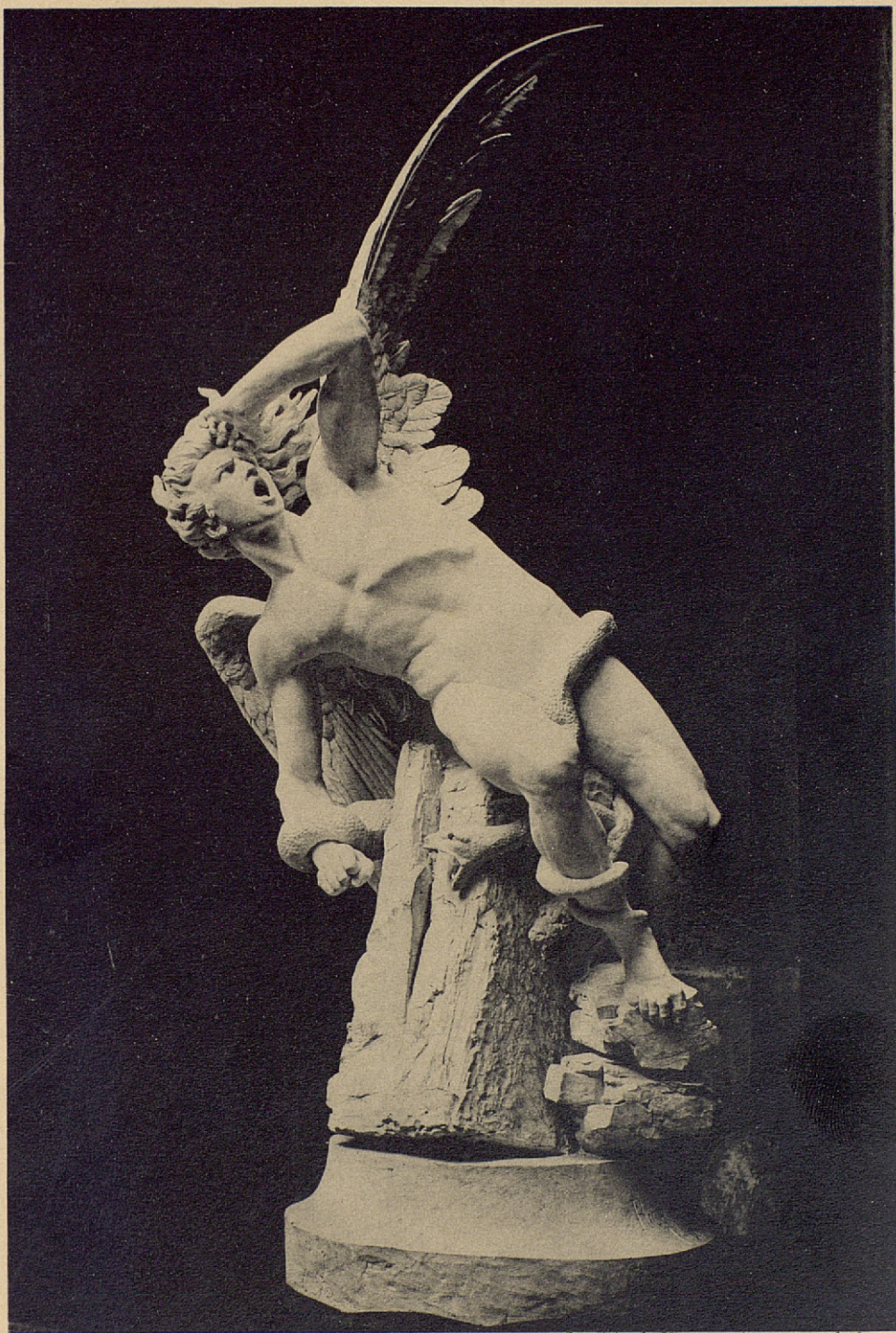


Fototípica de Hauser y Menet.—Madrid

ESTATUA DE LA FAMA

que corona el panteón dedicado á Goya, Melendez Valdés
y Donoso Cortés, por Ricardo Bellver

CEMENTERIO DE SAN ISIDRO, MADRID



Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

MADRID: PARQUE DEL RETIRO
EL ANGEL CAIDO
por Ricardo Bellver

y una labor de tal extensión y de tan notable magnitud, basta por sí sola, independientemente de los detalles, para colocar alta una personalidad.

Al final del artículo publicado en la *Ilustración Artística de Barcelona*, á que al principio hemos aludido, resume el crítico en los siguientes párrafos el juicio que le merece Bellver:

«Pocas palabras más hemos de añadir para completar este trabajo, del cual se desprende ya lo que el ilustre escultor español significa en la historia del Arte plástico contemporáneo.

»Modernista en sus procedimientos, en ninguna de sus obras deja de atender con especial interés á los elementos indispensables en la escultura: la belleza material y el sentimiento.—Como los antiguos clásicos, cuida con exquisita minuciosidad de la perfección de las formas; como los incomparables artistas del Renacimiento, imprime en sus creaciones aquella grandiosidad que caracteriza á las maravillas que nos legara la Edad Media, y como los más eximios maestros modernos, infunde en sus estatuas la expresión y el movimiento que informan las nuevas tendencias del arte escultórico, y que acercando cuanto cabe la materia inanimada á la realidad viviente, han permitido á la escultura abordar temas que sólo á la pintura parecían reservados.

»El Sr. Bellver pertenece á la llamada escuela ecléctica: conocedor profundo de las teorías artísticas nacidas del clasicismo, del misticismo, del romanticismo y del realismo, y dominando todos los recursos que para darles forma emplearon las distintas escuelas, toma de unos y otros lo que para cada obra especial necesita, y haciendo abstracción de los demás impulsos que pudieran solicitarle, endereza su inspiración y mueve su mano sólo á la consecución del fin que en aquel momento dado se propone. Así tienen sus trabajos el carácter, la unidad y la armonía que tanto se admiran en ellos.

»Amante de la verdad, dentro de las necesidades especiales del arte, no subordina la idea á la forma, sino que sujeta la materia á su propio pensamiento; la naturalidad es para él un verdadero culto; á ella lo sacrifica todo, y nunca la codicia de un aplauso le ha hecho caer en la tentación de procurárselo apelando á convencionalismos ó á falsos efectos.

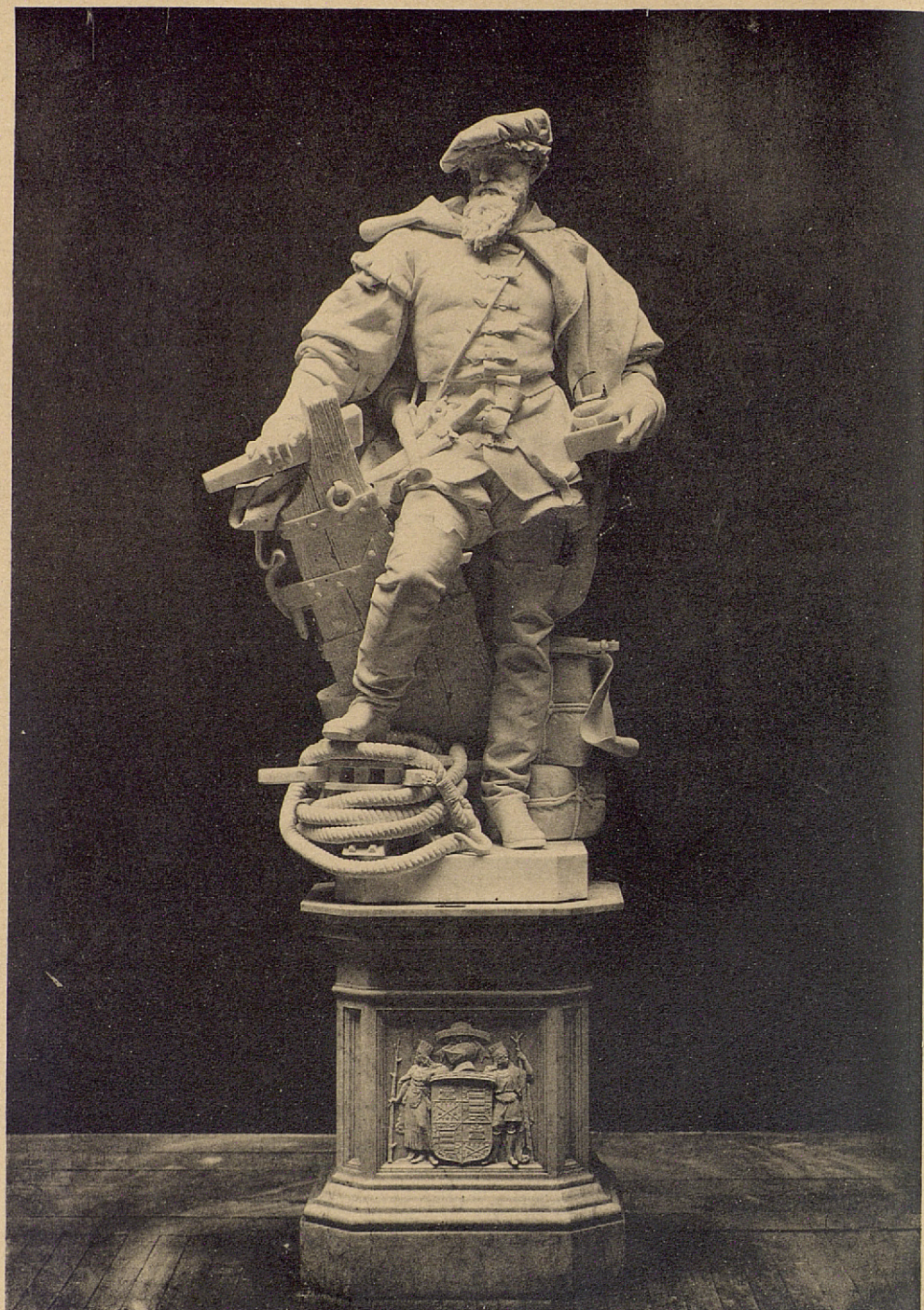
»Pero de todas las cualidades que en él se juntan, la que consti-

tuye el carácter de su modo de ser artístico es el sentimiento: Bellver no sólo se impone del asunto y de los personajes que en él intervienen, sino que se identifica, por decirlo así, con ellos, con ellos siente, y antes de buscarlos en el mundo exterior, destácanse por este esfuerzo psicológico en su mente los rostros, las actitudes, la disposición de sus figuras; así es que cuando acude al modelo para la parte puramente material, tiene ya acumulados en su imaginación todos los elementos que han de dar á la escultura expresión y vida.

»Bellver consigue con esto impresionar como pocos á cuantos contemplan sus obras: siguiendo el precepto de Horacio, hace sentir á los demás sintiendo él primero. Así proceden los verdaderos artistas; así alcanzan imperecedera gloria.»

En el período que ahora nos ocupa fué Ricardo Bellver el que encarnó mejor el doble carácter de la escultura moderna y de la escultura en España, así como en el siguiente han alcanzado diversas y altas representaciones Benlliure, Marinas, Blay, Querol y alguno más. Él realizó este trabajo de nutrirse en el sentimiento de las formas más bellas de otras edades, para volar después con impulso propio, condición impuesta á los que llegan á mayor altura en la época presente, y no especializó ni en asuntos ni en facturas, mostrando su fácil adaptación á los diferentes géneros que se observa en toda la labor de nuestra raza.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI.



Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

ESTATUA DE JUAN SEBASTIAN ELCANO

por Ricardo Bellver

MINISTERIO DE ESTADO



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ESTATUA COLOSAL DE SAN ANDRÉS

por Ricardo Bellver

IGLESIA DE SAN FRANCISCO EL GRANDE, MADRID

Bibliografía.

Zaragoza.— Real Junta del Centenario de los Sitios de 1808-1809.—Exposición Retrospectiva de Arte (1908), organizada bajo los auspicios del Excmo. Sr. Arzobispo de Zaragoza.—Introducción por D. Mariano de Pano y Ruata, cronista oficial del Centenario.—Prólogo por el M. I. Sr. D. Francisco de Paula Moreno, canónigo de la Metropolitana y director de la Exposición Retrospectiva.—Texto histórico y crítico por M. Emile Bertaux, catedrático de la Universidad de Lyon.—Un grueso volumen de 358 páginas en cuarto mayor con 115 láminas.—Zaragoza, tipografía *La Editorial*.

En la Exposición de Zaragoza se quiso hacer, entre otras, la manifestación de la fraternidad que había llegado á establecer el tiempo y los intereses entre dos pueblos que hace un siglo lucharan con sin igual bravura, y esto explica que tales sentimientos se reflejen también en el libro en que ha de perpetuarse el recuerdo de la espléndida Sección de arte retrospectivo, encargándose á medias de redactarle dos sabios españoles y uno francés.

Las magníficas fototipias de esta obra, primorosamente hechas por la casa Hauser y Menet de Madrid, que tanto ha acreditado su maestría en las de este BOLETÍN DE EXCURSIONES, reproducen los principales objetos que en la capital aragonesa estuvieron expuestos, conocidos y estudiados algunos desde hace ya largos años, verdaderas revelaciones otros de nuevos tesoros nacionales.

Traza Pano en la introducción un brillante cuadro de aquel certamen, reflejando en él sus impresiones ante tal conjunto de maravillas, que justifican la necesidad sentida de que quedara perpetuado

por la imprenta, y presenta al lector, como merecen ser presentadas, las figuras del canónigo Moreno, tan profundo conocedor de estos asuntos, tan tenaz en sus nobles empeños y tan modesto, y la de *Emile Bertaux*, que tanto lleva publicado sobre problemas artísticos españoles.

En el prólogo se presenta la estadística de las personas conocidas que han visitado, y se citan algunos de los juicios favorables, no todos, insertados en diferentes revistas y periódicos sobre la Exposición.

En el texto describe Bertaux, con su conocida competencia, los objetos que más lucieron en aquellas salas, y emite juicios críticos sobre su valor, siempre fundados todos en algo aceptable y demostración de sus grandes conocimientos, cosa que debemos declarar tanto más imparcialmente, cuanto que no todos nos parecen destinados á establecer su doctrina de un modo definitivo.

El libro puede, en resumen, calificarse de muy notable y digno de figurar entre los de primera línea de las bibliotecas más completas.

Biblioteca Patria. — *De mi cosecha.*—(Minucias literarias), por el Conde de Cedillo, de la Real Academia de la Historia.—Un tomo en octavilla de 126 páginas.

Contiene los siguientes artículos: Excursión á Arenas de San Pedro.—Goya en Toledo.—Impresiones barcelonesas. Una visita á Quinta-Joana de Vallvidrera.—Notas de viaje. Una visita al Castillo de Ponferrada.—Prólogo al libro de un amigo.—Voces de otro centenario.—Infante, Arzobispo y mártir (Narración del siglo XIII).—Una excursión á la Sierra del Piélagu (Provincia de Toledo).—Migajas de Historia. La doncella de Alcabón.—Intermedio.

En la breve advertencia «Al que leyere» declara el autor el carácter de estos trabajos, diciendo: «Son frutos de mi cosecha, recogidos en su mayoría, más que en el bien cultivado campo de archivos y bibliotecas, en el agreste y bravío de mis andanzas en busca de naturaleza y Arte», y frutos son realmente estas narraciones del Conde de Cedillo, frutos bien sazonados, llenos de frescura y perfume.

Las descripciones de lugares tienen singular viveza, son impresiones pictóricas tomadas directamente del natural; á los episodios que refiere ha logrado comunicarles singular interés. Aquéllas y éstos

tienen una nota en común: la de la amenidad. Bien puede asegurarse que una vez comenzada la lectura del tomo no se abandona hasta llegar á la última página.

Sólo deja un deseo, el de que á este sigan otros en iguales condiciones.

Félix Granda.—Talleres de Arte.—Hotel de las Rosas.—Paseo izquierdo del Hipódromo.—Madrid.—206 páginas de texto en cuarto menor y numerosas ilustraciones.—Imprenta de José Blass y Compañía.—San Mateo, núm 1.

El catálogo de las obras que se han producido y se producen en estos talleres es un verdadero libro artístico y de gran interés por el fondo y por la forma. En el fondo, porque se describen allí y representan las pinturas murales, los cuadros, las esculturas, los retablos, las custodias, los cálices y los cien objetos piadosos ó litúrgicos que han salido ya de aquel centro, distribuyéndose por toda España, que era en gran parte tributaria del extranjero para estas producciones. En la forma, porque las ilustraciones son excelentes, la impresión esmerada y el conjunto está á la altura de lo mejor que fuera se produce.

En las primeras líneas declara el Sr. Granda el fin piadoso que principalmente ha perseguido: «Hacer un arte impregnado del olor de Cristo, saturado de recuerdos del pasado, donde el espíritu bíblico palpita y que este arte sea vivo, por estar unido al tronco de las tradiciones, y porque, siendo del pasado, corresponda á las necesidades del presente; tal es mi deseo». La aprobación de su obra por las autoridades eclesiásticas demuestra que le ha realizado bajo el aspecto moral y de doctrina. Los encargos cada vez más numerosos que se le hacen son la confirmación de su triunfo en el terreno de lo bello.

Estos talleres son además un foco de difusión de la cultura y un centro de educación de obreros; en ellos se dan conferencias y se hacen trabajos que despiertan el pensamiento de los que escuchan las primeras y amaestran las manos de los que siguen los segundos.

Nuestra expresiva y sincera enhorabuena al Sr. Granda.

E. Berteaux.—*Etudes d'Histoire et d'Art.*—Le tombeau d'une reine de France en Calabre.—Les Saints Louis dans l'Art Italien.—Botticelli costumier.—Les Borgia dans le royaume de Valence.—252 páginas de texto en octavo y 33 láminas. París. Librairie Hachette y C^{ie}.—79, Boulevard Saint-Germain.

Los cuatro escritos que componen este volumen son otras tantas investigaciones artístico-arqueológicas, muy bien hechas y dignas de su autor.

La Reina de Francia á que se alude en el primero era Isabel, Princesa de Aragón, que acompañaba en su traslado á París los restos de San Luis, yendo á caballo á pesar de hallarse en cinta de seis meses, y que al lanzarse, «valiente como un hombre», á pasar un torrente cerca de Martirano, fué precipitada en el agua procedente de la fusión de la nieve, por haber tropezado el caballo, y murió á consecuencia de este accidente en Cosenza algunos días después.

El cadáver fué cocido, según las costumbres de la época; depositado provisionalmente en la Catedral de la ciudad y trasladado luego á Francia. Algunos años más tarde, el Rey quiso que quedara allí un recuerdo de su desgraciada esposa, y mandó construir el sepulcro, alabado como una maravilla por un cronista italiano del siglo XIII. Las restauraciones, crueles para el arte, emprendidas en las centurias que siguieron, llevaron consigo la desaparición de esta tumba, que ha vuelto á encontrarse en 1891 al destruir los lastimosos estucos del XVIII.

Este monumento aparece reproducido en la primera lámina del libro, y es el que ha estudiado M. Berteaux. Fija la fecha de la obra, que debió realizarse entre 1271 y 1276, y de ésta y de su estilo deduce que debió hacerse en el centro del Dominio Real y que su autor debió ser un *francés*, en el sentido que se daba á esta palabra. Termina su escrito analizando el valor y significación de las estatuas que hay en el monumento, llamando la atención sobre el hecho curioso de que la estatua de Cosenza sea la única obra de la Edad Media en que se vea una muerta levantada sobre sus rodillas, y un cuerpo sin vida rogando por el alma de que se ha separado.

En el segundo trabajo compara frescos y pinturas de autores italianos con miniaturas de códices y otros elementos, estableciendo la

influencia que la figura de San Luis ejerció en los trabajos de los primeros.

El tercer escrito es un curioso estudio de los trajes á la antigua y con acento mitológicos de que han vestido *Botticelli* y sus discípulos muchos de los retratos de damas que salieron de sus pinceles.

El cuarto y último es una investigación muy interesante, en que se estudian los cuadros que hay en el reino de Valencia, donados por los Borgia; y para dar una idea exacta de su contenido y valor, sería preciso reproducirle por completo.

E. S. F.

Noticias Arqueológicas y Artísticas.

Por iniciativa del Sr. Osma, y con la oportuna intervención del señor Presidente del Consejo de Ministros, se ha evitado que salgan fuera de España las primorosas arquetas de Zamora, conservándose para el Tesoro nacional.

El Conde de Romanones elogió ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando esta noble conducta del Jefe del Gobierno y del exministro conservador, y el citado Cuerpo Artístico acordó que el Secretario general redactara un mensaje de felicitación muy expresivo al primero y constara en acta su gratitud para el segundo.

En las bien dirigidas exploraciones que está realizando el Sr. Mérida en el teatro romano de Mérida, se ha encontrado una bellísima estatua de Ceres. Presentada en una de las sesiones de la Academia, gustó mucho á todos los individuos de aquel Cuerpo Artístico por la belleza de sus líneas y buen plegado de paños.

NECROLOGIA

DON VICENTE POLERÓ

Era el decano de nuestra Sociedad y un excursionista infatigable.

Mucho tiempo después de haber cumplido los setenta años, tomó parte en las visitas á Soria, á Atienza y á otros puntos, donde por el empeño en verlo todo despacio y estar todo el día en movimiento, se puso á prueba el vigor físico, en él nunca quebrantado, de los compañeros de viaje.

Estando en Fresdelval, se propusieron él, el escultor Alsina y nuestro Director, visitar Briviesca y el muy artístico Monasterio de Oña, y para recoger todos los datos que querían recoger, pasar á la vista de unas ruinas próximas á Palacios de Bureba y llegar mucho antes de la salida del tren al segundo de los puntos citados, emprendieron los tres á pie el largo camino que le separa de Oña, marchando Poleró alegre y decididor con la viveza y la desenvoltura de un adolescente sano y fuerte.

Este era el hombre físico, que revelaba en todos sus actos las consecuencias de unas buenas costumbres y de una naturaleza de hierro.

En el hombre moral hay que alabar también al artista y al escritor.

Poleró se dedicó durante largos años al difícil y bastante ingrato trabajo de hacer restauraciones á conciencia, como las hace hoy con gran primor Enrique Cubells, y triunfó siempre en los más difíciles problemas de este género, dando vida á los lienzos deteriorados, sin alterar su carácter.

Como escritor, resumió en una obra de arte funerario español los innumerables datos que había recogido con el lápiz y con la pluma, examinando los sepuleros de las más diversas comarcas del País.

Descanse en paz, en la bienaventuranza que la bondad divina le habrá concedido por la bondad de sus intenciones y su ardiente deseo de vivir siempre como buen cristiano.