

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

* Arte * Arqueología * Historia *

◇ ◇ ◇ MADRID.—1.º Junio 1911. ◇ ◇ ◇

AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS

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

ARTISTAS LORQUINOS

Juan Santos.

Este hijo de Lorca (Murcia), nos ofrece un excelente ejemplo de lo que puede la fuerza de voluntad y de cómo triunfa el genio de los mayores obstáculos cuando le acompañan una inteligencia privilegiada y un corazón dotado de exquisita sensibilidad.

Santos reveló desde bien niño su decidida inclinación al cultivo de las Bellas Artes, y no fueron pocos los inconvenientes que tuvo que vencer para conseguir parte de sus deseos, encontrándose falto de recursos, careciendo en absoluto de maestros y en un país donde era casi nula la protección que se dispensaba á los que descollaban en estas condiciones en algún ramo del saber.

Si algo vale el arte popular, mucho valía el artista lorquino que ahora nos ocupa. *Juan Santos* era de esas naturalezas muy ricamente dotadas de percepción artística, y que, si por los azares de su vida, dado el pobre medio ambiente en que se revolvía, y por carencia de medios no llegan jamás á recibir la necesaria cultura, en determinados casos suplen con la fuerza de la intuición y del sentimiento la instrucción que les falta.

El autor de sus días, pobre labrador, miró desde un principio con disgusto las aficiones de *Santos*, y para distraerle de ellas procuró dedicarle á la agricultura, reteniéndole á su lado el mayor tiempo posible con el fin de que le ayudase y se impusiera á la vez en los trabajos de la casa paterna como único varón que tenía. Sin embargo,

y esto demuestra lo que influye una pasión, en los ratos de asueto, que él los multiplicaba, marchaba nuestro pequeño artista á la alfarería más próxima, adquiría un puñado de barro, y con tal materia hacía diversos muñecos que causaban las delicias de sus compañeros de la infancia y de no pocos vecinos.

A medida que iba creciendo en edad se iba desarrollando más su afición á la escultura, y las figuras que modelaba eran cada vez más perfectas; lo hacía en cera, en barro y en madera, descollando entre sus trabajos una *cabeza de San Juan Bautista* (parroquia de San Mateo) y un *Cristo en la agonía*, que poseen los herederos de D. Gumersindo Gallego.

También formó un gabinete de personajes de su época, al natural, en cera. En barro fabricó el grupo de la *Diosa de la Libertad*, sostenida por los entonces célebres patriotas Riego y Quiroga, grupo que fué colocado en la Plaza de la Constitución, y del que dió buena cuenta el partido contrario en una de las asonadas que tan frecuentes eran en la época á que nos referimos.

Se cita también á *Santos* como grabador, y de él conocemos en este ramo una lámina de la *Santa Cruz* de Caravaca, firmada *Santos ft. en Lorca*; el sello, en seco, que usaba la parroquial de San Pedro; un *San Rafael* y un *San Antonio Abad*, trabajos regularmente dibujados y grabados, aunque trasladados con pésimas tintas en los ejemplares que poseemos.

Sin éxito alguno quedó una instancia á nuestro Ayuntamiento de *Juan Santos y consortes*, en 1800, para que se le autorizara establecer una enseñanza de dibujo y de artes varias, solicitando al efecto alguna subvención; ignoramos los inconvenientes que se presentarían para no acceder á una medida que honraba á la ciudad.

Tales son las noticias, bien escasas por cierto, que hemos podido reunir referentes á este modesto artista, cuya nota característica es la sencillez, y sabido es que la sencillez es el mayor de los encantos de una obra de arte. El lorquino *Santos* no es de los que creían que el arte estatuario es un arte inmóvil, ni tampoco de los que violentan las aptitudes, sino de aquellos que escogen el movimiento en el instante preciso, es decir, en el momento inicial, dando así un impulso á la imaginación del espectador, que es el que se encarga de completar la representación.

Manuel Caro.

Escasos son los progresos y manifestaciones de la escultura en nuestra ciudad, como en otros ramos de las Bellas Artes, cosa disculpable á la verdad si se tiene en cuenta el espíritu guerrero y batallador que caracterizó á sus hijos en el prolongado periodo de la Reconquista. Sólo á principios del siglo XVII comienza ya á alborear aquella, modelando imágenes para el culto, ornamentando templos y revelando en poco tiempo marcados adelantos.

El escultor *Manuel Caro*, que floreció al mediar el siglo XVIII, nació en Lorca, desconociéndose por completo cuanto se refiere á los primeros años de su vida; sólo registramos que por los años 1745 entró en el taller del famoso Salcillo, de quien fué aprovechado discípulo, de cuyo maestro aprendió la anatomía artística y el plegado admirable de paños, si bien se apartó de él en el movido y afectación de las figuras, defecto capital de *Caro*.

Sentía profundamente los asuntos religiosos, porque era un gran creyente y un fervoroso cristiano, y según tradición, era admirado en su país natal por sus obras de piedad y desprendimiento, llegando hasta sepultar por sí á los pobres y á costearles los entierros.

Prescindiendo del defecto que queda anotado, se ve en las creaciones de *Manuel Caro* cierta grandiosidad, distinguiéndose sus producciones por lo profundo de la expresión y el hermoso y correcto dibujo de los desnudos, que al fijar en ellos nuestra vista se entreve algo de palpitante y animado; compruébese este nuestro parecer examinando el bellissimo grupo de *San Homobono* (en Santiago), y la efigie de *San Roque* (en San Mateo); en la primera iglesia existe también de este escultor un *San Eloy*, y en la segunda un *San José*. Por referencia sabemos además que del artista Caro hay en Caravaca, en la iglesia de la Concepción, junto al Hospital, una celebrada imagen de la excelsa Patrona.

En nuestro humilde concepto, *Manuel Caro* fué un buen observador del natural, y en el arte á que se dedicó, una figura que sobresale en Lorca, luciendo en sus obras dulzura en la modelación, fervor religioso en la expresión y bastante naturalidad en los partidos y pliegues de los paños, sin que la sencillez sea fuerte para que las figuras dejen de ostentar cierta grandiosidad atractiva en las formas.

Antes que *Caro*, y á últimos del siglo XVIII, aparece en nuestros apuntes otro escultor, hijo de Lorca, y en 8 de Diciembre de 1716 se firmaba una escritura ante el escribano de Totana, Juan de Espejo García, «por la que se obligaba *Jerónimo Caballero*, maestro escultor de Lorca, á construir en el plazo de seis meses, y en precio de cinco mil reales de vellón, el retablo del templo de Santa Eulalia», retablo colocado hoy en el altar mayor de San Mateo, de Lorca. En esta iglesia hay del mismo maestro otros retablos, á cuyos trabajos de talla parece ser se dedicaba con preferencia, y el mayor de la iglesia de San Pedro, para cuyo templo construyó además la efigie del titular y las de San Miguel y San Francisco Javier, en las que no podemos indicar nada de notable.

En los trabajos de talla tuvo *Caballero* un poderoso auxiliar en el maestro lorquino *Vicente Simón Sala*, que debemos sacar del olvido, y que profesaba el mayor afecto á su paisano y compañero, distinguiéndose en los trabajos de dorado.

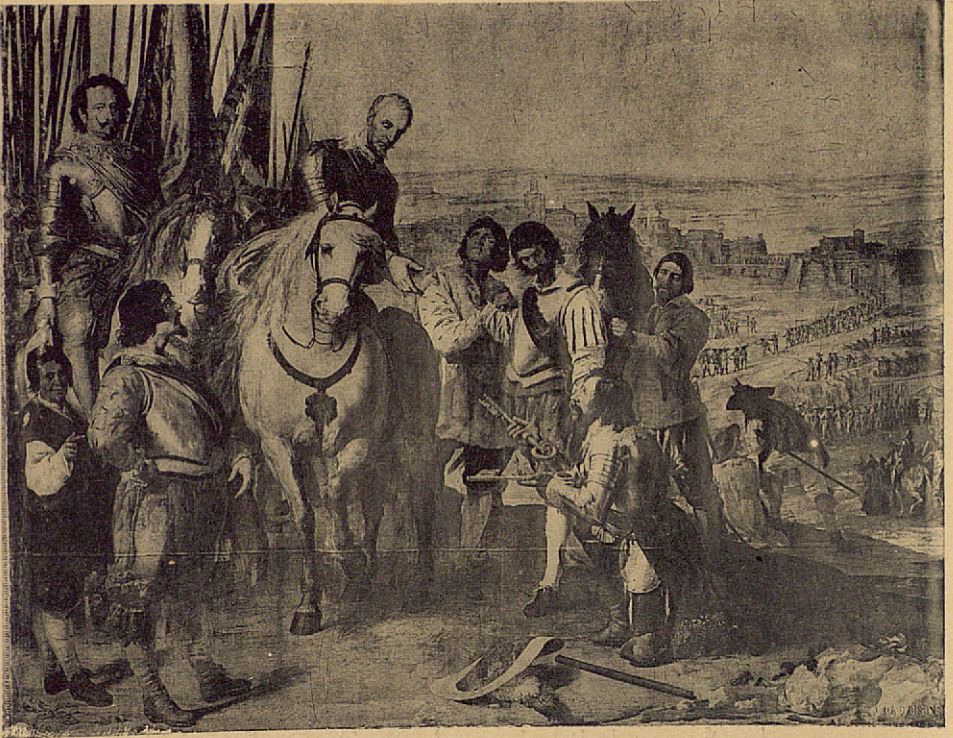
* * *

Discípulo y nieto de *Jerónimo Caballero* es *Juan José Uceta Caballero*, á quien se le debe el retablo para la *Virgen del Sufragio* del templo de Santiago, y el candelabro para el cirio pascual de la iglesia de San Patricio, dorado todo ello por el citado *Simón Sala*, constando su nombre en el padrón municipal del año 1755.

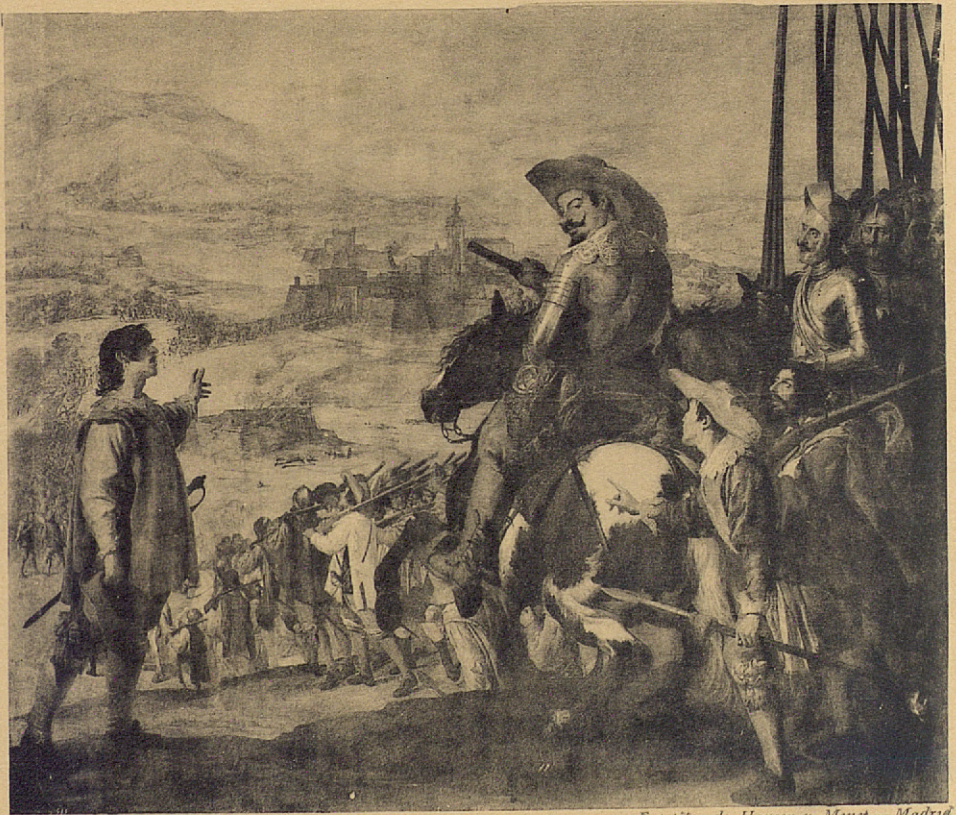
En Septiembre de 1776 se le abonaron 480 reales por dos candelabros de talla que hizo para Santiago.

Observando tales trabajos de talla, nada de particular podemos señalar, como no sea la paciencia de los que los realizaron; la naturalidad y sencillez que debe sobresalir en ellos, se ve oscurecida por caprichos barrocos y que afean altares, pórticos y hornacinas. El arte de soñar á ojos abiertos, como decía un ilustre político contemporáneo, borró por completo las máximas severas del arte, presidiendo la arbitrariedad y el capricho, y nuestros paisanos en este punto no pudieron ni supieron substraerse á la influencia churriguesca que se había apoderado del arte en la época en que florecieron.

F. CÁCERES PLA



JUSEPE LEONARDO: La Rendición de Breda
(MUSEO DEL PRADO)



Fotografía de Hauser y Menet — Madrid

JUSEPE LEONARDO: Toma de Acqui por el Duque de Feria.

CUADROS DE BATALLAS DEL SALÓN DE REINOS DEL PALACIO
DEL BUEN RETIRO, HOY EN EL MUSEO DEL PRADO.

VELÁZQUEZ,

el salón de Reinos del Buen Retiro,

y el Poeta del Palacio y del Pintor.

§ 4.º—*El Poeta Gallegos: Un coeláneo gran entusiasta de Velázquez* (1).

No se suele hablar palabra del poeta, cuyos textos nos son tan útiles en esta investigación. Ni en las historias generales de nuestra Literatura se le menciona, ni tampoco en trabajos especiales como el de «Poetas líricos de los siglos XVI y XVII», de D. Adolfo de Castro, en la Biblioteca de Rivadeneyra. En los índices generales de los 70 tomos

(1) La Historia documental detallada de las obras de Arte del Salón de Reinos pide algunos complementos, y alguna rectificación, al corregir pruebas de esta parte de nuestra monografía, escrita tres meses después que los primeros tres párrafos de ella.

Notaré primero una errata de imprenta: el cuadro de la marcha del Duque de Feria, de Leonardo, está justipreciado en el inventario de 1703 en siete mil doscientos reales y no en mil doscientos reales como por errata dijo la copia del documento y la imprenta. Errata que fácilmente corrige el lector por expresarse antes el justiprecio en doblones; se sacan al margen —y no lo expresé— cantidades cifradas en reales, á sesenta por doblón, y con la *U* ó calderón para significar los millares. Dije que el inventario lo autorizaban tres pintores de Cámara, lo que es exacto en general, en cuanto á los formados á la muerte de Carlos II, pero en el del Buen Retiro en particular aparece sólo el nombre de uno de los, el de Arredondo.

Después del incendio del Alcázar se hicieron depósitos de las obras de Arte salvadas. De esos depósitos se proveyeron de pinturas á varios sitios reales, incluso el Buen Retiro. El que yo creía bajo la fe de Madrazo inventario general del mismo Palacio, de 1772, bien examinado en el Archivo de Palacio, resulta no contener otras pinturas que las recién trasladadas allá. En el Salón de Reinos no incluye por tanto ni las batallas subsistentes, ni los ecuestres ya transportados al Palacio nuevo, ni los cuadros que en substitución suya cambiaron de sala; solamente se mencionan un retrato de reina con un abanico, de tres varas por siete cuartas, y el del Zar Pedro, del mismo tamaño, que arrastraban la numeración de 827 y 366 respectivamente.

En consonancia más que con ello con lo que dijo Ponz en 1775, en el último y

de dicha colección de Autores Españoles, tampoco aparece el nombre; y á desconocido le sonó, cuando le hablé de él, á D. Francisco Rodríguez Marín, con ser tan arcana é inmensa la erudición que de esta época atesora su memoria.

La noticia de su libro la dió en el «Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos» D. Bartolomé José Gallardo; dando la descripción bibliográfica del ejemplar (que citaba en la Biblioteca del Duque de Medinaceli) y sólo una nota referente á un problema gramatical y poético que se dilucida en los preliminares (1). De la utilidad de la obra para el estudio del arte nada se sospechó.

general y numerado inventario de 1789, que en lo particular del Retiro es de 1794, y lo autoriza sólo el pintor de Cámara Maella, se inventarían las doce batallas —incluyendo la de Corte, en substitución de la de Velázquez—, los diez Hércules y sólo al parecer tres cuadros más (pues tampoco se separan salas) á saber: los dos de Corte citados por Ponz, raptó de Elena y destrucción de Troya y un paisaje con dos mulos y un hombre sin designación de autor. El precio asignado á esos dos de Corte, ciento cincuenta reales á cada uno, cuando la batalla del mismo pintor, con cabeza repintada por Velázquez, la vimos en 1704 valorada en seis mil reales, indica la poca importancia y tamaño de los lienzos que ocuparon el lugar de los retratos ecuestres.

El ya con ello descabalado salón, hubo de sufrir con la francesada, además del robo de Sebastiani, la merma, que no fué del todo definitiva, de dos de los lienzos de batallas, enviadas por José Napoleón á su hermano para formar en el Louvro las fracasadas salas españolas. Por la elección, más patriótica que no torpe, de los pintores de Cámara Maella, Goya y Nápoli —que parcialmente revisaron después Recio, Maella y Ramos—, entre los cincuenta cuadros de la remesa de Arte castizo, se incluyeron el Cadreita de Caxés y el de Mayno. Se recobraron casi en seguida, á la caída de Bonaparte, la mayor parte de esos cuadros, pero al parecer no el de Cadreita, del que no se ve rastro después ni en la Academia (en donde se depositaron á la vuelta) ni en el Museo que á los pocos años se creó.

En éste, en el catálogo ó inventario de D. José de Madrazo de 1849, aparecen los de Hércules, como de Zurbarán.

(1) En la Biblioteca Nacional, en *Raros*, procedente de la Biblioteca Usóz, hay un ejemplar, y en la Patrimonial de Palacio otro que (si no estoy equivocado) fué del Sr. Zarco del Valle.

Obras varias | al Real Palacio del | Bven Retiro | dedicadas | por mano de Diego | Suárez, Secretario de Estado, y del | Consejo de Portugal. | al | Excelentísimo | Señor don Gaspar de Guzman Conde de Oli | vares, Duque de Sanlúcar la mayor, Camarero | y Cauallerizo mayor de su Magestad, de su | Consejo de Estado, Comendador mayor de Al- | cantara, Capitan general de la Caualleria de | España, gran Canciller de las Indias, Alcaide | de los Alcaçares de Seuilla, y Triana, Algua zil | mayor de la Casa de la contratación, y alcaide del Buen Retiro. | Avtor Manvel de Gallegos | Per tela. Per hostes. | Con Licencia. En Madrid. Por Maria de Quiñones. Año 1687. q 8 + 32 folios.

La aprobación, por el Consejo Real, de D. Pedro Calderón de la Barca es formularia. Entre los elogios hay un soneto de Soror Leonarda de la Encarnación, religiosa del convento de la Rosa, en Lisboa, en buen castellano, y un madrigal del propio

D. Francisco Guillén Robles, en su eruditísimo estudio «El Casón del Buen Retiro» (á la cabeza del «Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas»), cita un verso de la Silva Topográfica, pero sin recordar la fecha de ella, pues es incompatible con la aplicación que le da, y sin decirnos nada de lo utilísimo que en ella se contiene para el estudio de la Historia del Arte (1).

Y he aquí cómo siendo un libro varias veces citado, no se ha hecho de él estudio alguno hasta este momento.

El benemérito y erudito D. Manuel Remon Zarco del Valle, que hace tantos años que es Inspector General de los Reales Palacios, y que con ello nos dejó abandonadas sus eruditas investigaciones de Historia de nuestra Literatura Artística (2), al publicar con el Sr. Sancho Rayón el *Ensayo* de Gallardo, añadió dos papeletas de otras dos obras del mis-

autor con el largo encabezamiento siguiente (que copio por si puede relacionarse con el Secretario Vasconcelos): «Perdióse un Soneto, que en alabanza deste libro envió de Lisboa Bartolomé de Vasconcelos y Acuña, hijo del Gobernador del Reino de Angola, y el autor se queja, y siente su pérdida en este madrigal».

Y aparece por último una curiosa «Advertencia al Lector» en la que el autor se sincera del uso de la palabra *suave* como bisflaba, citando autoridades y apuntando argumentos, y transcribiendo una carta, discretísima, del Príncipe de Esquilache (á quien consultó en vista de las privadas y cariñosas advertencias de García de Salcedo Coronel, López de Zárate y Bocángel) que, en resumen, le dió la autoridad de Garcilaso, opuso su oído, citando un verso propio, advirtió que ya los pliegos estaban impresos y resumió así: «lo cierto, es que se ha de usar de lo uno y de lo otro *cum grano salis*; porque con la sineresis se expone el verso á ser duro; y con no usarla (es decir, haciendo trisílaba la palabra *suave*) á ser languido».

(1) Al describir los jardines del Retiro, dice que con azucenas y otras gallardas flores se veían trazadas las armas de España y las quinas portuguesas

para terror de reveladas vidas

«como decía un poeta coetáneo, aludiendo á la rebelión de Portugal», añade Guillén Robles, olvidando que el libro es de 1637 y de 1640 la rebelión. Se refiere á la ya crónica de Flandes, sin duda.

Publicada la noticia del libro en el tomo III (págs. 9 y 10) del *Ensayo* (año 1888), no había sido citada la obra por D. Cayetano Rosell en un estudio sobre unos dibujos de Carducho («Museo Español de Antigüedades», tomo X: del año 1880, el comienzo del mismo).

(2) El Sr. Zarco del Valle, en el cargo que ostenta, es digno sucesor del apodador Mayor de Palacio D. Diego Velázquez. Pero ello le embarga tanto —ya en tiempo del pintor se decía que su cargo era «para un hombre entero»—, que desde hace años ha tenido que dejar en punto menos que definitivo olvido, los materiales que tenía acumulados, para las investigaciones que tan sólidamente inaugurara. Me consta por su palabra que en el ingente montón de sus notas hay indicaciones precisas de fondos de archivo en que se revelaría algo inédito é importante sobre Velázquez, que el Sr. Zarco del Valle no pudo copiar, contentándose con anotar-lo....., ¡gran lástima!

mo poeta Gallegos, editadas en Lisboa y escritas (al menos la segunda) en portugués.

La una es de 1626, y es una gigantomaquia, nada menos, y «Gigantomachia de Manuel de Gallegos» se intitula. Sin duda, el recuerdo de ese grave empeño de su musa épica, es el que le hizo decir aquellas cosas desafortadas ante el retrato ecuestre de Felipe IV que antes hemos visto.

La otra es un poema epitalámico, intitulado «Templo de Memoria», publicado en 1635, y dedicado á las felicísimas bodas del Duque de Braganza (futuro Rey rebelde de Portugal) con la prima del Conde-Duque Doña Luisa de Guzmán (alma de la rebelión y de toda la vida política en el reinado de las primeras Braganzas). El sinnúmero de elogios y preliminares que esta obra contiene, demuestran ó que Manuel de Gallegos era muy famoso y estaba bien relacionado en Lisboa, ó que la casa de Braganza tenía ya una gran popularidad antes de soñar en la Corona (ó cuando soñaba en secreto).

Apenas publicado en Lisboa el poema epitalámico, debió venir á Madrid el poeta, remontando el valle del Tajo. Que tan correctamente como la portuguesa, y fácil y suelta, manejara la lengua castellana, no extrañará á nadie que conozca la Historia de la Poesía peninsular. Aún antes de la unión de Portugal y Castilla, eran bilingües todos ó poco menos que todos los poetas portugueses del siglo XVI; ejemplo el incomparable Luis de Camoens, autor de Los Lusíadas, pero autor también de lindas composiciones castellanas.

No habiendo leído yo otras obras de Manuel de Gallegos que las del Buen Retiro, saco de ellas los datos biográficos siguientes: Que era licenciado, ordenado de menores órdenes, portugués, que era su Meceñas D. Diego Suárez, y que probablemente habría pertenecido á la casa del Cardenal-Infante D. Fernando de Austria; hermano del Rey, Gobernador general de Flandes á la sazón, porque entre las comunicaciones y elogios que se imprimen con el libro hay las siguientes: un soneto de D. García de Salcedo Coronel, Caballerizo del Serenísimo Infante-Cardenal; un madrigal al autor, de D. Gabriel Bocángel Unqueta, su Bibliotecario, y un soneto de D. Alonso Carrillo Lasso, Mayordomo del mismo Infante Cardenal (1).

(1) D. García de Salcedo Coronel, el comentarista de Góngora, fué quien compuso el elogio poético del retrato ecuestre del Conde de Olivares, de Velázquez, y

El poeta, al parecer, en Madrid al menos, estaba unido muy estrechamente con los portugueses que desde aquí gobernaban á Portugal y que allá fueron odiados en los días de la rebelión, que tan presto iba á estallar. Estos eran Diego Suárez y Miguel de Vasconcelos, los inspiradores de la política desatentada que realizaba en Lisboa nuestra Virreina Doña Margarita de Saboya, Duquesa viuda de Mántua, prima hermana de Felipe IV (1).

Precisamente las composiciones poéticas al Palacio del Buen Retiro se compusieron y se imprimieron (dice Gallegos) por mandato del dicho Sr. Diego Suárez, Secretario de Estado y del Consejo de Portugal, y á él va dirigida la dedicatoria, con el encargo fideicomisario de transmitirla al Conde-Duque.

En el cumpleaños ó días del Rey Felipe IV, de no se dice qué año, Olivares, rodeado de sus hechuras, los ministros principales para los asuntos de Portugal, Aragón, Italia, Indias..., mostraron su gallardía en una lujosa cabalgata. Manuel de Gallegos escribió, en esa ocasión, un «Romance á las fiestas, que en el Buen Retiro hicieron los Secretarios, por la salud del Rei nuestro Señor, que Dios guarde muchos años», en el cual gallarda y cortesantemente se pintan ecuestres los siguientes personajes, Secretarios todos ó ministros de los varios Reales Consejos, asiento principal de la Administración y gobierno del imperio español: el Conde-Duque de Olivares, «á par del Marqués del Carpio» (que diez años después le había de suceder en la privanza), Villanueva (el antes citado como principal intendente de las obras del Salón de Reinos), D. Fernando Ruiz (con alusión á tener las Indias por cargo), Pedro Colona..., Diego Suárez (el particular Mecenas del pintor y del libro), Pedro Gallardo, y Vasconcelos (otro de los inspiradores de nuestra errada política en Portugal). Hoy no nos imagináramos á los ministros saliendo del banco azul para montar engualdrapados trotones y hacer corvetas con ellos en fiesta de *corroussel* ante los balcones de

D. Gabriel Bocángel quien escribió un epigrama en elogio de otra obra de Velázquez: el desconocido retrato de una hermosa. Se ve que el pintor tenía muchos amigos entre los allegados al Cardenal Infante.

(1) Dice el gacetista, editado por Rodríguez Villa: «La nueva de la muerte del Sr. Duque de Caminha que se avisó en la Gaceta pasada ha salido mentirosa, no obstante que la hubiere dicho al que esto escribe y tenía cartas de ello el famoso poeta lusitano, y poeta había de ser, Manuel Gallegos, académico, en casa del secretario Diego Xuarez, donde se suele juntar su yerno Vasconcelos, Francisco López de Zárate, Damián Martínez y otros ingenios....» etc.

Palacio ¡La cortesania y la popularidad se trabajan hoy de una manera muy diversa y desde luego menos artística!

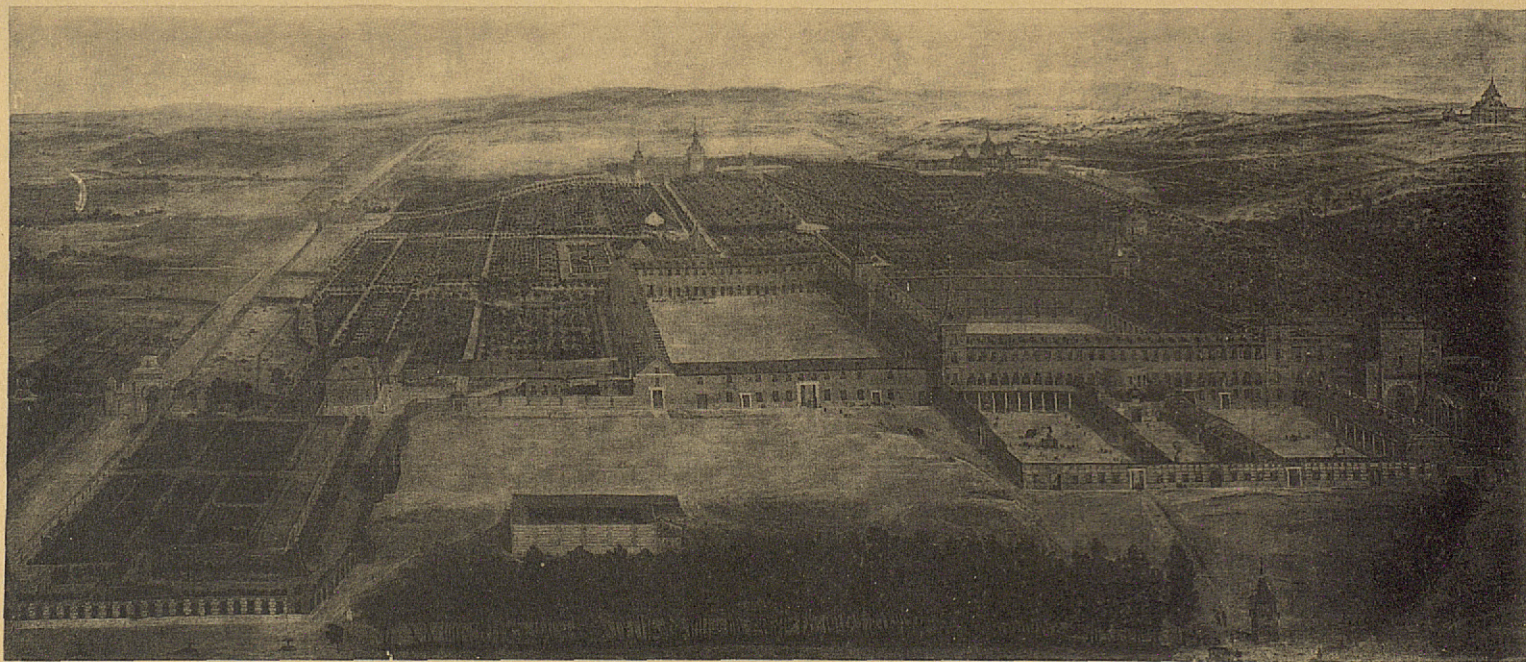
Además de ese romance que va al fin y de la *Silva Topográfica*, principal fuente de nuestro estudio, que va al principio, contiene el librito las siguientes más breves composiciones:

Cinco sonetos, sin más título que el de sonetos; y entremezclados con ellos un romance «Al Templo de San Antonio» (de San Antonio de Padua, el portugués) constituido en el Retiro; un madrigal en italiano, sin título; y también unas «Sextas Rimas» (que son 51) en que poética ú oratoriamamente se defiende con buenos y malos argumentos que, en plena guerra la monarquía, se atendiera al lujo y á la ostentación de tales nuevos palacios y jardines.

Este último tema era de *periodismo* y política *ministerial*, cuestión del día. Se ve que en Madrid, atizada por alguien la opinión, se había levantado contra los gastos de las obras del Palacio, parques y jardines (¡entonces éstos sin rival en Europa!) del Buen Retiro. El poeta Gallegos, y antes, en los preliminares, el conocidísimo literato portugués D. Manuel de Faria y Sousa, salen á la palestra para *hacer opinión* (como decimos ahora). Faria y Sousa—que dice, por cierto, que éstas como otras poesías de Manuel de Gallegos sonaban y se conocían mucho antes de impresas—, nos declara que las obras del Retiro las hacía el Rey sin gravar al pueblo, lo contrario de lo que habían hecho todos los principes que en el mundo levantaron semejantes fábricas, y recuerda luego lo que tales obras del Buen Retiro deben á Olivares, al ministro D. Jerónimo de Villanueva y al Consejero D. Diego Suárez. Gallegos, por su parte, argumenta (lo más racional y corriente) con la hipótesis de un incendio ó de una infección contagiosa en el Alcázar; y entre muchos ejemplos y recuerdos hace el siguiente:

“El Quinto Carlos, cuyo azero altiud
dio muro de cadaueres a España:
quando el belico fuego ardío más viuo,
y quando era su lecho la campaña,
un Palacio en Madrid hizo pomposo,
y en Balsain un paraíso hermoso.

Acabaua de ver al Orizonte
roxo de sangre, palido de miedo,
quando la frente rustica de vn monte
domó con el alcaçar de Toledo,

*Fotografía de Hauser y Menet — Madrid*

JUAN B.^a DEL MAZO (?) PALACIO Y JARDINES DEL BUEN RETIRO

(PAISAJE PINTADO ENTRE LOS AÑOS 1637 Y 1656, HOY EN EL REAL PALACIO DE MADRID)

En primer término el Prado con la Torrecilla de la Música y la Fuente del caño dorado. En el segundo, la Puerta de Alcalá (de 1599), la casa y jardines de Távora ó de San Juan, la gran plaza y el Palacio con sus cuatro torres (delante, se vé el Cárlos V. domando el Furor, de Leoni; detrás todavía sin techo, el Casón), el Cuarto Real de San Jerónimo (obra del arquitecto del Escorial, Toledo) y el Monasterio con su Iglesia ojival. En tercer término los jardines, el ochavado, la gigantesca jaula llamada "Gallinero"; el estanque grande mas allá, con su isla central, aún sin edificaciones.

y reformó el Palacio Segouiano
sin desterrar las armas de la mano.

Excitando luego á que se acabara la emprendida obra del Casón, á lo que se refiere sin duda en versos de otra de las sextas rimas (la XLVI) que dicen:

Agora, agora, o Villanueva insigne
o Suárez ilustre, agora, agora,
hazed que este edificio se termine
mas allá del retrete del aurora.

pues debe recordarse que el edificio del Casón cae al saliente.

Se conserva en Palacio un hermoso cuadro de paisaje, en el que se ven el Prado, todas las edificaciones del Retiro, sus jardines, San Jerónimo, etc. En ese cuadro que reproducimos se ve todavía *en alberca*, es decir, sin estar cubierto, el edificio del Casón del Retiro. Esas frases de las sextas rimas de Manuel de Gallegos hacen que se tenga la seguridad de que el cuadro se pintó después de 1637.

En cambio, en el famoso plano de Madrid, de Teixeira (otro portugués), que se grabó y publicó en Amberes en 1656, el Casón está cubierto (1), lo que demuestra que el cuadro se pintó en los diez y ocho años intermedios, y como de la misma mano y de la misma manera que ese que damos reproducido hay en Palacio otros (del Pardo, El Escorial y Valsain) resulta que nuestro poeta nos presta, sin saberlo, un buen servicio para el esclarecimiento de un punto curiosísimo de nuestra Historia Artística, como luego veremos.

Otro servicio de la misma manera, casi inconsciente, pero de mucha mayor entidad, nos presta el texto ya copiado de la Silva Topográfica, cuando, pintándonos el Salón de Reinos, nos describe las fuerzas de Hércules, las atribuidas á Zurbarán, como ya pintadas en 1637, precisamente cuando toda la biografía del pintor y la historia crítica del desarrollo de su arte y transformación de sus estilos se basaban en el error de Palomino de suponer que para pintar esos cuadros se le llamó

(1) El plano de Teixeira es conocidísimo por haberse reproducido á fines del siglo XIX y hallarse ejemplares en todos los edificios públicos de Madrid. Lo del Buen Retiro se litografió para un estudio erudito de D. Rodrigo Amador de los Ríos, en el abortado tomo XI del «Museo Español de Antigüedades». La parte del plano en que se ve casi integro el Palacio del Retiro, va fotografiado además en el «Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas». En él es desde el Sur el punto de vista; desde el Oeste en el cuadro que damos en fototipia.

por Velázquez y por el Rey á Madrid al fin de su carrera, por 1650. Yo mismo tengo que confesar al caso mi error, y que en él basaba una buena parte de mis ideas sobre la obra total de Zurbarán (1).

Pero el poeta prestó servicios á la Historia del Arte, más de propósito. En el desarrollo de su *Silva Topográfica*, al seguir hablando de las salas del Buen Retiro, en general, nos da, como después se verá, noticia de singulares obras de Arte que encomia y ensalza: una Magdalena del Luqueto (Luca Cambiaso: pintor de Felipe II) (2), una Muerte de Séneca, de Rubens, que debe de ser—aunque no lo digan los catálogos alemanes—la hermosa obra conservada en la Pinacoteca de Munich (3);—cuadros de naturaleza muerta, de Snyders; una Lucrecia, de Guido Reni, que no parece que es la del Museo del Prado—por proceder ésta de las adquisiciones de Doña Isabel Farnesio (4),—y por cabeza de esta parte de la *Silva Topográfica*, mención entusiasta pero englobada, de obras de Angelo (Miguel Angel?; creo se pueda referir á Angelo Nardi), de Veronéz (Pablo Veronés), de Baçan (Jacopo Bassano), de Tiziano, de Cajéz (Eugenio Caxés), de Ribera, de «el único Marino» (que no puedo imaginar quién sea, pues era desconocido entonces Marino de Roymerswal (5); acaso errata por Mayno, pronunciado como trisílabo por licencia poética), de Vicencio (Carducho) y de Palma Veneciano (Palma el joven).

Pero hay que leer esas entusiastas frases laudatorias, hay que medirlas bien, para poderlas poner en parangón con el ditirambo singularísimo, vibrante de convicción y de entusiasmo sin límites y sin retórica con que Manuel de Gallegos hizo el elogio de Velázquez.

Todo viene á demostrar que Gallegos, poeta mediano, pero de la buena época, era un entusiasta de la pintura. Pero su fervor velazquista es una verdadera singularidad, quizá debida en parte á ser Velázquez portugués, por su padre, quizá amigo también de los ministros portugueses Vasconcelos y Suárez,—sobre todo Suárez, que á no ser

(1) Sobre este punto de los cuadros de las Fuerzas de Hércules, con ocasión del libro sobre Zurbarán de D. José Cascales y Muñoz, he adelantado la redacción del artículo especial que irá luego.

(2) De este cuadro no se tenía noticia.

(3) Se dice procedente del Palacio de Dusseldorf.

(4) Véase el Catálogo de Madrazo.

(5) Y lo siguió siendo (á pesar de su firma, tan prodigada) hasta muy avanzado el siglo XIX. Además sería inverosímil su arcaico estilo, entre las predilecciones de la época de Felipe IV.

él también entusiasta de Velázquez, no se hubiera ingerido en la edición de los versos una profesión de fe velazquista tan ardiente como la que hace Manuel de Gallegos.—Es de justicia que de la gloria incomparable del pintor se comuniquen destellos á sus amigos, los que cuando sólo tenía él treinta y ocho años de edad, compusieron y editaron versos cortesanos, en los cuales más aún que al Rey se elogiaba al inmortal monarca del Arte de los pinceles.

Y justo es también que á la nación portuguesa se le tribute el merecido homenaje por los otros españoles. Quedó ella sin personalidad artística definida durante el siglo de oro de nuestras Artes, pero fué porque acá, en la capital política de la península ó en el central emporio de Sevilla, la generosa sangre portuguesa sonrosaba la mano genial de Sánchez Coello, hijo de portugués; de Velázquez, hijo de portugués; de Valdés Leal, de Claudio Coello, hijos todos de portugueses—sin acordarme de verdaderos portugueses de nacimiento, como los dos Pereyra, el pintor y el escultor.

Tuvo Ceán Bermúdez, y creo que por consejo de Jovellanos, el buen acuerdo de llevar á las vidas de su Diccionario de artistas la Antología casi completa de las alabanzas poéticas que merecieron de sus contemporáneos: colmándole el principal de sus olvidos, vayan aquí las estrofas de Manuel de Gallegos, á quien debe darse, cualquiera que sea la apreciación que se haga de su mérito, el título de primero de los escritores velazquistas, aun antes de Pacheco, el suegro del pintor—á quien se anticipó en doce años en imprimir alabanzas del gran Diego Velázquez (1).

Recuérdese que es el Manzanares quien habla con el Tajo (el Tajo portugués, cuyo valle remontara el poeta de Lisboa á Madrid) y que acaba de ponderarle las obras pictóricas de Rubens, de Snyders, de Güido...

Mas dime (ó Potentado de Neptuno,
cuya corriente el Aquilon adora,
y a quien siruen los rios Lusitanos)
quando al son de tus ondas importuno
la Fama boladora
aplicando a su trompa diestras manos

(1) El libro de Pacheco se publicó en 1649, y aunque parece ultimado diez años antes, al menos, aun es probable que Gallegos le precediera en la redacción, como le precedió en la publicación de las alabanzas á Velázquez.

grandezas del pinzel canta sonora.
 No oyes por los vientos
 repetidos portentos
 del gran Diego Velazquez? en tu orilla
 no escribes con caracter cristalino
 el nombre deste ingenio peregrino?

¿No ha llegado, Tajo abajo, á Lisboa, la fama del gran pintor, hijo de portugués?

Pues tanto a sus colores obedece
 la Parca rigurosa;
 que su pinzel artificioso cetro,
 digno de heroico Metro,
 la Monarquía alcança milagrosa
 de quanta vida en quadros resplandece.

Estos versos bastarían á recordar al autor, al menos por medida de su entusiasmo profético.

Su pintura diuina
 taciturno poema, muda historia
 los sentidos domina,
 y reyna en la memoria.
 En sus flores el zefiro más suave,
 que en los jardines del Hibleo monte,
 halaga el Horizonte,
 y a los ojos humanos lisonjea.

El poeta sabe bien que es el del Pardo el paisaje de Velázquez: quizá le ha visto pintar allí del natural, con el fondo de nieves del Guadarrama.

Si pintar quiere al Pardo; allí Amaltea
 formar Abriles deliciosos sabe.
 Quando al cielo retrata en lienzo breue
 dulce la esfera en su matiz se mueue.

Sabe el pintor pintar los celajes; sabe pintar el agua corriente —de lo que confieso que no conozco ejemplo en la obra de Velázquez (1).

Mi plata mas tranquila, mas serena
 en sus dibujos corre, que en mi arena.
 Estudioso matiza
 quanto el entendimiento sutiliza.
 Por soberanos modos

(1) Del agua en cristal responde el vaso del famoso cuadro de la juventud «El Aguador de Sevilla».

pinta del alma los afectos todos.
No ay objeto imposible
á sus rasgos: perdone lo inuisible,
que aun en sus quadros se han de ver pintadas
del mundo las sustancias separadas.

Estas últimas frases ¿significan, aunque confusamente dicho—no había entonces palabra—la pintura de ambiente?, del aire interpuesto?, la perspectiva aérea?...

Este pues (que oy siruiendo en el Palacio
del gran Felipo apura su destreza)
ocupó desse lienço el breue espacio
con Apolo, y con Marcias, considera
la animada fiereza,
que en el Dios vengatiuo reberbera:
mira como vencido
el musico atreuido,
con el mayor tormento,
el delito pagó de su instrumento.

Este pequeño cuadro no puede ser el Apolo y Marsias, grande sobre-puerta como el Mercurio y Argos (1), pintados por Velázquez en los últimos años de su vida para el Salón de los Espejos del viejo Alcázar: se trata evidentemente de un Velázquez perdido y hasta ahora ignorado del todo.

Tambien estudio deste ingenio raro
obra tambien deste pinzel preclaro
es esta tabla, donde lastimoso
el Patriarca Jacob gime en colores;
y explicando en matizes sus dolores
funebre llora, tragico suspira,
mientras de su Jofe la sangre admira.

Este es el cuadro de la Túnica de José, de la Galería del Escorial; en lienzo, no en tabla.

Al fin diuersas partes desta sala
este Diuino Artifice guarnece.
Aqui el Arte en prodigios se engrandece,
aqui fingida flor aroma exhala,
aqui partida en almas la destreza,
y produciendo vidas la pintura,

(1) El de Mercurio y Argos mide 1-27 × 2-48, y lo mismo mediría su compañero.

ingeniosa procura
 poblar un emisferio,
 sin que nada se deua al ministerio
 de la Naturaleza.
 Aqui el Arte parece
 (mientras su valentia
 pinta viuentes, y retratos cria)
 que al Gran Felipo ofrece
 pueblo mas viuo, imperio mas durable,
 pues le elige Monarca
 de lo que la cuchilla formidable
 se vsurpa de la Parca.

La profecía del pintor se ha cumplido: Felipe IV es Monarca inmortal por la sola virtud maravillosa de su gran pintor de Cámara.

O peregrina mano!
 O pinzel soberano!
 O marauilla rara!
 vicrase encarecida
 esta, que admiras maquina preclara,
 si aquel matiz, que es de sus quadros vida
 la copia de mis labios animára.

Aquí termina el poeta, con el elogio del pintor, la descripción poética del Palacio, pasando á describir los jardines, verjeles y bosques, casas de fieras... Lo que hoy es el Parque de Madrid, que, estanque grande y todo, debe la capital al fausto y magnificencia de Felipe IV y el Conde-Duque de Olivares, los mecenas de Velázquez (1).

§ 5.º—*La parte postiza en los cuadros de Velázquez.*

En este párrafo, el rigor de la investigación nos obliga á detallar las medidas de los lienzos y las del Salón para poder ultimar una reconstitución del mismo.

Las primeras láminas en fototipia que acompañan á este estudio

(1) Para apreciar en su valor histórico-artístico las composiciones poéticas de Gallegos, nada como leer pacientemente las treinta y cuatro poetas de diversos ingenios, dedicadas todas al Buen Retiro en 1635, entre las cuales, como después se verá, no se contiene ni una sola noticia, ni más de un solo rasgo descriptivo útil. ¡Y eso que varios de los versos están dedicados á las pinturas....!

«Elogios al Palacio del Buen Retiro escritos por algunos ingenios de España». Madrid, Imprenta del Reino, 1635. Ejemplar en *Raros* (6.809) de la Biblioteca Nacional.

dan los retratos ecuestres de Velázquez, cercenados. A saber, recortadas una tira lateral perpendicular (de arriba abajo) por cada lado, en los cuatro retratos de los reyes y reinas, y una tira horizontal arriba y otra abajo en el retrato del Príncipe Baltasar Carlos. Lo advierto al lector porque eso no salta á la vista.

Salta á la vista, en cambio, otro raro cercén, el del pequeño rectángulo que en uno de los lados y parte baja se ha hecho en la fototipia en cada uno de los cuatro cuadros de los cuatro reyes.

Dejando para luego la determinación del estilo y época de la pintura de las diez tiras de lienzo y de los cuatro rectángulos que mis tijeras cortaron en las fotografías para preparar las fototipias, dejando para luego saber, por tanto, si tales fragmentos son de Velázquez ó de su tiempo, ó del siglo XVIII, debo tranquilizar al lector desde luego sobre la libertad con que haya manejado las tijeras. Las he llevado escrupulosamente (sin idea preconcebida) por donde se ven cosidos los lienzos en el Museo del Prado.

Allí salta á la vista de todos que hay tiras y rectángulos cosidos y añadidos: tan á la vista, que las fotografías mismas, y aun los fotograbados y fototipias si no han sido retocadas las señalan. Y claro es que los críticos todos las han reconocido y señalado. En esto no cabe originalidad ni descubrimiento alguno.

Las medidas de lo *postizo* (así lo llamaremos) hasta ahora no se han dado, y se hace preciso darlas aquí; advirtiéndole, que al coser y empalmar lienzos y al sobrepintar la costura no se marca, antes bien se tira á disimular, la línea del empalme, por lo que caben errores en algún centímetro de más ó de menos. Forrados como están (naturalmente!) cuadros tan insignes, sería inútil examinarlos del revés.

El cuadro que va en nota, da en metros y centímetros las medidas de los postizos y las de los cuadros con y sin ellos. La cifra antes del signo de multiplicación es siempre el alto y después de él el ancho. Derecha ó izquierda, del que mira (1).

	Hoy.	Tira izqda.	Tira dra.	Primitivo.	Rincón postizo
(1) Felipe III.....	3-00 × 3-14	0-54	0-46	3-00 × 2-14	0-70 × 0-80
Doña Margarita.....	2-97 × 3-09	0-46	0-47	2-97 × 2-16	0-64 × 0-83
Felipe IV.....	3-01 × 3-14	0-43	0-19	3-01 × 2-52	0-66 × 0-31
Doña Isabel.....	3-01 × 3-14	0-30	0-29	3-01 × 2-55	0-62 × 0-43

Don Baltasar Carlos, 2-09 × 1-73; fajas horizontales arriba de 0-20 (alto); faja abajo de 0-10 (alto); primitivo, 1-79 × 1-73.

En el retrato del Príncipe Baltasar Carlos parecen varias las tiras cosidas: desde luego, dos en vez de una arriba: reduzco las medidas del cuadro al minimum en esas cifras.

Los restantes cuadros de batallas (los conservados en el Museo) y los trabajos de Hércules, tienen señaladas en catálogo las medidas del cuadro segundo: que va también en nota (1).

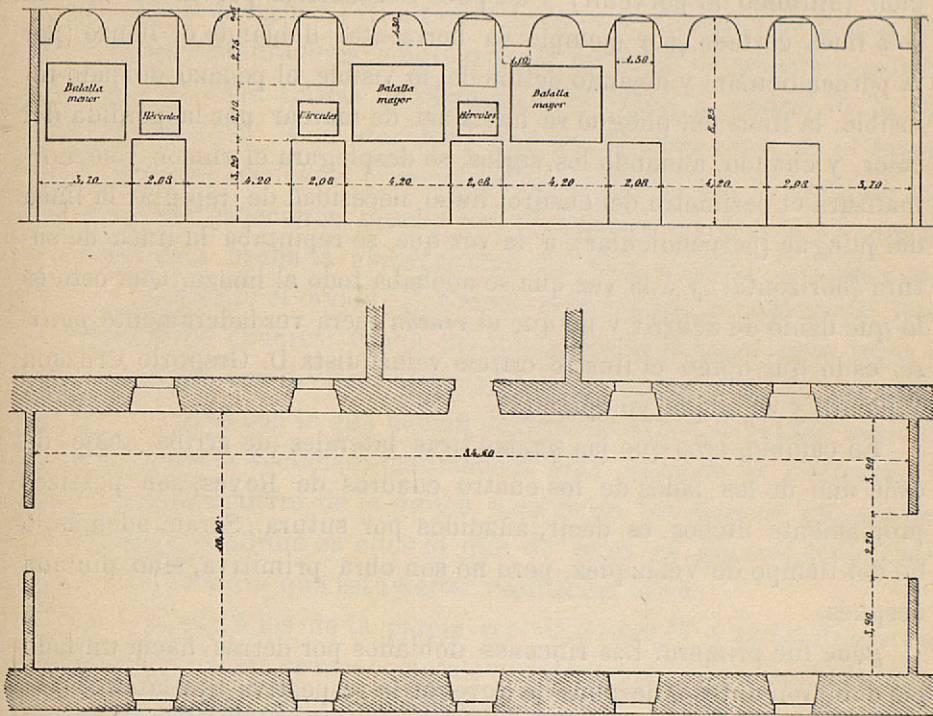
Dado el muy relativo valor que á las medidas antiguas puede atribuirse, todavía, comparándolas con las exactas actuales, se ve: primero, la coincidencia general, grosso-modo; segundo, que el Baltasar Carlos, reducido al mínimo (suponiéndole quitadas todas las tres tiras), es en realidad un poco más grande de lo que se creía en 1703, pero cuadrado casi, como allí se dice; tercero, que reducidos al mínimo el Felipe IV y la Doña Isabel, sus medidas se aproximaban á las del Felipe III y la Doña Margarita, cuando en 1703 se equiparaban en medida, no á la otra pareja real, sino á las batallas, no sabemos si por error—al colocar su descripción entre éstas en vez de hacerlo á continuación de aquélla—; cuarto, que el ancho aparentemente homogéneo de los cuadros de batallas viene á serlo en verdad, pero con las excepciones de la bahía del Salvador de Castelo y la de Cádiz de Caxés, que son algo

(1) <i>Carducho</i> .—Fleurus..	2-97 × 3-65	<i>Zurbarán</i> .—Calpe y Abyla.	1-36 × 1-53
Constanza.....	2-97 × 3-74	Geriones.....	1-36 × 1-67
Rheinfeld.....	2-97 × 3-57	León nemeo.....	1-51 × 1-66
<i>Castelo</i> .—Alfaro.....	2-90 × 3-44	Jabalí Erimento...	1-32 × 1-53
San Salvador....	2-97 × 3-11	Toro de Creta.....	1-33 × 1-52
<i>Caxés</i> .—Cádiz.....	3-02 × 3-23	Anteo.....	1-36 × 1-53
<i>Leonardo</i> .—Breda.....	3-07 × 3-81	Cancerbero.....	1-32 × 1-51
Acqui.....	3-04 × 3-60	Alfeo.....	1-33 × 1-53
<i>Mayno</i> .—Brasil.....	3-09 × 3-81	Hidra de Lerna....	1-33 × 1-67
<i>Velázquez</i> .—Breda.....	3-07 × 3-67	Túnica de Neso...	1-36 × 1-67

No hago, ahora, tema de cuales son los verdaderos asuntos de las batallas, para lo cual algo hay que añadir á las informaciones de Madrazo, á base de las recogidas por Justi.

Sabida cosa es que en los Inventarios de nuestros Palacios Reales se daban las medidas sólo aproximadas, es decir, por varas y palmos, y que medido un cuadro, á ojo de buen cubero, se suponía igual medida en los compañeros. Con esta observación previa diré que las «tres varas y media de alto» homogéneo que el copiado inventario de 1703 da á los diez y siete cuadros de reyes y de batallas, equivalen á **2,94** m.; que el ancho de dos varas y media que atribuye al Felipe III y á Doña Margarita, equivalen á **2,10** m.; que el ancho de cuatro varas que en globo atribuye á los otros quince cuadros (batallas, Felipe IV y Doña Isabel), equivale á **3,36** m.; que las siete cuartas ó palmos en cuadro que atribuye al Baltasar Carlos, equivalen á **1,47** m.; y que la vara y media de alto por vara y tres cuartas de ancho que atribuye á los diez cuadros de Hércules, equivalen á **1,92 × 1,47** m.

menores, sin duda por la colocación de ambos en rincones (uno sí, pero otro no, á juzgar por el orden del Inventario de 1703), y quinto, que sobrando, como sobraba un cuadro de éstas—fuera el de Mayno, que creo anterior; fuera las Lanzas, de Velázquez, que es posterior, y que repite el tema de Breda antes pintado por Leonardo; fuera el de Corte, que, durante un siglo, fué á parar á una sala contigua, hasta que las *Lanzas* le dejaron puesto vacante—, los tres, entre los cuales se



PLANTA Y SECCIÓN LONGITUDINAL DEL SALÓN DE REINOS,
con la colocación primitiva de los cuadros de las batallas y de las fuerzas
de Hércules.

(Estos últimos debieron haberse dibujado más cerca de las ventanas altas que de las bajas).

puede titubear cual era el *non*, tienen las mismas medidas, homogéneas con los otros diez.

Esto sentado, reduzcámonos ahora al estudio de los *postizos* de los lienzos de Velázquez.

Los rectángulos pequeños no son explicables sino por exigir su cercenamiento la colocación de los lienzos en el Salón de Reinos. Al pasar al Palacio Real, con la amplitud de salas y el gran aprecio de

los cuadros, fué cuando les hicieron desaparecer esa singularidad, que ya no ostentaban seguramente al pasar al Museo. La noticia de esos *rincones postizos* no la sabemos, sin embargo, por documento ni texto alguno: la vemos en los lienzos y nada más.

A cualquiera se ha de ocurrir que al pintarse el cuadro, el bastidor del mismo no tendría todavía esos ángulos reentrantes. Pudo el pintor dejar el rectángulo sin pintar, y pudo pintarse, por exceso de precaución (mirando al porvenir) y después ocasionarlo por medio de una sola línea cortada (por ejemplo: la horizontal) doblando el lienzo (por la perpendicular) y dejando detrás de lo visible el pedazo doblado invisible: la línea del pliegue se había así de marcar por la pérdida del color, y cuando, andando los siglos, se desplegara el rincón y se normalizara el perímetro del cuadro, hubo necesidad de repintar la línea del pliegue (perpendicular), á la vez que se repintaba la línea de sutura (horizontal) y á la vez que se adobaba todo el lienzo. Que esto es lo que debió de ocurrir y no que el *rincón* fuera verdaderamente *postizo*, es lo que opinó el ilustre crítico velazquista D. Gregorio Cruzada Villamil, y es lo que yo opino (1).

En cambio, creo que las sendas tiras laterales (de arriba abajo) de cada uno de los lados de los cuatro cuadros de Reyes, son *postizos* propiamente dichos, es decir, añadidos por sutura. Serán, además, ó no del tiempo de Velázquez, pero no son obra primitiva, sino pintada después.

¿Qué fué primero? Los rincones doblados por detrás hacia un lado ¿se doblaron antes ó después de agregar la respectiva tira lateral?

Para contestar á esa pregunta, basta ver si la corta línea horizontal del doblez se prolonga ó no á través de la tira lateral inmediata: se prolonga en los cuadros de Felipe IV y Doña Isabel y no se prolonga al parecer en los de Felipe III y Doña Margarita. Diferencia que no puede menos de ponerse en relación y acuerdo con el tamaño, hoy equivalente, de los cuatro lienzos que en 1703 aparecía diversificado,

(1) Ha podido pensarse también en que los tales rincones substituyeran á una parte del lienzo primitivo que llenara una inscripción. Si el lector ve las fototipias comprenderá que no era lugar propio para ella, el variado en cada cuadro (y sistemática la variación, evidentemente) que se ve substituído por el nuevo *rincón*. En el Felipe III y Doña Margarita la forma de ese *postizo* protestaría además de la suposición, con ser en esos dos cuadros seguro que el rincón no seguía por la respectiva tira lateral vecina.

apareciendo más anchos los dos primeros y más estrechos los segundos.

Los más estrechos, Felipe III y Doña Margarita, no ofrecen problema alguno. No sólo por esa coincidencia entre sus medidas de 1703 con el lienzo primitivo, sin las tiras, sino porque en éstas no existe una sola pincelada de Velázquez. Como ya reconoció D. Pedro de Madrazo, las tiras del Felipe III— y lo mismo pienso de la Doña Margarita—, fueron obra hecha al trasladar al Palacio nuevo los cuadros. Tuvimos en el siglo XVIII algunos pintores de Cámara que fueron maravillosos restauradores, singularmente de obras de escuela española: en especial Juan García de Miranda (1677-1749) y Andrés de la Calleja (1705-1785). Con sólo decir que las Meninas están en el estado que entonces las dejó el primero con una restauración de bastante entidad (pues padecieron mucho con el incendio del Alcázar) y que no se nota, está hecha la alabanza que merecen aquellos artistas y que les ha regateado el olvido (1). Creeré de la Calleja la ampliación lateral de ambos cuadros: igualó las tintas con lo antiguo, pero como la imprimación era diversa, distinta acaso la química de los colores y como no contó con lo que habían de cambiar al tomar pátina, hoy está desigualada la vecindad, marcándose muy decidida la diferencia. Y como eso no ocurre de la propia manera en los *rincones* de esos dos cuadros, se confirma en ellos lo que de éstos en general conjeturara Cruzada Villamil: que estuvieron vueltos del revés.

En cuanto á los de la pareja real de Felipe IV y Doña Margarita, sería decisivo que se reconociera evidentemente la mano inconfundible de Velázquez en la pintura puesta en las tiras y rincones en duda. La autoridad del libro de Beruete no puede invocarse si no porque parece atribuir al mismo Velázquez, único autor del primero de esos cuadros, el árbol y el papel para una firma en blanco, que aparecen en la tira postiza izquierda del Felipe IV: única ocasión en que alude indirectamente al caso del problema que examinamos. Yo confieso que no veo claro que sean de Velázquez la encina y el papel, pero además pesan mucho en mi ánimo dos datos gráficos de bastante entidad, aunque no ciertamente decisiva.

Primer dato. Apenas pintado el Felipe IV, y por mano de un excellentísimo discípulo de Velázquez, se hizo una hermosa copia de mediano tamaño (1-16 × 0-90) para remitirla al Gran Duque de Toscana;

(1) V. Madrazo.—*Viaje Artístico*, p. 216.



para que según ella se hiciera la gran estatua de Tacca, que iba á regalar aquel príncipe á nuestros monarcas, y es la que está hoy en la Plaza de Oriente. Pues con ser puntualísima la copia—apenas hay diferencia y muy pequeña en el ramaje de la encina—, y con ser su tamaño el que es—, sin necesidad de ahorrarse espacio—, no se copiaron las tiras, faltando en consecuencia el tronco de la encina y el papel para la firma.

Segundo dato. En la juventud, Goya, ya vuelto á España, en 1778, se consagra á grabar al aguafuerte muchos de los lienzos de Velázquez conservados en el Real Palacio, y entre ellos, el Felipe IV. Y fuera que las tiras aunque estuvieran añadidas no estuvieran pintadas como hoy, ó que supiera bien Goya cómo era la mano contemporánea que las había añadido, ello es que en su aguafuerte, con dejar incluido algún espacio de las tiras, no se ven la encina y el papel (1).

D. Angel Barcia Pabón, que por su recién cumplida edad de setenta años acaba de recibir la jubilación de jefe de la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional—mucho más cruel que para el celosísimo bibliotecario y castizo escritor, para los amantes y los estudiosos de ellas—oyó decir en su mocedad, en las aulas de la Academia, y como la cosa más sabida del mundo, que D. Vicente López se había distinguido sobremanera en su juventud con la labor de completar los lienzos de dos de los retratos ecuestres de Velázquez (Felipe III y Doña Margarita). A pesar de esa especie meramente tradicional y legendaria, en el fondo de la cual sólo late quizá la noticia cierta de que algunos de ellos se ampliaron en Palacio, yo, recordando la seguridad con que Goya acertó á copiar tan felizmente un cuadro de Ve-

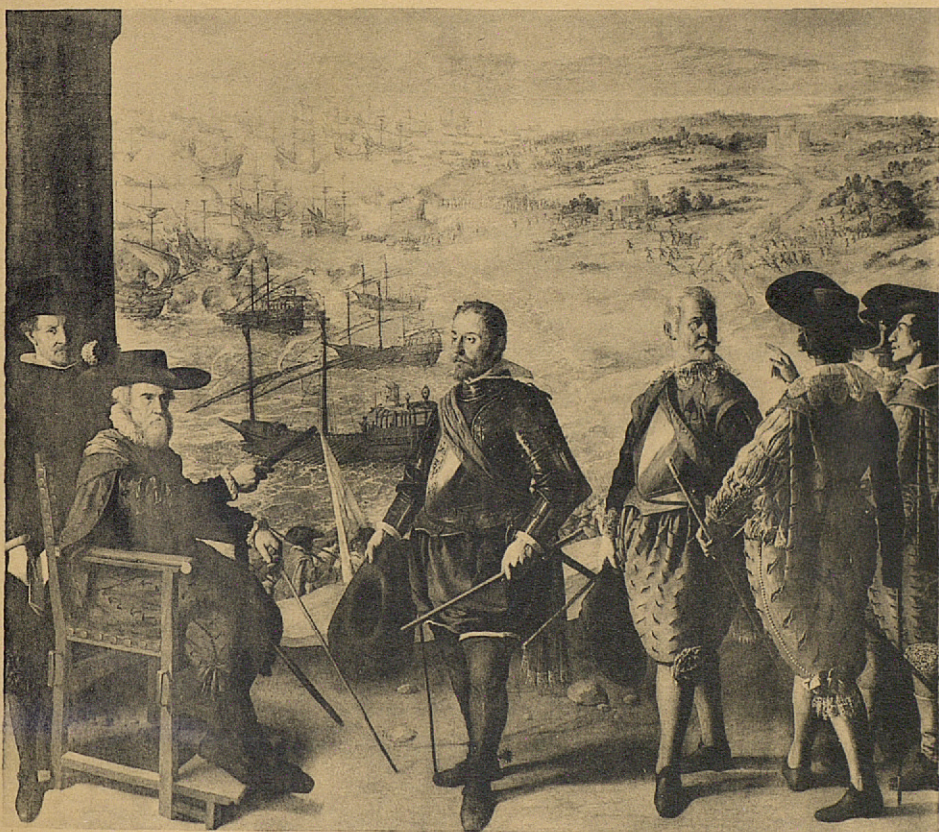
(1) Goya grabó en dicho año 1778 los seis retratos ecuestres de Velázquez, y además de los Borrachos, las cuatro fechadas de otra serie de aguafuertes, formada con Esopo, Menipo, El Inglés y Morra; faltando la fecha en los dos del Cardenal-Infante y Barbarroja, que parecen de la misma época y tarea.

En los ecuestres procuró acaso una cierta homogeneidad de medidas en las estampas, y al efecto añadió celaje por lo alto al del Príncipe Baltasar—si no es que se le añadió una parte de lienzo que después le quitaran—. Pero á pesar de ello, hizo más anchos al Felipe IV y Doña Isabel, que al Felipe III y Doña Margarita; por lo que resulta todavía más evidente que no quiso reproducir la encina y el papel del primero y la tira perpendicular correspondiente.

Daré aquí las medidas de la parte grabada de estas planchas, para que el curioso lector las pueda comparar: Felipe IV, 35 × 31; Doña Isabel, 34 × 31; Felipe III, 35 × 30; Doña Margarita, 34 × 30 y $\frac{1}{2}$, y Don Baltasar Carlos, 32 × 21 y $\frac{1}{2}$. La de Olivares no nos importa.



FELIX CASTELO: Desembarco de D. Fadrique de Toledo en la Bahía de San Salvador.



Fototípia de Hauser y Menet.—Madrid

EUGENIO CAXÉS: D. Fernando Girón rechazando á los ingleses en la Bahía de Cadiz.

CUADROS DE BATALLAS DEL SALÓN DE REINOS DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO, HOY EN EL MUSEO DEL PRADO.

lázquez, la Cacería del Hoyo en el Pardo, que Fernando VII regaló á Lord Cowley,—el hermano de Wellington—, no puedo menos de pensar en la posibilidad de que sean de Goya las tiras añadidas al Felipe IV..., si efectivamente se demostrara que no son primitivas.

No tengo la misma idea respecto á las tiras horizontales del Baltasar Carlos. La del suelo sí la creo postiza, y cualquiera la ha podido pintar: es un sencillo apretón de sombra en el terrazo. Pero las de arriba, en hermoso celaje, parécenme indiscutibles de Velázquez, aunque la factura es muy empastada para ser nubes y cielo. En esto habría que rectificar la fototipia de conjunto, en la cual extremé las reducciones.

La Doña Isabel es sabido que tampoco es cuadro pintado originariamente por Velázquez, aunque en él todo el caballo y tantas otras cosas son absolutamente suyas, además del arreglo general del paisaje. En cuanto á los postizos hay que decir lo que antes refiriéndonos al Felipe IV.

Para Cruzada Villamil, los tres cuadros, Doña Isabel, Doña Margarita y Felipe III, habían sido pintados probablemente por la minuciosa y fatigadísima mano de Bartolomé González (1564-1627), y se ha añadido por Beruete que al acomodarlos para el Buen Retiro, se supone que años después de pintados, intervinieron dos manos; de estilo franco, velazquista desde luego, la una, y la otra, la inconfundible de Velázquez principalmente. Frente á esas opiniones me atrevo á sostener la mía, sinceramente convencido: esos cuadros no son de González.

El retrato de la Reina de Hungría Doña María, pintado por Velázquez en 1630, demuestra absolutamente que la indumentaria de los retratos ecuestres de su madre Doña Margarita (ya de tantos años difunta) y de su cuñada Doña Isabel, es la del tiempo de ella, lo que se confirma por el retrato berlinés de Juana Pacheco Miranda, la esposa de Velázquez—importando poco que no sea de su mano; sino del yerno, de Mazo, para Beruete.—Tengo el firme convencimiento además de que Bartolomé González no pudo ni imaginar siquiera cuadros de la hermosa composición—esencialmente velazqueña—que tienen los retratos dichos. Para mí no sólo los retocó Velázquez, sino que antes los dibujó, aunque se hubo de dar la ejecución á otras manos, sin duda por la prisa que al Monarca y al Conde-Duque les corría de ver decorado el Salón de Reinos del improvisado y maravilloso Buen Reti-

ro. Yo doy á la ejecución y factura todo el valor que merecen, pero la composición es la creación artística de huella más inconfundible. Y así como en estatuas romanas malas vemos clara la idea y concepción artística perdida de una creación griega de Praxiteles ó de Scopas, de la misma manera en la Doña Margarita y sobre todo en el Felipe III, mal ejecutados y cobardemente metidos en color, todavía se ve el genio creador de Velázquez (1).

Quisiera que alguien me pudiera señalar un caballo y un jinete de Bartolomé González auténticos (ni siquiera dudosos). Sin lo cual es pura fantasía atribuirle la idea y el diseño de la composición de las dos hermosas creaciones. A Bartolomé González, además, le dieron escasa importancia los historiógrafos de arte más próximos á su memoria viva, y sus cuadros firmados (que no son pocos) le declaran medianísimo continuador del arte de Antonio Moro, Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz: retratos de cuerpo entero ó de busto prolongado, en decadencia creciente, de una generación á otra, que llega á extremada inopia de medios en Bartolomé González. Si fué pintor de Cámara preferido á Roelas, lo debió de ser por puro favoritismo (2).

Pero no hablemos ya de González; reparemos en los cuadros de batallas del propio Salón de Reinos y aparecerá evidente que con ser digno de loa lo de Leonardo, todavía *la composición* del Felipe III, caballero en su noble bruto, es superior á cuantos jinetes imaginaron, á competencia, los ingenios de los pintores Carducho y Castelo, y el propio Leonardo. Cómo explicar, pues, que el creador de la idea, composición y dibujo, fuera tan parsimonioso ejecutante, tan cobarde de factura, constituye un misterio, que se resuelve llanamente suponiendo que Velázquez dió el boceto, que, por las prisas del Conde-Duque, otro lo ejecutó (alguno de los numerosos pintores de retratos de la época), y que Velázquez, por lo mismo que era el autor de la idea, pudo retocar, repintar y rehacer parcialmente, y libérrimamente, cada una de las obras así elaboradas:—que son tres, pues Doña Isabel, aparte la diferencia en el problema de las medidas, fué metida en color por

(1) La especie de Cruzada, triunfante hasta en las cartelas del Museo, de que Bartolomé González fué el primitivo autor de los tres retratos ecuestres, es absurda además hasta por la misma opinión de Cruzada de que la Doña Isabel se pintó después de 1628, cuando ya había fallecido (en 1627) dicho pintor.

(2) Y aun fué por entonces el único pintor de Cámara de quien se entendió que estaban pagadas sus obras con el solo sueldo del cargo.

la misma mano que el Felipe III y la Doña Margarita, demostrando mucho más que los otros lo que estamos diciendo: que su boceto era genial, su ejecución vulgar y paupérrima, y genial finalmente otra vez su repinte y complemento.

Es el caso tan frecuente en los más famosos artistas. Rafael creó y retocó y repintó, pero no pintó *la Perla*, y creó y retocó y repintó, pero no pintó *el Pasmó*.

Sólo que Velázquez, que llegado á Madrid, muy luego aspiró en la corte á darse aires de hidalgo y gentilhombre, y no de pintor de profesión y de retribución (1), no solía colaborar ni admitir colaboración, y así el caso del Salón de Reinos se explica sólo, pero se explica bien, por la insólita prisa con que el Rey y el favorito creaban la soberbia improvisación de aquel sitio real, palacio, parque y jardines de placer (2).

§ 6.º—*El movimiento del bruto en los retratos ecuestres de Velázquez.*

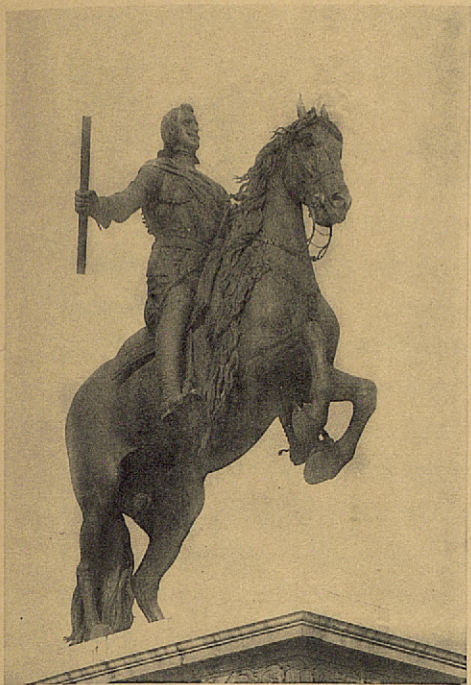
Relacionado está con todo ello el tema de la actitud del caballo en muchos de los cuadros del Salón de Reinos, que no es otra que la que en bronce inmortalizó Tacca, por los dibujos de Velázquez, en el coloso Felipe IV de la Plaza de Oriente, que estuvo antes en el Buen Retiro, para donde se proyectara.

Sobre este punto, muy sabroso de estudiar, se hace preciso copiar aquí un texto de Ponz: «Después de algunos estudios que Tacca había hecho (3), se le manifestó que gustaría al Rey que no se hiciese el caballo en la conformidad que los otros de su género, esto es, en acto

(1) En 1636 (día 2 de Agosto), decía un gacetista de la época (apud. Rodríguez Villa, «La Corte y Monarquía de España en los años 1636 y 37», Madrid, 1886), «á Don Diego Velázquez han hecho ayuda de guardarropa de S. M., que tira á querer ser un día ayuda de cámara y ponerse un hábito á ejemplo de Ticiano.» ¡Este deseo tardó más de veinte años en verlo realizado!

(2) Existen en el Real Palacio, pieza no muy grande, sin luces directas, creo recordar que inmediata al Salón Gasparini, dos retratos de cuerpo entero de Felipe III y de Doña Margarita, obra quizá aquélla la más primorosa de Bartolomé González, que puso en ambas sendas firmas con su nombre, apellido, cargo de pintor del Rey y fecha: y ésta, la más reciente posible, la de 1621, el año en que murió el Rey y seis antes de morir el pintor. La cabeza del Monarca es acaso la que sirvió para copiarla en el retrato ecuestre, ¡pero vaya, y cuánto más dura y agria de color en el original, verdadero cuadro de Bartolomé González! Basta examinarlo para rechazarle toda participación en los retratos ecuestres.

(3) El comienzo del encargo fué en 1632.



P. TACCA: Felipe IV.



RUBENS: Infante D. Fernando



VAN DYCK: Príncipe Tomás de Saboya



REM BRANDT: Caballero desconocido

Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

LA CORVETA ESPAÑOLA DE VELAZQUEZ, EN OTRAS OBRAS
DE ARTISTAS EXTRANJEROS COETÁNEOS

de paseo, sino de corveta, ó de galope. En vista de lo qual, y deseoso de agradar al Rey, escribió á esta Corte, solicitando se le enviase un exemplar executado por buen Pintor, para gobernarse, y acertar mejor en la obra. En efecto, dentro de pocas semanas se le envió un quadro de mano de Dn Diego Velázquez con el Rey á caballo, y á mas de esto, otro retrato de medio cuerpo, que el mismo Velázquez hizo al Rey.

»Vista la actitud que se había de dar al caballo por los profesores y aficionados que había en Florencia, tuvieron por imposible que la obra pudiese efectuarse, tratándose de mantener en el angosto espacio de los pies una mole de mas de diez y ocho millares de libras, la qual había de subsistir fuera del equilibrio, y por consiguiente posar en falso, como era preciso para representar el galope ó la corveta; y así se tuvo por quimérico, el pretender hallar fuera de la figura del caballo ó sobre el plano, ó debaxo de él un equilibrio para tan gran salida. Algunas noticias de aquel tiempo indican que el célebre Galileo Galilei consideró imposible la empresa; pero las mas ciertas son que el mismo Galilei sugirió al Tacca la manera de mantenerlo.

»La destreza del Tacca contribuyó también al sostenimiento de esta máquina en el modo que tuvo de formar los gruesos, y pegar las partes de ella: hízola de dos trozos, exceptuando las piernas y los brazos: el un trozo hasta la cincha, y el otro desde la cincha á la cabeza: macizó las piernas, y así fué aumentando ó disminuyendo los gruesos conforme tuvo por conveniente para su intento. Pesó toda la obra de la estatua y el caballo diez y ocho mil libras. En quanto á la actitud se dirá lo que sintieron los inteligentes del arte de cabalgar, suponiendo antes que el caballo se maneja en dos, esto es, en los ayres altos, y en tierra. Una de las operaciones del manejo en el ayre es la corveta, formándola quando se levanta, caminando siempre doblando los brazos hácia el pecho, y manteniéndose, ó equilibrándose sobre las ancas, baxando la grupa hácia el suelo. La posada es otra especie de operación en el ayre y esta la hace el caballo al terminar qualquier manejo, hágase en tierra ó en el ayre: es un género de corveta con la diferencia de que en la posada se levanta mas en el ayre que en la corveta, y después se para y afirma con los quatro pies. Laalzada es nombre generico de todos los movimientos que hace el caballo al alzarse con los brazos y posarse sobre las piernas.

»La actitud que dió el Tacca al caballo, es como un medio ó com-

puesto de las referidas operaciones, no siendo corveta por no sostenerse bastante sobre las ancas, baxando la grupa y levantando la cabeza y espaldas. Tampoco es posada por describir su figura una línea casi plana desde los ojos á lo alto de la grupa, debiendo ser inclinada; y últimamente no es galope, pues para serlo, debiera hechar hácia atrás una de las ancas y la otra delante, y no estar iguales como estan: por lo tanto se considera un cierto medio como se ha dicho, entre las tales actitudes en lo que el profesor procedió con sabiduría habiendo observado los que ejercitan la noble Arte de la Escultura, que cualquier otro movimiento hubiera sido menos gracioso.»

Bien claramente nos dicen estas noticias que Velázquez fué el inspirador del Rey en el deseo de tener la primera estatua ecuestre, valentísima, en la cual estuviera el caballo levantado sobre sus pies traseros. Antes había logrado ver en pintura esa innovación que entiendo que es creación ó feliz éxito original de Velázquez. El lo puso de moda en nuestra corte, la primera de Europa y la que daba el tono en aquellos años.

En efecto, los retratos ecuestres, teniendo el caballo las manos levantadas y todo el cuerpo suspendido, sólo pesando sobre los pies, podrán tener sus precedentes remotos incluso en las cabalgatas del arte griego, pero tuvieron por 1634-36 su verdadera explosión como de moda nueva, creo que por influencia exclusiva del arte madrileño. En toda la obra de Rubens solamente se ve así el retrato ecuestre del Cardenal Infante D. Fernando, Gobernador de Flandes, vencedor en Nordlingen, pintado por 1636 (y por cierto conservado en nuestro Museo del Prado); y el único de los que así pintó Van Dyck es el retrato ecuestre de un Príncipe aliado y protegidísimo de España, General de nuestros ejércitos, el Príncipe Tomás de Saboya (Galería de Turín) que se supone pintado en 1634 (por estarlo otro en busto del mismo personaje) (1). Que en ese caso Van Dyck aceptó una moda extraña, española, lo demuestra el elocuentísimo hecho de no repetir la corveta en ninguno de sus muchos retratos ecuestres del Rey Carlos I de Inglaterra y de otros. Entré la obra de Van Dyck se han incluido, pero no son suyos, otros dos cuadros en que aparece el caballo encabritado, levantado ó en corveta: en un supuesto retrato de Van Dyck mismo

(1) Por 1637 se pensó en designar al Príncipe Tomás para el Virreinato de Portugal.

joven (Colección de L. Egerton), que ni es suyo ni es su retrato, y en un estudio de caballos (Palacio Buckingham). Rembrandt no hizo retratos ecuestres; sólo uno, relativamente malo el caballo, pintado en corveta mal tomada: es cuadro del Conde de Cowper, pintado más tardíamente que los citados, en 1649.

Antes de Velázquez y de nuestros pintores del Buen Retiro, hay en cuadros de batallas caballos galopantes en composiciones de Rafael (Ponte Melvi, pintado por Julio Romano), de Ticiano (la batalla de Cadore, cuadro perdido, pero del que se conservan una copia y un grabado) y otros. Pero es caso que no conozco el de un retrato ecuestre en corveta, con acento y acierto de verdad en el movimiento; cosa que no se propusieron hacer Rafael y Ticiano ciertamente cuando (como después Poussin) imitaban de relieves romanos el galope de batalla.

Acicate fué para el feliz hallazgo velazqueño (¡tan mal atribuido implícitamente al pacato y menguado ingenio de Bartolomé González!) el precedente del Carlos V, en Muhlberg, de Ticiano, cuadro maravilloso, una de las grandes singularidades del Arte universal y una de las joyas número uno de nuestro Museo del Prado.

El caballo de Carlos V está sorprendido en movimiento, apoyado en sus pies, todavía en el aire, aunque no en alto, los brazos, como instantánea fotográfica de un instante de equilibrio sólo basado en la dinámica. El acierto de Velázquez sorprendiendo en aparente galope la realidad de una corveta, está en que en la corveta no es fugitivo el instante, sino que tiene toda la duración necesaria, aunque breve, para satisfacer á la vez al ojo y á la razón, es decir, como apariencia y como realidad.

Nada tan difícil, tan feliz en caso de acierto, como esa estática en la dinámica artística. Velázquez en su corveta logró la fortuna singular de los grandes aciertos de la escultura helénica. De sus caballos se puede decir como del famoso discóbolo de Mirón, que tienen toda la hermosura del movimiento rápido y á la vez el instantáneo reposo. Este es el que ahorra al espectador el secreto desasosiego que acompaña, quiérase ó no se quiera, á la contemplación y admiración de las obras de Arte desequilibradas. Acierto tan feliz, cuando por raro caso se halla, luego se imita, se reproduce, se generaliza y se hace vulgar. Pero hallándolo genial, perfecto, como manantial, en la múltiple obra

de Velázquez, viéndole sorprender el instante feliz del reposo dinámico, no puede menos de recordarse la frase de Goethe: «¡momento fugitivo, detente, eres hermoso!».

La plena demostración del triunfo pictórico la dió la Estatuaria, que para esto de formas, grupos, reposo ó movimiento, es gran piedra de toque. Con ella no ocurre como con la Pintura, que el color y la perspectiva pueden servir de excusa ó de tapadera.

Nada menos que el gran Galileo tuvo que intervenir para resolver los problemas de equilibrio físico de la masa del bronce. Como nada menos que Velázquez y Martínez Montañés intervinieron en la parte artística, con sendos retratos de Felipe IV, en pintura y escultura, según los cuales se modeló la obra de Tacca. Pero nótese que ésta, destinada al Retiro, no es en puridad otra cosa que copia en bronce colossal del Felipe IV del Salón de Reinos, trabajada según otra fidelísima copia pictórica remitida á Florencia (se creía que por 1633), allí existente todavía, como obra de Velázquez, en el Museo *degli Uffizzi* (1).

Las únicas variantes son, con la de tener la cabeza libre, sin sombrero, que el brazo derecho del Rey, con su bengala de mando, está más levantado, y que todo el bruto, para poder equilibrar mejor el peso del bronce, está más empujado ó levantado. En todo lo demás, igual exactamente lo fundido y lo pintado, incluso detalles nimios como la parte volante de la banda de general, y la cola del caballo, que ya arrastraba en la pintura y que de tanto provecho fué para el escultor, como punto de apoyo. La obra de Tacca en que también colaboraron Montañés y Galileo, casi es una obra de Velázquez.

El cual no acertó ciertamente con la noble y valiente actitud de la corveta, de primera intención y sin esfuerzo. Antes de llegar al feliz éxito de su Olivares y su Felipe III y Felipe IV, antes de ver á sus pintados brutos «las ancas recoger, doblar las corvas, el pecho dilatar, volar los cascos», no dejó de saber lo que es un fracaso.

Había ya triunfado en el retrato ecuestre de Felipe IV á los ojos del público y con el aplauso universal, al llegar á Madrid definitivamente (2). Pero quiso hacer otro retrato ecuestre, por lo visto de otra ma-

(1) He oído decir que se conserva en Florencia también el modelo en madera del trabajo escultórico preparatorio que hizo Martínez Montañés.

(2) Que el retrato de 1623 fuera ecuestre, lo dice Palomino, distinguiéndolo bien del *despintado* de 1625: como que el uno fué un enorme éxito al exponerse al público y el otro un fracaso que como tal aceptó Velázquez mismo. Cruzada no admite

nera, creo yo que persiguiendo ya la vía que después le llevó al gloriosísimo triunfo, y lo hizo en 1625, dos años después que el primero. Pintó al Rey «armado, y sobre un hermoso caballo», dice Palomino, seguramente tomando la especie de la completísima biografía de Velázquez que escribió su discípulo Alfaro, «y después de concluido con el estudio que acostumbraba, escribió en un peñasco PHILIPPUS MAGN. HVIVS, NOM. IV. POTENTISSIMVS HISPANIARUM REX, INDIAR. MAXIM. IMP. ANNO CHRIST. XXV. SAECULI XVII. ETA. XX. A.

«Y en una piedrezuela fingió estar pegado con unas obleas un papel algo arrugado, pintado por el natural, con alguna diligencia, como lo muestra él mismo, para en habiendo el quadro salido á la censura y parecer de todos, poner su nombre, y considerar las faltas que le ponían, prefiriendo por mas diligente juez al vulgo que á sí mismo. Propuso su obra Velázquez á la censura pública, y fué vituperado el caballo, diciendo estaba contra las reglas del arte, con dictámenes tan opuestos, que era imposible convenirlos; con que enfadado, borró la mayor parte de su pintura, y puso en vez de la firma, como él lo había borrado: *Didacus Velazquius, Pictor Regis, expinxit*»—despintó, quiso decir, seguramente; pero Plinio usó el verbo en su verdadera significación de pintar á lo vivo.

Con esta curiosa anécdota, contada por Velázquez, respecto del cuadro de 1625, hoy perdido (como el de 1623), demuéstrase igualmente el estudio que Velázquez hizo de la naturalidad de las actitudes de los corceles, la existencia en el viejo Alcázar de dos cuadros de dos caballos, uno castaño y otro bayo, y de otros dos cuadros en que había pintados dos caballos y los dos caballeros (quizá picadores) dibujados y por acabar; todos cuatro, de tamaño natural ó mayor, é igualmente perdidos.

Imitadas por los demás artistas madrileños y aun extranjeros las

que el de 1623 fuera ecuestre, porque Pacheco, el suegro de Velázquez, parece no hablar sino de un retrato ecuestre. No es esto bastante argumento á oponer á Palomino, que si en otras de sus vidas no es de fiar, en la de Velázquez, gracias á Alfaro, es sencillamente admirable, dedicándole un espacio, calor y riqueza de información detallada, que demuestran la solidez insólita de los fundamentos sobre los cuales la trabajaba. Pero el soneto mismo de Pacheco parece indicar además que se refiere al retrato que abrió á Velázquez las puertas de Palacio, y dice en él que es retrato ecuestre.

actitudes características de los retratos ecuestres de Velázquez, éste, después de las obras del Buen Retiro, y acaso por 1839, apenas luego del triunfo de Fuenterrabia, con tropas organizadas por Olivares, hizo el soberbio retrato que le inmortaliza, tomando el grupo del jinete y caballo en corveta visto por atrás aunque algo vuelto. Pero ya por lo visto no pintó Velázquez más cuadros de caballos y otras fueron en los años sucesivos sus ansias nobilísimas de perfección artística, siempre renovadas (1).

(Continuará.)

ELÍAS TORMO.

(1) Madrazo, en su Catálogo extenso, p. 608-609 lleva (!) á 1647 ó 48 el retrato de 1625, y cree que Velázquez pintó cuatro retratos ecuestres de Felipe IV: el de 1623, el que se envió á Tacca, y otro el de Fraga, en 1644, que él creía el mismo del Museo, ó sea el del Retiro. El de Fraga no es ecuestre —como se acaba de ilustrar tan completamente por el Sr. Beruete en su folleto, ya citado— y el enviado á Tacca es copia del del Retiro; pero como éste (por la edad del Rey) no puede ser el de 1623 (tenía diez y ocho años), ni el de 1625 (tenía veinte), entiendo que tres son los retratos ecuestres de Felipe IV que hizo Velázquez, de los cuales uno lo retiró, otro es el del Museo (pintado por 1633) y el otro se catalogó en la Casa del Tesoro, habitaciones de los primeros pintores de Cámara en 1700, «retrato de Felipe IV siendo mozo, armado y á caballo», cinco varas de alto y tres y media de ancho, y acaso se perdió cuando el incendio del Alcázar—, referencia que Cruzada aplica al de 1625.

ESCULTURA EN MADRID

desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

X

Ultimos años del siglo XIX y primeros del XX.

Todo el desarrollo y transformación de la estatuaria española que se ha exteriorizado en los monumentos públicos de Madrid, se venía preparando en las Exposiciones nacionales de Bellas Artes. Estudiando la serie de sus catálogos se aprecia bien el sentido del cambio y el potente vigor del crecimiento.

Muy humildes fueron los comienzos de este progreso artístico: trece expositores en 1856 y otros tantos en 1858, con veinticuatro obras en el primer año indicado y sólo diez y siete en el segundo, representaron todo el movimiento de la Escultura en los primeros certámenes celebrados para conocer su estado y propulsar su adelanto.

Poco á poco fué aumentando el número de unos y de otras, y á los nombres de Antonio Solá, Francisco Pérez del Valle y Figueras, que figuraron en primera línea en la época indicada, se sumaron otros nombres en los bienios subsiguientes: Grajeras, Venancio y Agapito Vallmitjana, Victoriano Salmer, Cayetano Capuz, Ramón Fresno, siendo algunos más tarde autores de monumentos madrileños ó de creaciones de mayor empeño, y cayendo otros por completo en el olvido.

Como muestra del género que se cultivaba en estas primeras etapas del brillante camino recorrido hasta nuestros días por el arte contemporáneo, basta recordar las obras que aspiraron á los diferentes premios que habian de concederse en 1856. Fueron en conjunto: once estatuas y bustos-retratos; cinco imágenes piadosas ó bíblicas, como la de la Casta Susana; dos Cupidos, uno en observación y otro dormido; Isabel la Católica, Pelayo, Licurgo presentando sus leyes; Penélope, que lleva el arco de Ulises á sus amantes; un trozo de ornamentación en cera, de Plácido Zuloaga, y un medallón de la Vir-

gen, ejecutado con diente de caballo marino, alabastro y marfil por el oficial retirado D. José Mur.

La vida moderna con sus dramas silenciosos ó sus elementos cómicos; sus cantos al trabajo, que es el verdadero título de nobleza del presente; sus luchas por el ideal, que tantas veces pasan ignoradas; sus heroísmos, en los que apenas nos fijamos; sus mansas crueldades; sus glorias poco aplaudidas; los injustos triunfos de la insipidez en la vida política y las reparaciones tardías al mérito indiscutible, que fué fuente algo más tarde de tan fecundas inspiraciones, no había impresionado todavía á los que trabajaban el yeso, la madera ó el mármol con más maestría de mano que riqueza de pensamiento.

Las galerías del Ministerio de Fomento, en que se celebraron los dos primeros concursos, parecieron empequeñecerlos con el amañamiento ramplón de lo oficinesco trasladado á los amplios mundos de la ciencia y de lo bello. De estos claustros del antiguo convento de la Trinidad pasaron las exposiciones, en 1862, á la nueva Casa de la Moneda, y allí comenzó una primera transformación de los autores y de los asuntos elegidos: señaláronse en primer lugar las creaciones de los Bellver, José y Ricardo; Venancio Vallmitjana lució más que antes había lucido con sus efigies religiosas San José, Santa Isabel... Juan Figueras dedicó su ingenio á figuras históricas de una poesía ya tierna ó ya salvaje, D.^a Marina, Atila...; inauguró aquí la presentación pública de su labor José Esteban Lozano con el grupo de Guzmán el Bueno, acompañados de otros que comenzaban á luchar con mejor ó peor fortuna.

Quedaban en este tiempo reflejos de todo lo que había vivido en el pasado: de los hermosos bustos retratos á que tanta vida dieron Felipe de Castro en el siglo XVIII y José Piquer en el siguiente; de las imágenes piadosas que constituyeron casi por completo un arte nacional desde el XV al XVII; de las reminiscencias clásicas propulsadas como elemento educador por la Academia de San Fernando; hasta de las lindas nimiedades en cera de Fr. Eugenio Gutiérrez de Torices, y de las figuras en barro modeladas lo mismo por la Roldana que más cerca de nosotros por José Ginés; pero todo esto aparecía como resto de grandezas decaídas y había de desarrollarse mucho para lucir de nuevo ó unirse á formas de otros géneros para engendrar un arte espléndido.

En dos Exposiciones, la de 1864 y 1866, se enriqueció el tesoro artístico del país con obras de mayor altura, elevándose los géneros ya conocidos, á la par que se iniciaban, aunque tímidamente, nuevas corrientes. En los asuntos helénicos se distinguió José Bellver con su grupo «Aquiles y Pentesilea», de real belleza; Jerónimo Suñol presentó la estatua sedente «El Dante», que no fué entonces tan apreciada como merecía serlo; las imágenes de grandes literatos españoles, Pedro Calderón de la Barca, Francisco de Quevedo, Tirso de Molina, tomaron acertada forma plástica en las manos de Eugenio Duque, que no ha mucho murió en la miseria, de Elías Martín y de José Esteban Lorenzo; las efigies piadosas volvieron á ser místicamente sentidas por Ricardo Bellver en su «Piedad», por Juan Samsó en su «San Francisco en éxtasis», y Elías Martín en «San Juan de Dios»; produjeron honda impresión en el público «El grito de Independencia», de Juan Figueras; los «Ultimos momentos de Numancia», de José González Jiménez, y «El pueblo dando el grito de alarma á la nación», de Lozano, en que las masas veían reflejado su heroísmo ó el heroísmo de los que estimaba sus antepasados, y dió claras muestras de aspirar á moverse en otro ambiente Manuel Fernández de la Oliva con «El primer desengaño».

Entonces aumentó en vigor á la vez lo que se acomodaba á las tradiciones del pasado y lo que comenzaba á alborear, cual encarnación del nuevo espíritu. En 1871 conmovía, respectivamente, á las dos grandes escuelas que hay en el fondo de toda esfera de la actividad humana el «San Jorge», de *Aleu*, y los «Ultimos momentos de un torero en la arena después de una cogida», de *Rosendo Novas*. Buena estatua la del primero, no excedía ciertamente en mérito, dentro de la imaginería religiosa, al grupo de la «Piedad», de Ricardo Bellver, y al «San Francisco en éxtasis», de Juan Samsó, que la habían precedido. La segunda iniciaba, é iniciaba bien, una nueva dirección en su arte.

En los concursos sucesivos aumentó la variedad de los asuntos. Se movieron los autores dentro de espacios más amplios, hubo de imperar gradualmente la espontaneidad, revelando todas fantasías más independientes, acertando muchas veces con escenas sencillas que aparecían llenas de gracia y cayendo otras en la trivialidad con asuntos tomados de la vida corriente, sí, pero sin saber darles ese

perfume de lo bello quintaesenciado en medio de lo vulgar, que es condición necesaria para producir la emoción tanto con lo antiguo como con lo moderno. En las artes gráficas ocurre lo mismo que en la literatura, es muy fácil copiar ó describir lo que se presenta ante los ojos; pero es difícil poetizar hasta los últimos desechos, cual hacía Juan Pablo Ritter, no faltando á la verdad y buscando lo grande de lo pequeño en su pensamiento.

Fueron apareciendo en los múltiples certámenes celebrados hasta el final de la centuria las diferentes personalidades que habían de ser autores de los monumentos públicos que hoy enriquecen á Madrid, ó habían de colocarse en preferentísimo lugar por su talento, cual si germinaran en el campo del arte al calor de las devociones populares que les animaban á presentarse, ó bajo la influencia de la fecundidad de pensamiento que se extendía por la sociedad entera con el progreso bien marcado de la cultura pública. Benlliure, Marinas, Querol, Blay, acompañados de otros muchos artistas notables, que no han dejado obras en las plazas y jardines de la corte, comenzaron á concurrir á los concursos con pocas obras, en que se veía ya claro su genio en los primeros momentos, con creaciones de mayor empeño á los pocos años de haber expuesto las primeras.

En 1878 estaba representada la labor de Mariano *Benlliure* por un tipo de gitana andaluza y un busto retrato colocados en las mismas galerías en que se colocaron el Ángel Caído, de Ricardo Bellver, y unas bellas medallas de José Esteban Lozano, que se dedicó desde entonces á encaminar á los jóvenes hacia estos trabajos tan difíciles como interesantes. *Barrón* se distinguió con su *Viriato* en 1884. A los tres años se presentaron *Marinas* con su *San Sebastián*, mártir, y *Querol* con «*La Tradición*», que fué y sigue siendo una de sus mejores obras. En 1892 sonó ya aquí, en Madrid, el nombre de Miguel Blay unido al bello grupo en yeso «*Primeros fríos*».

Por esta fecha se había ya distanciado muchísimo la estatuaria española de lo que era al figurar en 1856. Todos los artistas se esforzaban en señalarse como observadores de la realidad y dotados de pensamiento propio, siquiera no abandonaran algunos los géneros antiguos cultivándolos todavía con primor. No faltaban en ningún certamen las representaciones piadosas, las reminiscencias clásicas, los bustos-retratos, algún pasaje histórico, y á su lado abundaban gru-

pos y figuras como «El primer lazo de amor», de Alcoberro Amorós; «Una sorpresa en día de Reyes», de Rafael Algueró; «El Sastre de aldea», de Isidro Brocos; «Los muchachos callejeros saltando», de José Campeny; el lindísimo «Accidente», de Benlliure; «El barbero de aldea», de Braulio Alvarez Muñiz, y cien más en los que podrán comprobarse las variadas observaciones que antes hemos hecho sobre estas obras en general.

Con el carácter y sentido de estas creaciones contrastaban las de tendencia antigua realizadas por otros muchos autores que modelaban también con variada maestría y se mostraban inspirados por distintas corrientes. *Antonio Alsina* debutó con «El sacrificio de Isaac»; *Cipriano Folgueras* aspiró á los premios que habían de darse en 1887 con «Jesús discutiendo con los doctores»..., y á la par que el arte religioso seguía dando muestras de vitalidad, se presentaba asimismo vigoroso el movido por los sentimientos patrios y el de las alegorías. «Pro Patria» (año de 1808), de *Federico Amutio*; «Dos de Mayo», de *Marinas*; «Gerona» (1809), de *Antonio Parera*... «La integridad», de *Julio González Pola*... «La fe conduciendo á la inmortalidad la víctima del deber», de *Agustín Querol*, y muchas más en que se acentuaba cada vez más ese carácter de la mayor indisciplina artística ó mayor independencia y amplitud artística, que de todo hay en lo que crean y extienden los genios en los tiempos presentes.

La despedida del siglo XIX fué muy brillante en Madrid, lo mismo para los certámenes que para los monumentos. En los últimos veinte años de la centuria labró *Mariano Benlliure* las estatuas del Teniente Ruiz, *Alvaro de Bazán*, *General Cassola* y *Doña María Cristina de Borbón* para otros tantos monumentos; hicieron, *Suñol*, el *Colón*, y *Marinas*, el *Velázquez*; compuso *Manuel Oms* el grupo de *Isabel la Católica*, que pone límite al paseo del Hipódromo; salieron las efigies del *Marqués del Duero*, del *Duque de la Victoria*, de *Pon-tejos*, de *Francisco Piquer*, y el busto de *Benavente de las manos de Aleu*, de *Gibert*, de *San Martí*, de *Alcoberro* y de *Subirat*, y cerró el período en 1900 *Agustín Querol* dando vida en la piedra á la noble personalidad de *D. Claudio Moyano*.

En la Exposición de 1899, última celebrada en aquella centuria, se presentó franco el espíritu moderno, las manifestaciones de la literatura y las artes, enalteciendo la lucha del hombre con la naturale-



Fotografía de Hauser y Menck—Madrid

MADRID

Monumento al pueblo del dos de Mayo
por Aniceto Marinas

za que engrandece cada vez más á nuestras sociedades, esos cantos al trabajo donde se ha concentrado la energía de nuestros semejantes gastada antes en otros fines. Este alma madre de la vida actual, encarnó en varias estatuas y relieves, figurando á la cabeza de todos ellos *La Mina de carbón de Mateo Inurria*, «grupo de obreros en una galería de 400 metros de profundidad», que ha embellecido esas labores de donde sale nuestra fuerza y nuestra riqueza y deja adivinar á costa de qué sudores y sacrificios se alcanza. El Jurado concedió un alto galardón al pensamiento del artista que hacia escultura bella separándose de las formas clásicas y á la factura del maestro.

Al lado de este hermoso relieve figuraban numerosas obras en representación ya de otros aspectos de la misma tendencia ó ya de otras tendencias distintas que tuvieron excepcional vigor en anteriores épocas ó le siguen teniendo en la presente. José Monserrat y Portela inició allí la serie de sus creaciones realistas con «Amor y trabajo», y su discípulo *Miguel Oslé* hubo de inspirarse también por hechos de los más comunes en su «A buen hambre no hay pan duro». Varias figuras alegóricas se acomodaron asimismo á las conquistas de las centurias en que estamos con *La Electricidad*, de José Alcoberro Amorós, en contraste con otras que trasladaban á muy diversos ambientes como «El Imperio Romano», de Antonio Alsina; el «Fecial», de Antonio Cabrera; el «Abel», de Agustín Claramunt; la «Bacante», de Manuel Castaños, y la «Aguadora griega», del Duque de Tovar.

Las formas plásticas de glorias nacionales y extranjeras presidían también á las demás creaciones en aquellas galerías. Destacábase entre ellas la hermosa estatua de Velázquez en yeso, salida de las inspiraciones felices y las hábiles manos de Marinas, acompañándole el Balmes, de Alcoberro; el Alonso Cano, de Rómulo González Rizi, y el Giordano Bruno, de Vega Cruces. A lado de éstas se veían, lo mismo que en los certámenes anteriores, innumerables bustos-retratos, poco á propósito varios para que se enorgullecieran con ellos los originales, y digno sucesor alguno de los muy hermosos hechos en pasados periodos.

Se reflejó asimismo en esta despedida del siglo XIX la imaginaria religiosa ó de los simbolismos místicos que nos legó tantas efigies inspiradas por la labor de Gregorio Fernández, Montañés, Salzillo y

otros muchos del XVI, XVII y XVIII. Eusebio Arnau, de Barcelona, presentó un San Jerónimo en yeso; José Avila y Sáiz, de Burgos, una Santa Mónica y una Virgen de los Dolores, ambas en bronce; Joaquín Bilbao, de Sevilla, «La fe como eterno guía»; Agustín García del Valle una Santa María Magdalena, y Jacinto Higuera un busto de San Juan Bautista.

Completaban la colección bastantes obras, de las que no son incluíbles ni en sección ni en escuela determinadas; el lindo pensamiento, primorosamente ejecutado, «Mujeres y flores» (armonía), busto en yeso de Miguel Blay; la «Pesca inesperada», de José María Barciela, de Vigo y discípulo de Suñol; «La primera sesión», de Emilio Cotter; «A la defensiva» (estudio de un desnudo), de Julio Echeandía, de Irún; «La lucha de un indio con un tigre», de José Campey, de Igualada; «¡¡Reacción, reacción!!», de Agustín García del Valle, discípulo de Ricardo Bellver; «Instinto humano», de Carlos Mani Roig; «De orden superior», de Prudencio Murillo, y bastantes más, en que se desarrollaban pensamientos delicados, asuntos cómicos, escenas dramáticas de modo más ó menos feliz y con facturas de méritos muy diversos, revelando tan pronto la originalidad espontánea como su trabajosa rebusca y el fuego de la inspiración ó aspiraciones mal servidas por los medios, más dolorosas quizá en esta esfera que en las restantes de la actividad humana.

Al iniciarse el arte del siglo XX con la Exposición de 1901, subió de un golpe á ciento cincuenta el número de las obras presentadas, y á doscientos veintisiete en la de 1904, que debe mirarse como el momento culminante en el desarrollo de la escultura española de nuestros días. En ambas pudo verse á qué altura, en qué extensión, con qué vigor se presentaba la escultura española de nuestros días, compitiendo en los certámenes por sus bellas creaciones muchos maestros de fama bien cimentada, con jóvenes hasta aquella fecha poco conocidos y desde aquel momento artistas ya autorizados. Entre las numerosas esculturas de méritos muy diversos, desde lo grandioso á lo ramplón, se destacaban representaciones de todos los ideales y de todos los modos de hacer, asombrando la amplia fecundidad que su conjunto declaraba á cuantos visitaban aquellas galerías, pensando despacio en lo que veían, saboreando los aciertos, libres de prejuicios de escuela.

En la primera (1901) fueron premiadas una serie de obras que confirman plenamente en detalle, por sus asuntos, lo que acabamos de decir. Miguel Angel Trilles, laureado con la medalla de oro, presentó al gigante Anteo, dando forma plástica á las concepciones poéticas del Dante; Borrás y Abella, discípulo de Benlliure, Julio González Pola, Emilio Calandier y José Casan Matamala, que fueron agraciados con las segundas, lucieron sus variadas inspiraciones en el grupo semipicaresco y semipiadoso de las «Tentaciones de San Antonio», el bello desnudo de mujer intitulado «Ensueños», el recuerdo patriótico del *Palleter* valenciano y la sentida creación «Abandonada». Contrastaron unas con otras por su tendencia y especial factura, demostrando la imparcialidad del Jurado, las esculturas que merecieron tercera medalla: *Dar veure al qui te set*, «Ultima jornada», «San Sebastián», «Idilio», «La Anunciación» y «La antojadiza Leandra», de que eran respectivamente autores Damián Pradell, de Barcelona; Manuel García, de Requena; Aurelio Cabrera, extremeño, que presentó también el «Prometeo moderno»; Piquet y Cátuli, catalán; Lorenzo Coullaut Valera, de Marchena, y Miguel Morales Marín, de Granada, demostrando esta variedad de procedencias de los que lograron triunfar, que en toda España se trabajaba á la vez y se trabajaba con fruto.

Hay también en la lista anterior, como ocurrió en otros certámenes, nombres que habían de seguir sonando en posteriores concursos y en la creación de monumentos públicos; nombres de individuos que se distinguieron sonando por primera vez; apellidos que desde esta fecha han quedado olvidados, inspiraciones de un día malogradas por diferentes causas. Fuera de concurso por las altas distinciones que ya habían alcanzado los escultores ó aspirando sólo á primeras que no consiguieron, aparecían algunas obras de grandes artistas ó de artistas distinguidos, no de excepcional empeño aquellas, sí muestra de una gran maestría, puesta quizá allí para que no se olvidara una historia de trabajo y de triunfos con el rumor de las nuevas historias que allí comenzaban, más cuidadas éstas y de indiscutible mérito, aunque no consiguieran sobreponerse á las de sus compañeros. Han de incluirse en el primer grupo el «Busto de Baco» y los dos retratos que presentó Agustín Querol, y el jarrón en barro cocido de Cipriano Folgueras. Merecen citarse entre la del segundo: «Astucia

y fuerza», de Antonio Alsina, que había logrado ya cuatro medallas en Exposiciones nacionales y una primera en la de París de 1900; «La nietecita», de José Monserrat y Portella, con premios de todas las categorías, y algunas más. Por el número de las obras, por la variedad de los asuntos y las muy distintas escuelas en ellas representadas, puede mirarse esta Exposición como un nuevo adelanto respecto de los progresos realizados en 1899.

En la segunda (1904) presentó Benlliure la estatua ecuestre de Don Alfonso XII, que había de emplazarse sobre alto pedestal en el Retiro, acompañada de múltiples emblemas de las ideas y de las esferas de actividad que componen el alma y la fuerza del pueblo español. Blay colocó en dos instalaciones casi juntas los *Mineros*, que habían de realzar en Bilbao la figura de *Chavarri*, contando en dónde radicaba la importancia de este capitalista, y la imagen de *Federico Rubio* destinada al Parque del Oeste, reflejando en su faz dulce, grave, pensadora, el alto valer de aquel médico y los bellos sentimientos del amigo de la humanidad. Ambos habían adquirido ya dos primeras medallas y sólo podían aspirar al premio de honor.

Barrón, Trilles y Monserrat, entre otros notables artistas, encarnaron en sus obras tres ideales y tres direcciones muy distintas de la Escultura, probándose por sus inspiraciones, muy bellas, que no hay tendencia alguna que esté destinada á desaparecer y que todas renacen en cuanto las sigue un hombre de talento. Lo que en un periodo parece dormido y hasta muerto, tan olvidado de la humanidad como calificado ya de cosa trasnochada y arcaica por los críticos al día, vuelve á presentarse de nuevo pujante al cabo de pocos años, sucediendo el romanticismo á la escuela naturalista y ésta á aquél; compitiendo en las más diversas épocas lo realista con lo clásico, y quedando de todo lo que es verdaderamente artístico lo que produce en uno ú otro sentido emoción estética, ya que sólo se borra lo engendrado por el amaneramiento de escuela. Las gentes se dejarán siempre arrastrar por lo que revela genio y espontaneidad en los autores, permaneciendo frías ante las fórmulas hechas por mucho que se las encomien los eruditos.

Eduardo Barrón fué el representante en 1904 de aquel arte, enamorado de los mundos griego y romano, que estimaba como temas preferentes para ser modelados los episodios de la historia de los

pueblos antiguos, tratados siempre desde el punto de vista heroico. Este arte, que dominaba casi por completo á fines del siglo XVIII, se prolongó con los *Campey* y otros á la primera mitad de la décimovena centuria, cayendo ya en seguida en una frialdad amanerada, impotente para producir emociones. Resurgió en aquel certamen, bajo la influencia de Barrón, con el grupo de *Nerón y Séneca*, ligeramente policromado, en el que si el ideal obligaba á colocarle entre los de otros periodos, la factura tenía que ser calificada de excelente y moderna.

En el filósofo maestro y en su imperial discípulo puso el escultor, no la serenidad algo helada de los bustos de los Césares ó la rígida majestad del orador romano; quiso, sí, reflejar en sus rostros y actitudes pasiones sentidas como se han sentido en todos los tiempos, impulsos más humanos, y estuvo en ello muy acertado. *Séneca* pone todo su empeño en comunicar ideas; *Nerón* le escucha abstraído en pensamientos y sueños que no tienen indudablemente nada de elevados. Con la fe científica revelada en la fisonomía del sabio, contrasta el histerismo de la crueldad que se refleja ya en la faz dura del Príncipe. Numerosos detalles, hechos con primor, se componen con las dos figuras para hacer de esta obra una hermosa creación.

Miguel A. Trilles es el autor del bello grupo «Perseo y Andrómeda», asunto que se ha tratado tantas veces, que ha engendrado tantas obras notables y que interesa siempre por lo mucho que hay en él de humano, bajo el aspecto clásico de estos nombres ó el piadoso de Santa Margarita y el monstruo. El autor ha sabido huir en esta obra de las representaciones comunes y ha revelado en ella gran maestría de mano por su factura.

Trilles se presentó en este certamen á completar una larga serie de triunfos alcanzados en los anteriores. Había obtenido ya medallas de tercera clase en 1887 y 1890; fué premiado con las de segunda en la Exposición de 1900 de París, y en la del año siguiente en Madrid; llegó á obtener una de primera en 1901, y fué laureado del mismo modo por este grupo.

Fué discípulo de la escuela central de Pintura y Escultura.

José Monserrat y Portella, á quien antes hemos citado por su obra «La nietecita», expuesta en 1901, presentó en ésta el grupo «Al Mercado», muy realista, muy de la vida actual, lleno de intención en las

diversas expresiones de los rostros, perfumado con el ambiente del esfuerzo que representa la existencia para muchas gentes, idealización de la vida del pueblo, que no fué estimado á la altura de una medalla de oro, y no pudo ser propuesto para ninguna otra recompensa porque el escultor había obtenido ya una de primera en anteriores años.

Nació este artista en el pueblo de Hospitalet, de la provincia de Barcelona, y cuando el Ayuntamiento de esta ciudad creó en 1879 la pensión Fortuny para honrar el nombre del gran pintor, se presentó á las oposiciones Monserrat, obteniendo una mención honorífica por su escultura «El hijo pródigo». Dos años más tarde figuró en la Exposición nacional una figura suya en barro cocido intitulada «Inocencia», y en los certámenes sucesivos fué obteniendo las recompensas con que llegó al de 1904.

Este escultor había dedicado gran parte de su tiempo á modelar lindos bustos y figuras que circulaban con favor en el comercio de *mayólicas*, *terracottas* y otros productos parecidos, y de esto se resienten algo, á pesar de su indiscutible belleza, sus creaciones de mayor empeño; su hermoso grupo «Al Mercado» tiene algo de amplificación de un grupo de barro. Quizá por esto no le puso el Jurado á la altura de otras obras que figuraban á su lado, más adaptadas á las condiciones de la gran escultura, más dentro de lo sancionado por la historia.

Además de Barrón y Trilles, que obtuvieron en 1904 las dos medallas de oro, fueron premiados en aquel concurso con segundas, terceras y menciones otros muchos artistas: Marín, Castaños, Clarasó, Oslé, Escudero, Carretero, Coullaut-Valera, Basterra, Ridaura, Cuervo y algunos más, autores de muy variadas obras, representantes de todas las direcciones posibles, fantasías inspiradas por diversas influencias. Figuras históricas como la del Conde D. Pedro Ansurez, las alegorías de la Justicia y de la Historia, y el grupo sentido intitulado «Misericordia», aparecían al lado del relieve «Al harén», de una «Eva llorando desesperada su pecado», de la delicada «Canción de primavera» y del «Triste hallazgo». Fué la sección de Escultura de aquella Exposición fiel reflejo del mundo moderno dominado por la creencia de que todo puede embellecerse por los que tienen fuego sagrado para ello. Lo que hay de exacto en esta doctrina y lo que hay también en ella de

exagerado, los aciertos de lo que ha de durar y lo destinado á producir sólo impresiones muy transitorias, se asociaba en las galerías en un conjunto brillante.

En los certámenes que siguieron al de 1904 se sostuvo el mismo espíritu, siquiera el cuadro total de las obras no podría colocarse á igual altura. En ellas han debutado muchos jóvenes llenos de fe en su labor y dignos continuadores de la obra nacional, y se ha expuesto alguna creación bellísima de maestros de gran renombre, como «Eclósión», de Blay, que le llevó al premio de honor, consagrándole entre los primeros que honran la fecundidad creadora del alma y el pensamiento español.

En 1908 fueron colocadas por el Jurado á la cabeza de todas las producciones que aspiraban á premio una patriótica y otra humana: el grupo «Patria», que habia labrado Julio González Pola para el monumento elevado en el Parque del Oeste á los soldados y marinos muertos en Cuba y Filipinas; los «Presos», de Luciano Oslé, que supo mostrar en ellos que no desaparecen los sentimientos de amor y de ternura en los que la sociedad justamente castiga por grandes extravíos. Figuras expresivas de hombres de mar, de pescadores, de campesino sembrando; la imagen de la desesperación y la de la paciencia, simbolizada en Job; el triste grupo en que se representa un vencido en la lucha de la vida; los relieves del mausoleo de los Marqueses de Linares; el busto del pintor Rosales y la fe en la lucha expresado en «Adelante», salieron de manos de artistas premiados ya en otras Exposiciones: Ridaura, Coullaut-Valera, ó de los que lo fueron sólo en ésta.

En la última Exposición, de 1910, lucharon una vez más, obteniendo en ella primeras medallas artistas como José Clará, con «La Diosa», y Manuel Castaños, con «Fe, Esperanza», y sonaron por primera vez, presentándose desde luego con excepcionales bríos, jóvenes escultores, á ejemplo de Angel Ferrant, hijo del eminente pintor del mismo nombre y discípulo de Aniceto Marinas. Se unieron en el Palacio de Cristal del Retiro formas bellas con que se hacían plásticos los más variados pensamientos: asuntos de actualidad, representaciones de cosas nimias delicadamente interpretadas, reminiscencias clásicas ó escenas piadosas, amores patrios y alegorías á la moderna, y el Jurado, reputándolas como las que mejor encarnaban cada una de las tenden-

cias y dando pruebas de una gran amplitud de criterio, lo mismo para los opuestos sentidos de escuela que para los variados modos de hacer, concedió segundas medallas á «El voto», de José Capuz; el «Monumento á Bailén», de Jacinto Higuera; los «Huérfanos», de Enrique Marín; «La cuesta de la vida», de Ferrant, y «El dolor universal», de Manuel García González; otorgándolas terceras á «Amor y trabajo», de Roberto Rubio Rosel; «Isabel y Nati», de José Ortells; «Niña tímida», de Juan Centellas; «Faunos», de Francisco Marco-Díaz Pintado; «Sed», de Fernando Campos Sobrino, y «Añoranzas», de Vicente Navarro, además de trece menciones honoríficas, porque era difícil dejar sin algún premio tantos esfuerzos revelados en las obras, tanto amor á su arte y tanto empeño en embellecer hasta lo más vulgar de la vida.

Las Exposiciones nacionales de Bellas Artes han continuado, desde mediados del siglo XIX á los comienzos del actual, la obra que comenzó la Real Academia de San Fernando en 1752, prolongándola hasta el primer tercio de la décimonovena centuria; reformó aquélla el gusto con los modelos de la antigüedad, salvando á la Escultura del estado en que estaba cayendo, agotado el genio de los grandes artistas que se habían educado en Italia y de sus inmediatos sucesores. Con este período docente se impusieron demasiado las formas clásicas, afinando mucho las obras y poniendo al mismo tiempo excesivos límites á la libre espontaneidad de los creadores. Los grandes certámenes han venido luego á completar el trabajo de regeneración, llamando á todos los que hacían por sí y poniendo en lucha noble las más opuestas tendencias para que se produjera en cada momento la selección de lo mejor.

De la vida creada en aquellos múltiples concursos han salido como necesaria consecuencia las creaciones monumentales de Madrid de los últimos años. Los que en ellos más sobresalieron llenaron poco después las plazas, amplias vías y paseos de nuestra capital con las estatuas que admiramos en ellas. Las energías despertadas por emulaciones muy simpáticas, se traducen, por el intermedio de los monumentos puestos ante la vista de las masas, en la elevación y mejora del alma popular, y así la obra realizada ha alcanzado el alto valor de no ser sólo una obra de mejora artística, sino de mejora en los sentimientos y en los prestigios nacionales, desempeñando el arte esa

función social que por sí mismo tiene, reconózcasela ó no por los que tienen la obligación de reconocerla.

Unas notas sobre la labor general de los autores de todos los monumentos, grandes y pequeños, levantados en la corte desde 1880 hasta la fecha en que nos hallamos, como continuación de las antes ya publicadas, nos dará clara idea del vigor de desarrollo de nuestra estatuaría y del alto valor de la misma en la época actual (1).

MARIANO BENLLIURE.—Es una gloria legítima de la escultura española.

La misma forma apasionada en que se discuten muchas de sus obras y lo que algunas han logrado triunfar de las mayores contradicciones, prueban la importancia excepcional y la magnitud de la labor total de este artista, á la que sólo falta la pátina del tiempo para figurar entre las de primera línea de las engendradas por la fecundidad española de todos los siglos.

Osorio Bernard, en su Diccionario publicado desde 1883 á 1884, le cita sólo como un prodigio de precocidad, añadiendo la indicación de algunas de sus primeras producciones en el siguiente párrafo, que refleja muy poco todavía la altura de esta personalidad:

«*Benlliure y Gil (D. Mariano)*.—Escultor, hermano del que antecede, y natural, como él, de Valencia. En 1875, contando sólo nueve años de edad, ejecutó en cera un grupo representando la cogida de un picador (2), trabajo que fué calificado de verdadero prodigio de habilidad, dada la corta edad del artista. Dos años más tarde hizo la estatua ecuestre del Rey Don Alfonso, teniendo la honra de oír de labios del Monarca las frases más cariñosas y las más halagüeñas esperanzas. En 1878 concurrió á la Exposición nacional de Bellas Artes con un tipo de gitana andaluza, busto en yeso, y un retrato del señor Marqués de Heredia, busto en mármol.»

Por los años que corremos nadie podría descubrir al Benlliure que

(1) Van ordenadas las biografías de artistas por el orden de las fechas del primer monumento que hicieron para Madrid, del mismo modo que se han ordenado las anteriores.

(2) En los mismos días en que hacemos esta biografía su imaginación ha vuelto á las primeras inspiraciones creando el grupo *El Coleo* de un género análogo.

conocemos en esta pobrísima nota biográfica; esto demuestra todo lo que su genio ha crecido y todo lo extenso de su labor. Sólo para Madrid, y destinados á los sitios públicos, han salido de su mano los siguientes monumentos:

Doña Bárbara de Braganza, colocado en los jardinillos de las Salesas ó Palacio de Justicia.

Teniente Ruiz y Mendoza, en la plaza del Rey.

D. Alvaro de Bazán, frente á la Casa de la Villa.

El General Cassola, en los jardinillos que preceden al cuartel de la Montaña.

Doña María Cristina de Borbón, delante del Museo de Reproducciones.

Goya, que se emplazó primero en el Retiro y se ha trasladado después al barrio de Salamanca.

Martínez Campos, en el paseo del Retiro.

Emilio Castelar, entre el término de la Castellana y el comienzo del paseo del Hipódromo.

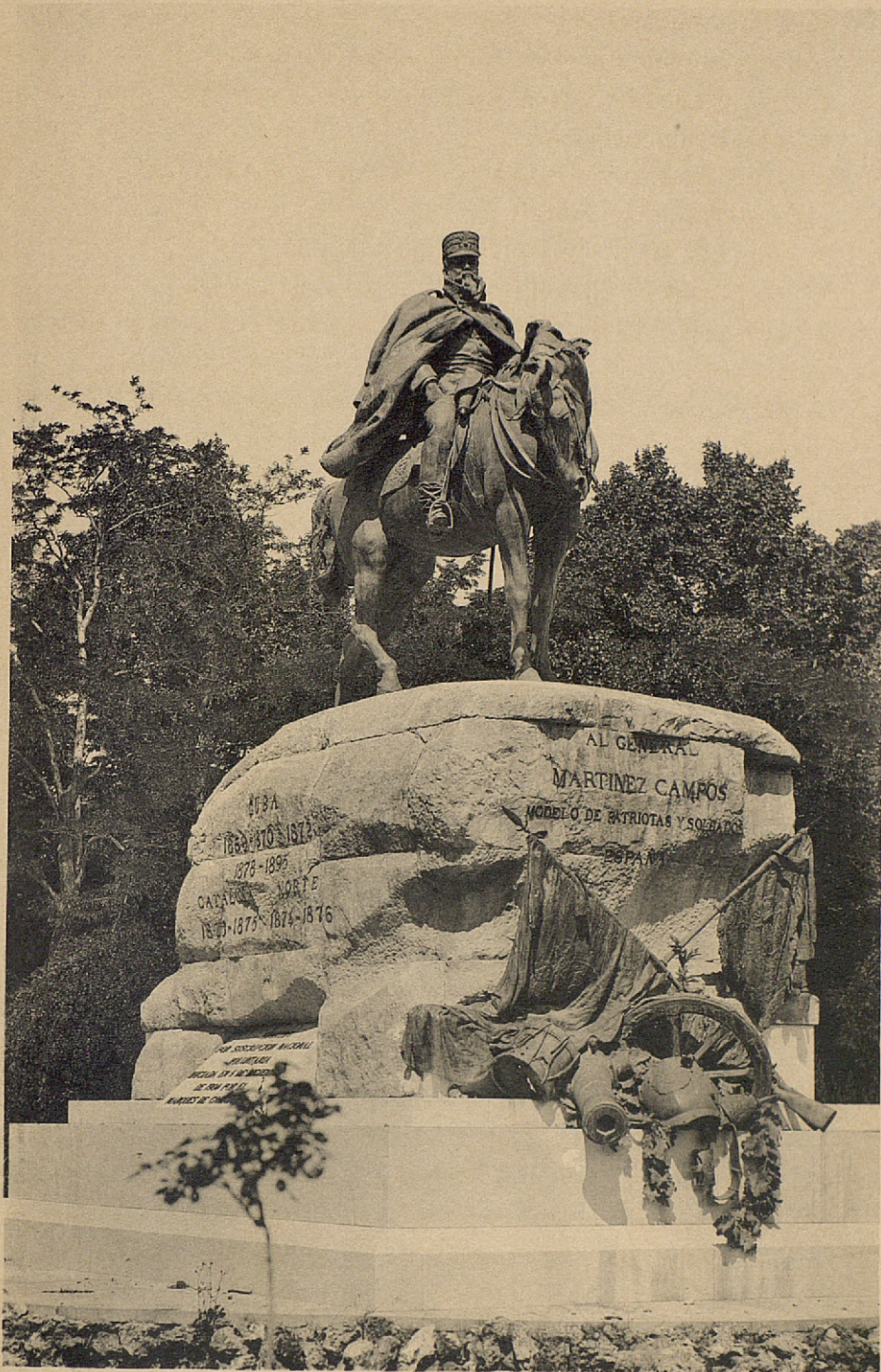
La estatua ecuestre de Don Alfonso XII, que corona ya su monumento, á orillas del estanque del Retiro.

El mausoleo de Sagasta en el panteón de Atocha.

El hermoso grupo que se destaca en la parte alta de la fachada del palacio de la Unión y el Fénix Español, y que es, hasta la fecha, su última obra de este género y la que acredita de un modo brillante que su fecundidad creadora no se agota.

Cuando el escultor ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fué encargado de contestar á su discurso de recepción D. José Esteban Lozano, y en las bien redactadas páginas del de éste hay una biografía muy exacta, de la cual entresacamos algunos párrafos:

«En Valencia, en aquella fecunda región donde se rinde fervoroso culto á la hermosura, á la poesía y al arte, nació el Sr. Benlliure; de familia de artistas, mecida su cuna en ambiente caldeado por la inspiración, muy niño aún dió ya muestras bien elocuentes de sus felices disposiciones, y... ¡arcanos de la Providencia!, el que un día debiera traducir en mármoles y bronceos los más nobles sentimientos, las más delicadas sensaciones, fué mudo hasta después de haber cumplido la edad de ocho años».



Fototipia de Hauser y Menet — Madrid

MADRID: PASEO DEL RETIRO

Monumento de Martínez Campos, por Mariano Benlliure

.....

«A los nueve años ejecuta en cera un grupo representando «la cogida de un picador», grupo que figuró en la Exposición de 1876; dos años más tarde modela una «estatua ecuestre del Rey Don Alfonso XII»; á los catorce años obtiene ya encargos de importancia para su juventud, y los que le conocen de aquella época celebran un abanico que talló en ébano para la Marquesa de Castrillo, y un grupo de tamaño natural para servir de «Paso» en las procesiones de Semana Santa en la ciudad de Zamora. Poco tiempo después traslada su residencia á París y allí recibe lecciones del célebre pintor Domingo, logrando vender á buenos precios acuarelas y cuadritos que fueron bien pronto arrebatados por el comercio artístico».

Benlliure no comenzó su carrera ante el gran público con ninguna obra de pretensiones: un tipo de gitana andaluza y el busto-retrato en mármol del Marqués de Heredia, fueron las primeras muestras que dió de su ingenio en la Exposición de 1878; un escultor de quien decía secamente el catálogo que era «natural de Valencia» y que habitaba por aquel entonces en la calle del Ave María, 29 y 31, principal derecha. Algún año transcurrió todavía antes de que su nombre circulara de boca en boca, y la primer creación suya que atrajo con vivo interés la atención del público, no fué tampoco una estatua ó un grupo heroico, era sí una figura graciosa, acertadísima de expresión, muy linda en lo que aparecía al exterior, muy hermosa por lo que anunciaba en el que la había modelado, el tipo de un monaguillo dolorido de las quemaduras que se había producido en una mano con las brasas de su incensario, presentado al certamen de 1884 con el título de «Accidente».

Continuó luego figurando en diferentes Exposiciones y llamando cada vez más con sus trabajos la atención de los inteligentes.

«En 1887 presenta un grupo de niños que titula «Al agua», y la estatua del pintor Ribera *El Españolito* erigida después en la ciudad de Valencia, y por la que obtuvo una medalla de primera clase. En la de 1890 el monumento á D. Diego López de Haro para erigirse en Bilbao; «La Marina» y «El Ferrocarril», estatuas para el proyectado en Valencia al Marqués de Campo, siendo tal vez esta última la escultura más seria, más notable y más grandiosa que ha producido el Sr. Benlliure, ganando por una de ellas otra medalla de primera cla-

se. También exhibió en este Concurso el célebre vaso en bronce que representa «Una bacanal», propiedad hoy del Conde de Valdelaguna; vaso que inspiró al que fué nuestro director y eminente crítico artístico, D. Pedro de Madrazo, uno de sus más celebrados artículos.

»En la de 1892 un bajo-relieve en mármol titulado «Canto de amor», y el hermosísimo busto, entre tantos notables como ha producido el Sr. Benlliure, del célebre pintor D. Francisco Domingo. En la de 1895 la estatua en yeso de D. Antonio de Trueba, concediéndosele por ella la más alta recompensa obtenida por un escultor en nuestra Patria: una medalla de honor. Finalmente, en la Exposición celebrada por el Círculo de Bellas Artes, en el palacio de cristal del Retiro (1897), pudo admirarse el monumento que ha de contener los restos del famoso cantante Gayarre. También son de esa época los bajo-relieves, representado por graciosísimos niños, las Ciencias y las Artes, que sirven de friso en el salón de fiestas de M. Bütter.»

La mayor popularidad del artista comenzó por esta época cuando la creación de las dos estatuas, ambas en 1891, del Teniente Ruiz y de D. Alvaro de Bazán; desde la citada fecha no ha habido año ni se ha realizado acontecimiento alguno de cierta importancia que no se haya unido á una de las muestras de esa labor tan continua, tan variada, tan extensa, tan febril las más de las veces, porque á los numerosos monumentos dirigidos por él en Madrid hay que añadir otros muchos para distintas localidades: el sepulcro de Gayarre, en el Roncal, el de Agustina Aragón, en Zaragoza..... y cientos de obras encargadas por particulares ó hechas con amor para embellecer sus viviendas.

El modelo en yeso de la estatua del Teniente Ruiz figuró en la Exposición nacional de 1890; un año más tarde se le vació en bronce y fué colocado en la Plaza del Rey. Tiene la estatua una altura de dos metros y sesenta centímetros y la cabeza está modelada con arreglo á un retrato que posee en Ceuta la familia de aquel héroe de la guerra de la Independencia. Se le ve en la actitud de enardecer á sus soldados para la lucha contra las tropas de Napoleón, y con sus pies pisa un trozo de la puerta del Parque de Monteleón, cascos de las granadas que arrojaba el enemigo, las piedras, pobres armas con que se defendieron los chisperos madrileños, y un trabuco caído quizá de las manos frías del que acababa de manejarlo.

Descansa todo el monumento sobre un cuerpo de planta rectangular con chaflanes, que lleva encima tres escalones de mármol negro vetado de blanco, sirviendo sucesivamente de apoyo á un macizo de mármol rojo de Sigüenza, un pedestal cilíndrico, un cornisamento superior y un plinto que sostiene ya directamente la efigie del noble oficial que buscó ya que no un triunfo imposible, una protesta contra la injusta invasión sellada con su muerte gloriosa. El pedestal mide en conjunto cerca de cuatro metros.

Adosados á sus caras laterales van dos relieves, ceñidos al cuerpo cilíndrico por dos cañones de época; todos estos elementos ornamentales de bronce fueron fundidos en Roma. En el primero de los relieves se ve en el fondo la puerta del Parque de Monteleón y delante al mismo Ruiz seguido de una gran masa del pueblo, compuesta principalmente de chisperos, que empujan unos las ruedas, ponen sus manos sobre el cascabel de un cañón, oprimiendo otro con rabia un trabuco, al marchar todos sobre bombas, pistolas y variados elementos de guerra esparcidos por el suelo. En el segundo es llevado mortalmente herido el Jefe en brazos de los que han luchado á sus órdenes.

Dos inscripciones declaran á quién está dedicada la obra y que se la dedica á Ruiz el Ejército español en 1891, contándole como uno de sus héroes. La adornan también un trofeo formado por dos banderas, ceñidas por sendas coronas á las bocas de otros tantos cañones y un friso con hojas de laurel y ocho leones tenantes de cuatro escudos, que llevan escritas en letras doradas las palabras: Patriotismo, Lealtad, Fortaleza, Abnegación.

Los profesores de la Academia general militar, Pedro Antonio Berenguer y José Ibáñez Marín, ambos notables escritores y ambos perdidos ya para la ciencia y España, fueron los autores, en 1888, de la idea de elevar esta memoria á una de nuestras figuras de la historia contemporánea. La acogió con entusiasmo el General Cassola, que era á la sazón Ministro de la Guerra, y se encomendó su realización á una Junta presidida por D. Arsenio Martínez Campos.

Con la actitud muy movida de la estatua que acabamos de describir contrasta la más reposada y digna de la de D. Alvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz, el héroe de las Islas Terceras, el militar que combatió con ejércitos de pueblos muy diversos y el marino que á la distancia de siglos emulaba con elementos muy diferentes las glorias

del célebre Almirante Roger de Lauria. Su imagen en bronce nació al calor de aquel movimiento de la opinión pública en Madrid, que al hallarse en los comienzos de una nueva vida nacional, buscaba como títulos ante la historia las grandes personalidades del pasado y como fe de existencia y poder creador el trabajo de los inspirados artistas del presente. Perpetuar la memoria de aquéllos con el trabajo genial de éstos, era enaltecer doblemente, colocándole á notable altura, el nombre de España y el alma entera de la Patria. Este bulto en bronce se hizo para conmemorar el tercer centenario del personaje, y la primera piedra del pedestal se puso el 4 de Mayo de 1891.

D. Alvaro pisa una bandera turca y un yelmo; presenta con su mano derecha el bastoncito, símbolo de su autoridad, y apoya la izquierda en el pomo de su espada. Lleva media armadura de época, la gorguera encañonada, y cruza su pecho la banda reveladora de su alta jerarquía. Su rostro es varonil, su mirada tiene á la vez reposo y energía; en su faz hay el vigor, la inteligencia, la distinción del que se eleva mucho sobre el nivel de sus contemporáneos. Sólo en su pierna derecha se ve un poco de movimiento que altera algo la serena actitud. Este detalle es el símbolo de esa nerviosidad que hay siempre en todas las creaciones de Benlliure, lo que revela el corte particular de su espíritu y lo que constituye un elemento singular de su personalidad, lo que parece casi una firma de sus obras.

No todas, sin embargo, presentan este mismo carácter. Esas estatuas de monumentos valencianos que cita su biógrafo el Sr. Lozano, la figura de la Historia, que se destaca en la parte inferior del monumento de Doña María Cristina de Borbón, la misma imagen de esta augusta dama y alguna más demuestran, en unión de la que es hasta el presente su última obra *para Madrid*, que Benlliure sabe sentir lo majestuoso, lo sereno, lo ampliamente decorativo, lo que es profundamente escultórico cuando cree que debe sentirlo.

El artista ha obtenido con su inmensa labor grandes éxitos para sí y un legítimo y alto triunfo para el nombre de España, pudiendo enorgullecerse por lo que crea su fantasía y por lo que con sus creaciones ha servido á la Patria. José Esteban Lozano, en uno de sus párrafos del susodicho discurso, señala también hechos que demuestran cómo se le considera en el extranjero.

«No terminaré—dice—sin hacer mención especial de la Gran Me-

dalla de honor obtenida en Viena por el busto del pintor Domingo, obra digna por todos conceptos del artista que la inspiró, y que allá en los comienzos de la carrera de Benlliure fué, aunque por poco tiempo, su maestro, poniendo en esa obra su eximio escultor toda su inteligencia, toda su alma y todo el entusiasmo de su agradecimiento.

»Ultimamente, en la Exposición Universal de 1900 en París, le ha sido adjudicado á Benlliure un gran premio, merecido triunfo que viene á coronar una vida de labor consagrada al arte.»

De entre los muchos juicios formulados sobre este escultor, parece natural dar la preferencia al consignado en la oración del que fué encargado de saludarle en nombre de la Academia á que ambos pertenecen. Tiene el documento importancia excepcional, porque no es en el fondo la opinión de un individuo, reviste el carácter de una opinión corporativa que anuncia en parte el que pudiera ser también el juicio de la posteridad.

«Si examinamos atentamente la producción de Benlliure, á partir de la estatua «El monaguillo», veremos que es franca y resueltamente ecléctico; clásico, cuando el asunto exige ser vaciado en los moldes históricos; modernista, si por modernismo se entiende la adaptación de la idea artística al medio en que vivimos, cuando le ha sido necesario hablar más á los sentidos que al espíritu; idealista, eminentemente idealista, cuando se entrega con todo el fervor del entusiasmo al dominio de su inspiración genial. La mayoría de sus obras producen la emoción estética; el público se compenetra con el artista, siente con él y ama como él la belleza. Por efecto de su idealismo jamás le encontramos vulgar, con esa vulgaridad tan antipática como desesperante que ha invadido las regiones del Arte: hay un sello de elegancia, distinción y gracia, aun en la que parezca menos cuidada de sus obras, que las caracterizan de manera admirable. Artista tan ilustrado como trabajador infatigable, su escultura revela el profundo estudio que ha hecho de la estatuaria en sus diversas épocas. Muchos son los ejemplos que pudiera aducir en prueba de mi aserto; pero no lo juzgo necesario, y además el empeño me llevaría lejos de mis limitados propósitos.

»Algo más hay, y muy importante, que caracteriza á nuestro nuevo compañero, y es lo que me permito calificar de influencia ó de reminiscencia pictórica en su producción escultórica: sus monu-

mentos, sus estatuas, sus bajo relieves, hasta sus bustos descubren al pintor; traer á vuestra memoria algunas de las obras citadas, y convendréis conmigo en que, ya por su concepción, ya por sus actitudes, ya por la ornamentación, ya por los detalles y hasta por la derogación á veces de ciertos principios que vienen siendo tradicionales y constantes en el arte de la Escultura, no parece sino que rechaza y no transige con las imposiciones de la materia en que el escultor opera; diríase que Benlliure intenta pintar con el cincel sobre mármoles y broncees.»

Este último carácter que el Sr. Lozano señala en la obra de Benlliure, es, á nuestro juicio, un carácter que irá invadiendo cada vez más la escultura de nuestros días, sobre todo en los relieves, separándola de la clásica, porque si hay en este movimiento mucho que depende de la indiosincrasia de cada autor y del modo de educarse la juventud con las múltiples y variadas impresiones que recibe y objetos múltiples que pasan ante su vista, hay mucho también que depende del modo de ser de estos tiempos, de que nuestros pensamientos, nuestras tendencias y nuestros amores no son de los que dominaban por completo al mundo antiguo; esa serenidad con que se presentaba en su arte, no concuerdan con la nerviosidad en todo de la sociedad de nuestros días.

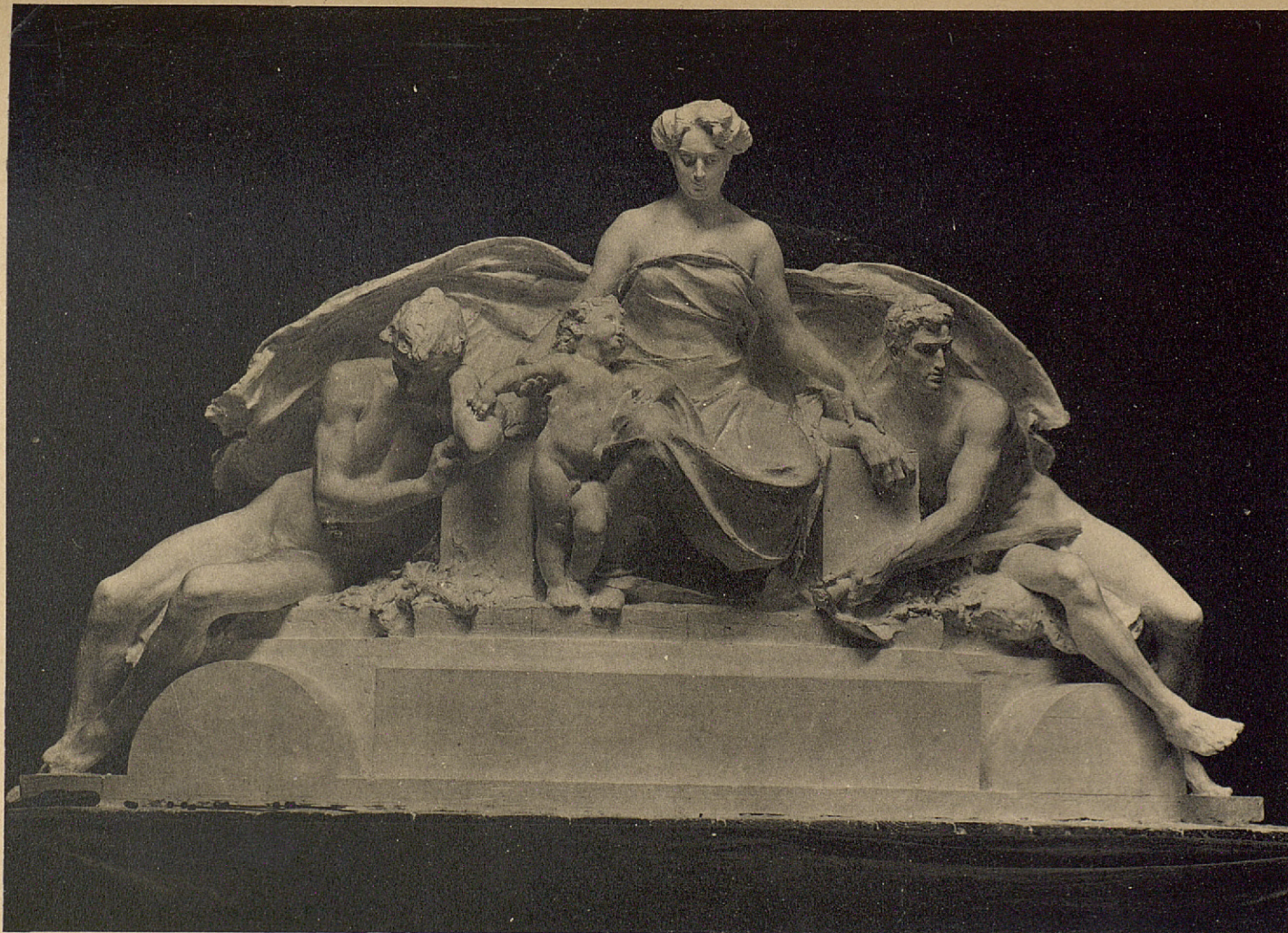
Es Benlliure, como artista, una personalidad muy compleja. No hay sólo en su obra de conjunto una gran variedad de direcciones, cualidad que luce lo mismo en otros muchos de nuestros compatriotas y que casi parece típica de estas tierras; se ven sí en ella inspiraciones de escuelas muy opuestas, modos de ser en sus estatuas muy distintos, una evolución rápida al pasar de unas á otras. Hay á la vez en su alma un suave poder de adaptación á todo lo que le atrae por su belleza y una gran personalidad que le hace crear en más de una ocasión cosas separadas por completo de todo lo demás. Su última obra revela también el inmenso poder creador que impera todavía en su alma, y de él puede decirse lo que hemos dicho ya de algún otro, que si sus obras nos las hubieran transmitido los siglos pasados, no faltarían eruditos que con el mayor convencimiento nos demostraran que habían existido varios Marianos Benlliures trabajando con pocos años de diferencia.

Atrajo las miradas de todos por su gracia natural y su belleza la



Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

MADRID: PANTEÓN DE ATOCHA
Sepulcro de Sagasta, por Mariano Benlliure
(DOS DETALLES)



Fototípa de Hauser y Menet.—Madrid

MADRID: Grupo que corona la fachada del palacio de "La Unión y el
Fenix Español", por Mariano Benlliure

(FRENTE)

figura de aquel monaguillo que se lleva á la boca la mano quemada. En un mismo sepulcro, el de Sagasta, ha sabido dar digno reposo á la figura del muerto ilustre, acento de grandiosidad á la representación de la Historia, realismo muy vivo al emblema encarnado en el hombre del pueblo puesto á los pies de la urna. La imagen de Castellar, en su monumento, tiene una gran personalidad, sin inscripción alguna reconocerían en ella al gran orador los que le conocieron en vida, así como en la de Martínez Campos tiene el rostro el gesto característico del General. Sus facultades de dar poesía á una personalidad las ha guardado en primer término para la bella dama, que fué Reina Gobernadora, y se llamó Doña María Cristina de Borbón. A los pies de Goya ha puesto con acierto su maja, la Venus local, que acredita de netamente madrileño como pintor al genial hijo de tierras aragonesas. Con la figura que corona el monumento de Alfonso XII, ha demostrado que podía hacerse bella una estatua ecuestre, separándose de los más repetidos modelos y sin acudir á extraños artificios. Dicho se está que el género de belleza no es el mismo en todas estas obras ni en las demás suyas que atesora Madrid.

En condiciones decorativas, en concepción acertada, en bondad de factura, dentro de su género, nada iguala sin embargo á lo último salido hasta la fecha de sus manos, al grupo emblemático colocado en la parte alta de la fachada del palacio de la Unión y el Fénix Español. Es lástima que en aquel sitio sea sólo fácil apreciar la impresión de conjunto de su belleza y que el gran movimiento de aquella calle haga que circulen tantas y tantas personas cada día ante su vista sin darse cuenta de que pasan delante de una obra lo bastante genial para producir una honda emoción estética y delante de una prueba de que nuestros artistas están demostrando, quizá más que los de otras muchas profesiones, que España es un pueblo vivo y lleno de energías. Le reproducimos en nuestras fototipias y en ellas podrá apreciarse qué expresivos y variados son los rostros, cómo están modeladas las figuras, qué bien combinadas sus líneas. Es ésta una de esas creaciones que no deben describirse ni analizarse; hay que presentarla á los devotos del arte para que gocen con ella los que le aman, más que los que le estudian.

Obsérvase en esta obra una evolución más respecto de algunas de las que inmediatamente la precedieron. Es, quizá, la más escultó-

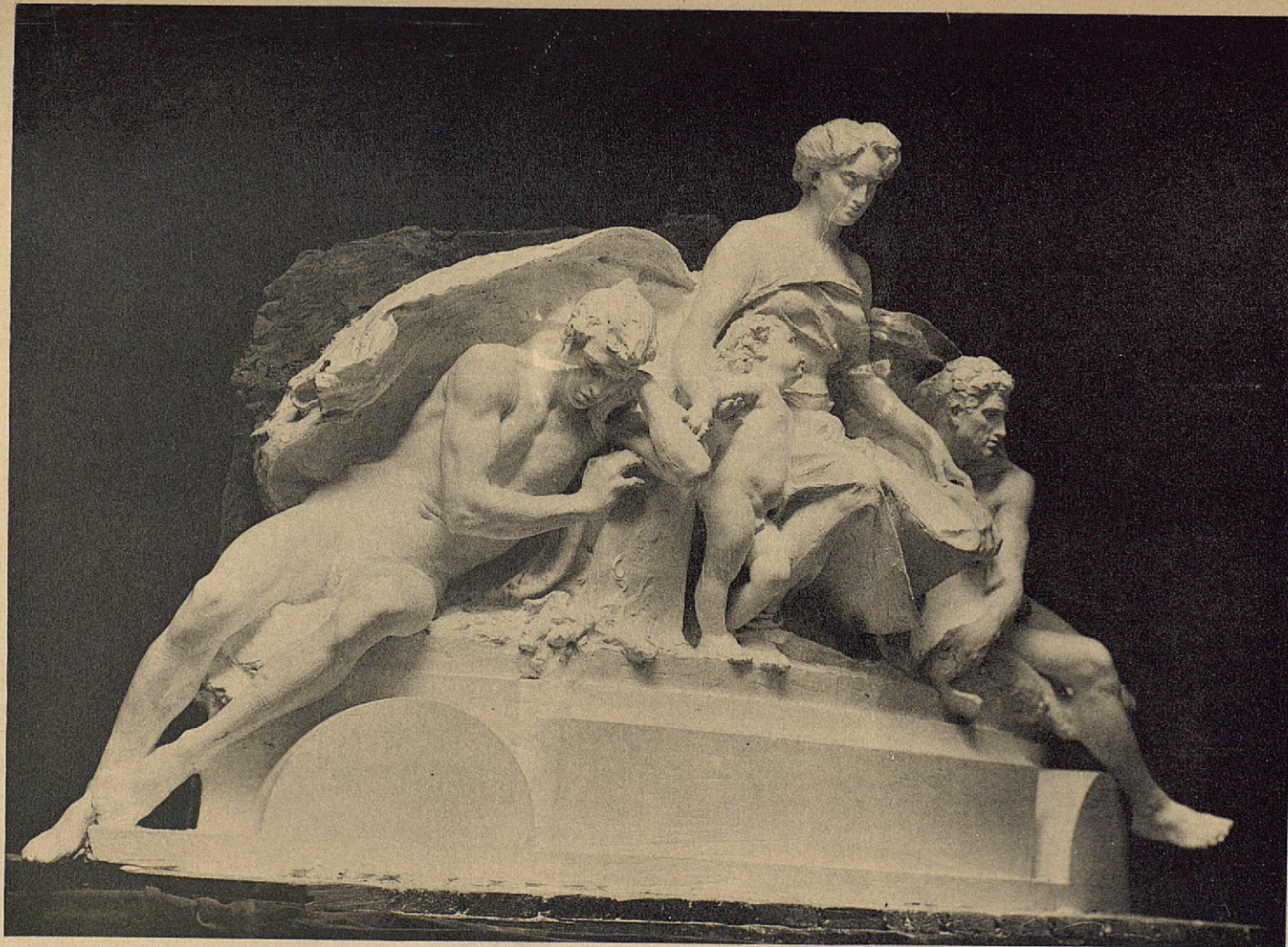
rica, aquella en que más se olvida que Benlliure estudió con Domingo pintura, que él mismo pintó bien y que muy probablemente en hermosos lienzos fué donde encontró las primeras influencias para afinar su gusto y encenderse en él el fuego sagrado que le había de hacer tan gran artista. Sólo este rasgo haría del grupo de la Unión y el Fénix Español una obra excepcional; con ella y alguna otra se demuestra que Benlliure no se sujeta ni siquiera á esa fuerza de la continuidad del trabajo, á ese sello particular que dan á cada uno los intereses creados por su labor anterior.

Este es el Benlliure que ha llegado á nuestros días, con promesas de que su biografía habrá de completarse con muchos párrafos en los siguientes años.

MANUEL OMS.—El 30 de Noviembre de 1883 se verificó, á las dos y media de la tarde, el acto de descubrir, al final del paseo del Hipódromo, el monumento de Isabel la Católica, que revelaba ante el pueblo de Madrid la personalidad de este artista, acreditando de maestro al que poco antes era casi por completo desconocido de la generalidad de las gentes y aun de muchos de los más inteligentes críticos.

Era esta obra un envío de pensionado de cuarto año, que encomiaron mucho primero, en 1881, el ilustre pintor Casado del Alisal, que era director de la Academia Española de Roma, y un año más tarde el genial Francisco Pradilla, que ejercía entonces igual cargo. El Rey Alfonso XII y su Ministro de Estado, Marqués de la Vega Armijo, tuvieron formal empeño en que este grupo figurara como uno de los monumentos de Madrid, y dispuesto el Ayuntamiento á satisfacer sus deseos, aprontó todos los fondos necesarios para que el propósito se realizara.

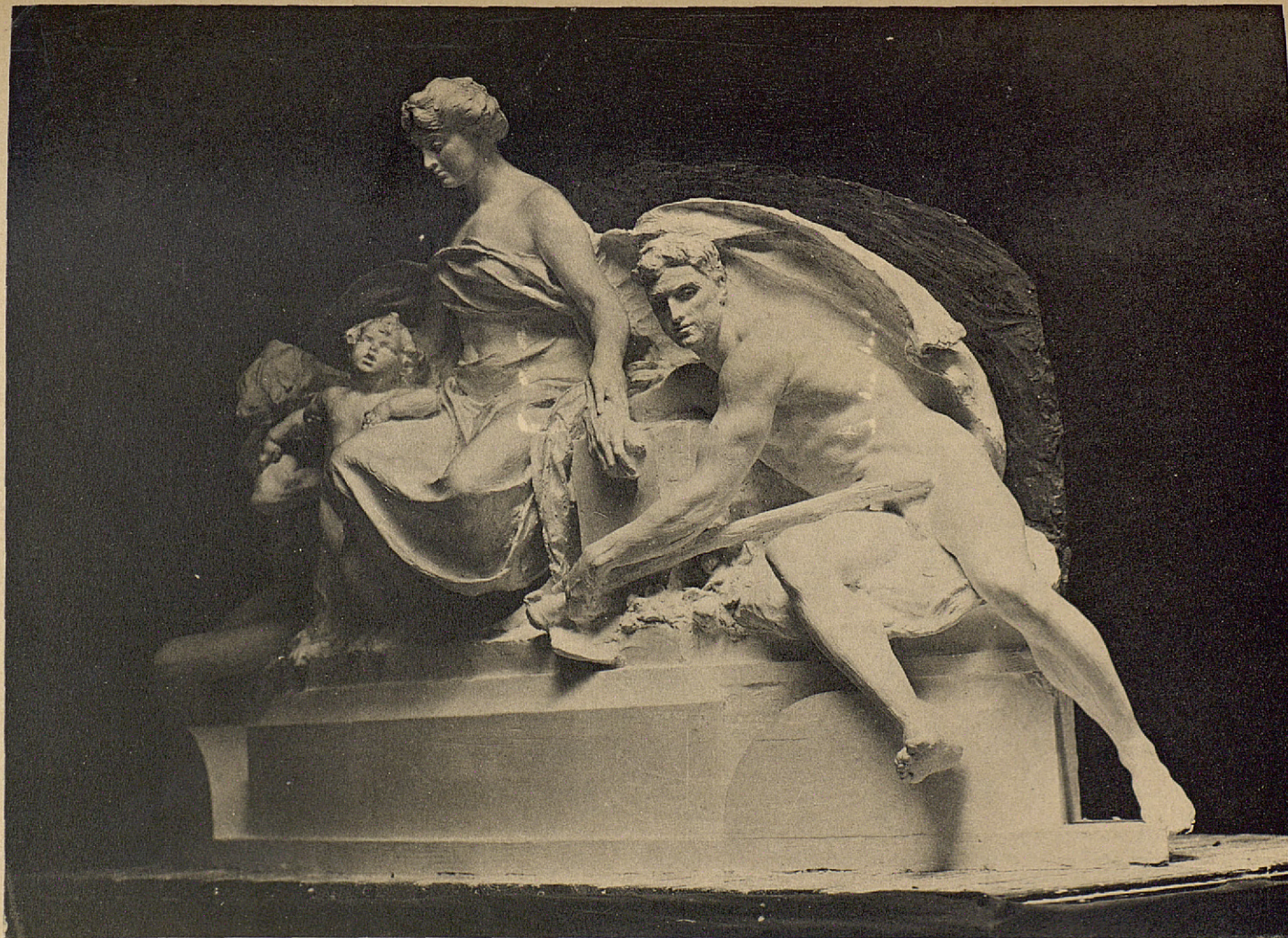
En el hermoso grupo se ve á Doña Isabel á caballo, con armadura, corona y manto, ostentando en su mano derecha la cruz de Covadonga, como recordando el lugar y los hechos porque comenzó la Reconquista que ella y su esposo Don Fernando terminaron en Granada. El Cardenal Mendoza y Gonzalo de Córdoba marchan á derecha é izquierda de la augusta Princesa, como altas representaciones del clero de la época y de los combatientes que fueron conquistando



Fototipia de Hauser y Menet, —Madrid

MADRID: Grupo que corona la fachada del p alacio de "La Uni on v el
Fenix Espa ol", por Mariano Benlliure

(LADO DERECHO)



Fototipia de Hauser y Menet — Madrid

MADRID: Grupo que corona la fachada del palacio de "La Unión y el
Fenix Español", por Mariano Benlliure

(LADO IZQUIERDO)

palmo á palmo las tierras de la Península que habían de unirse en una nación.

Manuel Oms se había educado en los primeros momentos con su padre, que era un escultor adornista y de trabajos en cartón, establecido en Barcelona. Hizo éste cabezas de enanos para las procesiones de la comarca, el túmulo para las honras fúnebres de Martínez de la Rosa, y, como labor más duradera, dejó los elementos de escultura que embellecen el Teatro Principal de aquella población, los detalles del ingreso al salón de sesiones de la Diputación provincial, otros varios para el Liceo y el medallón de Miguel Angel en el edificio de Exposición permanente de Bellas Artes.

La fantasía del hijo, llena de mayores exigencias, no podía encerrarse en tan estrechos límites. Se lanzó desde el primer momento á las obras de mayor vuelo, presentando en la Exposición nacional de 1876 en Madrid un grupo en yeso, «El primer paso», que le valió desde luego una medalla de segunda clase. Otro grupo en yeso con la muerte del General Concha, frente á Monte Muru; *Un Tipo de Cataluña*, estudio del natural, en barro, y «Una gitana», en la misma substancia, fueron las obras suyas que lucieron en diferentes certámenes hasta el de 1884. Murió poco después, cuando su genio le llevaba por el camino de honrar en lugar preferente al arte español.

ANDRÉS ALEU.—Es el autor de la estatua ecuestre del Marqués del Duero, que no es ciertamente de las mejores que Madrid posee, ni se halla á la altura de otras creaciones suyas que impresionaron de un modo más favorable á la opinión.

Era catalán, individuo de la Academia provincial de Barcelona, profesor de su escuela de Bellas Artes, centro donde se formaron bastantes y buenos artistas. Presentó ya varias obras estimables en la Exposición celebrada en 1857 en la Ciudad Condal.

En 1867 modelaba la imagen de San Jorge para la fachada de aquella Diputación provincial, y cuatro años más tarde presentó esta misma hermosa obra en la Exposición nacional de Bellas Artes, mereciendo por ella una medalla de primera clase. Este fué el momento en que más sonó y con más crédito el nombre de Aleu.

En los sitios públicos de la corte ha quedado sólo como muestra

de su labor la susodicha escultura del Marqués del Duero. Tiene tres metros y treinta y cinco centímetros de altura, y el modelo del autor fué luego vaciado en bronce en Sevilla, bajo la dirección del Cuerpo de Artillería, con metal de cañones viejos que dió el Estado.

El escultor Pablo Gibert hizo el pedestal de ladrillo, revestido de mármol blanco, dándole la misma altura que la estatua. En los dos costados van sendos relieves, con la entrada del General Concha en Oporto, el de Levante, y el de Poniente con su muerte en la acción de Monte Muru dada contra los carlistas que ocupaban Estella.

Se inauguró el monumento el 27 de Junio de 1885.

Para otras ciudades y otros sitios hizo este artista diferentes trabajos, citándose en sus biografías, de preferencia, un busto, en 1857, de D. Juan Zapatero, que era entonces Capitán general de Cataluña, muy notable por la finura de los detalles y el parecido; una estatua de Isabel II para el salón de sesiones de la Diputación de Barcelona y varias para la casa Ayuntamiento.

JERÓNIMO SUÑOL.—Nació el 13 de Diciembre de 1839 en Barcelona.

Al publicar su «Galería biográfica», Osorio Bernard, en 1883-1884, citaba ya de Suñol: la estatua del Dante, que obtuvo segunda medalla en la Exposición de 1864; la de Himeneo, con primer premio en la de 1866, escultura que reproduce en un grabado, y otras muchas obras hasta la de Colón y las varias ejecutadas para San Francisco el Grande, de Madrid.

Adivínase ya en ellas una enorme labor, que se amplía y se completa con los datos de la realizada después de aquella fecha y grandes aciertos como el de la reproducción en yeso de la noble figura del gran poeta florentino, que con haber sido ya desde el primer momento muy apreciada no lo fué tanto como lo ha sido después al compararla con las que se estiman mejores efigies del mismo personaje y al saborear la dignidad de aquella actitud y la ideal expresión de aquel rostro.

La existencia de Suñol fué una existencia accidentada, llena de vigor por su parte y de contrariedades que venían de las circunstancias y de los hombres. Rodríguez Codolá publicó en *La Vanguardia*, de Bar-



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MADRID: MUSEO DE ARTE MODERNO

Estatua del Dante, por Jerónimo Suñol

celona, datos muy curiosos de su vida que sirven para dibujar bien en la fantasía aquella figura tan seria, tan distinguida, tan separada de todo lo vulgar, que desde la modesta esfera en que se movió su familia pudo elevarse por su propio esfuerzo á las más altas de la sociedad intelectual española.

Era hijo de un carpintero establecido en la calle de Barberá, y en su hogar dió las primeras muestras de aquella sinceridad y aquella independencia de su varonil carácter, declarando sin rodeos á su padre que no estaba dispuesto á manejar la sierra y el cepillo de su oficio. Abandonando el taller entró en el estudio de un *santero*, Passavell, que vivía de hacer para las iglesias efigies de esas que presentan entre todas un aire de familia y no tienen parentesco alguno con las de Alonso Cano.

Acudía también al mismo tiempo, por la noche, á los estudios de la Casa-Lonja, y abandonando al fin á su primer maestro, que no podía llevarle muy lejos, se puso bajo la dirección de los hermanos Vallmitjana, que hacían también muchas efigies como sus principales obras, pero de esas otras que se presentaban en las Exposiciones nacionales, atraían la atención de los inteligentes y merecían premios. El medio era ya mucho más adecuado al desarrollo de las facultades de Suñol.

Debe añadirse, sin embargo, que si los profesores citados pudieron enseñarle una mejor ó peor técnica de su profesión, su verdadero maestro fué la naturaleza, como lo es de todos aquellos, científicos ó artistas, que quieren trabajar por sí y rebasar el nivel común. Para consultar buenos modelos y respirar más amplias atmósferas, puso su tenaz empeño en pasar á Roma, y pudo realizarlo sometiéndose á numerosas privaciones para hacer economías y vendiendo, no en muy alto precio, un tríptico de madera que estuvo expuesto en un comercio de la plaza Real de Barcelona.

Clavé le encargó el modelado de una Eutarpe, que fué colocada en los jardines del mismo nombre, y dos años después de pasar á Italia comenzó á acudir ya á los certámenes artísticos de Madrid con las obras que antes se han indicado y con las que iniciaba nuevas tendencias escultóricas, que unas veces siguió y otras no en los años posteriores. Su primera y principal creación dentro de las modernas corrientes fué la ya mencionada estatua del Dante, elogiada sin tasa

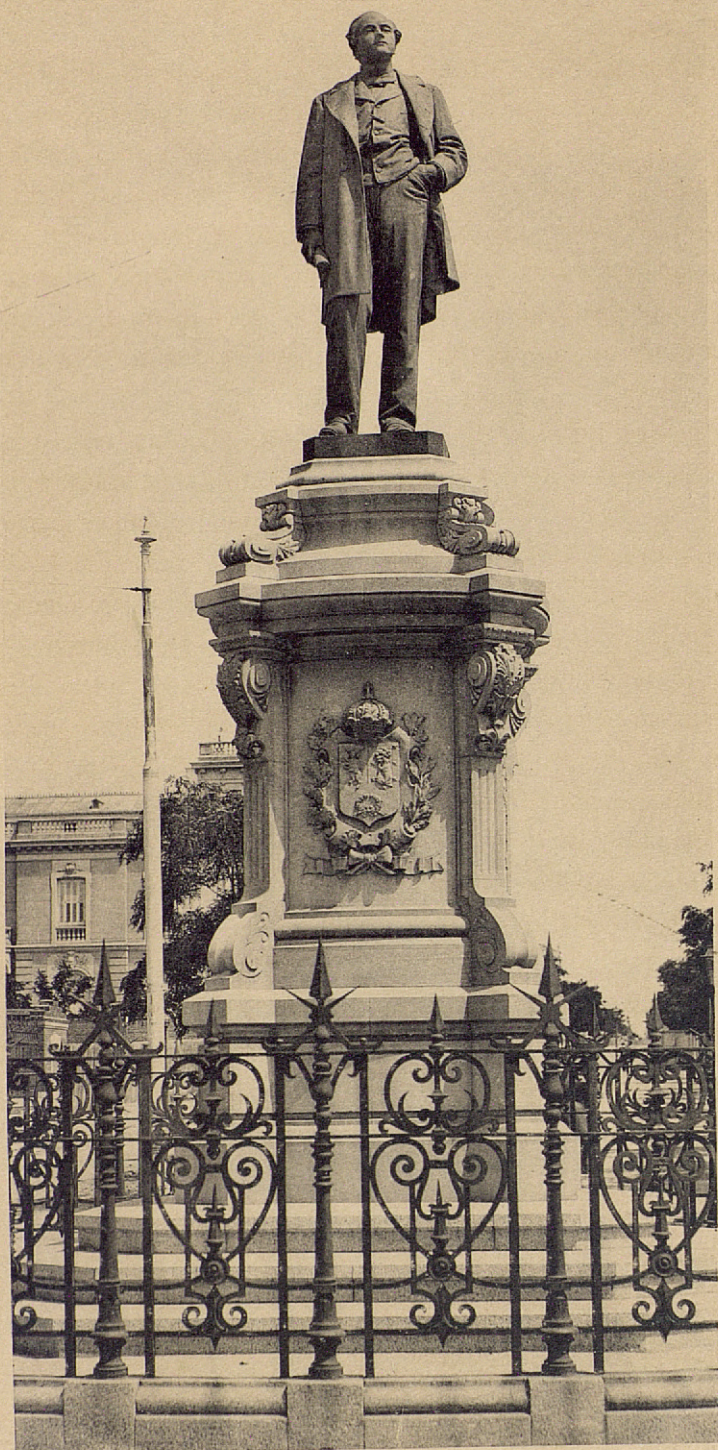
en Roma, donde la expuso siguiendo los consejos de Fortuny, y fué objeto de la admiración de numeroso público.

Al comparar hoy esta escultura, que le valió sólo una recompensa de segunda clase, con la estatua *Himeneo*, que le llevó hasta la primera, se advierte que los que juzgaron aquélla y ésta debieron moverse más por las pasiones de escuela que por ese amplio criterio, colocado por cima de las mayores devociones personales, en que debe inspirarse todo el que sentencia en cualquier clase de asuntos. Ambas son muy bellas, pero la segunda, de imitación clásica, en condiciones más parecidas á las que se consideran como los modelos del mundo antiguo y como los únicos tipos de belleza, revela en el autor mucha menos personalidad que la primera, y la personalidad, el poder de crear por sí, lo que revela un alto mundo interno, es lo que ha de ser preferido en el arte, y la preferencia darán siempre á estas cualidades el mundo culto con su admiración, la posteridad con sus imparciales aplausos y renombre.

De su segundo periodo de estancia en Roma procede el sepulcro del General O'Donell, que ocupa un frente del brazo del crucero correspondiente al lado del Evangelio, en la iglesia de las Salesas Reales de Madrid, haciendo juego al de Fernando VI, que se encuentra en posición homóloga en el de la Epistola. La mayor magnificencia del segundo, que atrae desde luego las miradas de todo el que visita el templo, hace que pase inadvertido para muchos el primero. Acercándose á él se aprecian las excelencias que allí revelan el trabajo excelente de Suñol, y se comprende que la inferioridad de esta tumba no es culpa de su autor, sino de la diferencia de los medios económicos con que se contó para labrar una y para levantar la otra. La estatua yacente del vencedor de la guerra de Africa tiene mucha personalidad.

Fué un hombre muy desgraciado en casi todas sus empresas, pareciendo que á los triunfos de su positivo mérito se oponía constantemente un enemigo invisible, además de los muy visibles de la emulación, no siempre noble, que persigue á todos los que se distinguen por algo.

Al volver enfermo á Cataluña por los años de 1875, se apercibió con amargura de que sus paisanos no hacían de él grande aprecio; un año después se fijaron algo más en sus excepcionales dotes y le



Fotografía de Hauser y Menet, - Madrid

MADRID

Monumento de D. José Salamanca
por Jerónimo Suñol

eligieron jurado de la Exposición que en aquella fecha debía celebrarse en Madrid.

Cuando el hombre tan desinteresado y tan amante de su país que se llamó D. Víctor Balaguer consagró su modesta fortuna á fundar en Villanueva y Geltrú el Museo que lleva su nombre, quiso colocar en él la estatua *Himeneo*, que no parecía por ninguna parte. Se la encontró al fin en el Museo del Prado, escondida en los subterráneos, cual desecho sin importancia, faltándola un brazo, teniendo rotas las piernas... y Suñol la curó los desperfectos, lleno de dolor, como un padre por la desgracia de un hijo amado; está, sí, restaurada por el mismo que la creó.

Varias Corporaciones y alguna alta entidad le consolaron en parte con sus distinciones de estos disgustos. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le eligió con unánime aplauso para su Sección de Escultura; se le encargó de la parte escultórica de la obra de San Francisco el Grande, siendo suyas las labras de los arcos torales y las dos imágenes en mármol de San Pedro y San Pablo, que honran á cualquier escultor de primera línea; el Rey de Italia Víctor Manuel le nombró para el jurado internacional que había de proveer las vacantes ocurridas en la Escuela de San Carlos de Roma con motivo de la unidad de aquella nación.

Aniceto Marinas, en la necrología redactada al sucederle en el sillón académico, publica la siguiente lista de sus principales obras:

«Las Bellas Artes», grupo en piedra existente en el Museo del Prado.

Sepulcro de Alvarez de Castro, en Gerona.

Sepulcro del Dr. D. Mariano Salazar, en San Isidro (Madrid).

«San Francisco Javier», imagen policroma, en Navarra.

«La Piedad», grupo, también policromo, existente en los Escolapios de Barcelona.

«Santa Teresa, San José y Santa Lucía», en Santander.

«San Raimundo de Peñafort», por encargo del Marqués de Linares.

«Patrarca, Beatriz, Canto Storia».

«La tercera tentación de Jesús».

Estatua de D. Pedro Duro, para la Felguera (Asturias).

Estatua de Colón para Madrid y Nueva York.

Estatua de Salamanca, emplazada últimamente en Madrid.

Escalera del palacio del Duque de Denia.

Ornamentación del palacio del Marqués de Linares.

«El Día» y «La Noche», alegorías, por encargo del Conde de Valdelagrana.

«Los crepúsculos», para el mismo.

Retratos en mármol del Marqués de Perijáa, Marquesa de la Laguna, Fortuny, Rossini, etc.

De este género ejecutó infinidad de trabajos que no es posible recordar.

Murió Suñol el 16 de Octubre de 1902.

RAMÓN SUBIRAT Y CODORNIU.—Es de su mano el busto del eminente médico Benavente, que se ha tenido el buen gusto de instalar presidiendo el *Parterre* del Retiro, donde juegan todos los días numerosos niños como los que él salvó á centenares de la muerte.

Este artista, nacido en Mora de Ebro, fué discípulo sucesivamente de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, de Damián Campeny y de la Academia de San Fernando de Madrid, obteniendo numerosos premios en los ejercicios de fin de curso y concurriendo con obras muy apreciables á las Exposiciones de 1856, 1862, 1866 y 1871.

Es un escultor que ha trabajado principalmente en bustos y estatuas retratos, haciéndolos con notable acierto.

Son suyos:

El busto de D. Manuel José Quintana, en su monumento sepulcral.

El de Abelardo López de Ayala, para el Congreso de los Diputados.

El de D. Estanislao Figueras.

La estatua del Divino Vallés en el peristilo del Museo Velasco.

Hay que añadir á éstos los muchos de mármol y yeso suyos que figuraron en las Exposiciones antes citadas, y varios de médicos notables para el Colegio de San Carlos.

Dentro de otros géneros ha hecho: un Santo Cristo, una estatua en yeso de Lope de Vega, que es quizá su mejor obra, y el sepulcro del Arzobispo Caballero en Zaragoza.

Fué escultor anatómico interino del Colegio de San Carlos de Madrid, y desde 1879 desempeñó la misma plaza en propiedad.

PABLO GIBERT.—El que compuso el pedestal de la estatua del Marqués del Duero, modeló luego á su vez la del Duque de la Victoria.

Fué discípulo de Andrés Aleu é intervino en la labor de éste.

Un Crucifijo, destinado á un templo de Barcelona, fué la primera obra que hizo conocer su nombre.

En la Exposición nacional de 1881 presentó: un grupo en yeso de la visión de Fr. Martín, inspirado en el poema de Núñez de Arce; una estatua en mármol simbolizando la Elocuencia; el busto-retrato, también en mármol, del poeta que le había inspirado su creación de mayor empeño; un bajo-relieve en barro, retrato de una dama, y dos más en yeso.

No figura en la siguiente de 1884, y sí vuelve á sonar su nombre en la de 1887 por haber presentado en ella otro busto de D. Gaspar Núñez de Arce en bronce y una estatua en yeso simbolizando *El lunes*, y en 1892 con la obra *Ensayos*, estatua en yeso.

En los catálogos de ambos certámenes se declara que era de Tarragona, en oposición á lo consignado en su breve nota biográfica por Osorio Bernard que le hace barcelonés.

La estatua ecuestre del General Espartero, Duque de la Victoria, está situada en la calle de Alcalá, más allá de la puerta del mismo nombre, próxima ya á la entrada de coches del Retiro.

Se descubrió en 1886.

MEDARDO SANMARTÍ AGUILÓ.—Le cita Osorio Bernard llamándole en las primeras líneas de su biografía «pintor natural de Barcelona», aunque bien se advierte en seguida que ésta es una de las varias equivocaciones no corregidas que contiene el libro, porque le señala como discípulo de Suñol, y enumera como obras suyas bastantes estatuas y relieves y ningún lienzo.

En la Exposición nacional de 1878 presentó su estatua en yeso *La pesca*, de un metro quince centímetros de altura, que fué premiada con medalla de segunda clase. Fué á Roma pensionado un año después. Estuvo luego representado en el certamen de 1884 por el «Primer grito de independencia dado en España por los caudillos Istolacio é Indortes contra la dominación cartaginesa» y una figura en barro cocido intitulada «Indolencia», y en él obtuvo otro segundo

premio. Acudió luego al de 1887 con la reproducción en bronce de su obra *La pesca*, y en la de 1892 aparecía cubierta con un crespón su figura de yeso el «Soldado de Maratón», como un tributo de respeto al artista muerto.

De su mano ha quedado en Madrid la estatua de D. Joaquín Vizcaino, Marqués viudo de Ponteijos, fundida en bronce y colocada en un jardinillo de la plaza de San Martín. Se ve en ella al filántropo fundador de la Caja de Ahorros. Su actitud es noble y firme, su postura arrogante. Como detalles acompañan á la escultura emblemas del trabajo, un martillo y un yunque, y sobre ellos la alcancía, símbolo del ahorro.

Se erigió este monumento en 1892.

JOSÉ ALCOBERRO Y AMORÓS. — Nació en Tivenys (Pirenis pone Osorio Bernard), de la provincia de Tarragona, y fué uno de los varios y buenos discípulos que nos dejó Piquer, que supo ser tan eminente artista como excelente maestro.

Fué un luchador infatigable hasta meses antes de su fallecimiento, ocurrido en el año de 1910, siendo profesor supernumerario de la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid.

Su nombre no figura en el Catálogo general de la Exposición de 1866, y sí en cambio en la relación de las recompensas concedidas en la misma, donde aparece como merecedor de la primera de las medallas de tercera clase por su obra «Ismael desmayado de sed en el desierto de Betsabet». Esto demuestra que no era muy grande la exactitud con que se redactaban aquellos documentos.

Desde entonces no hubo certamen importante á que no concurriera con sus creaciones. De sus manos salieron efigies piadosas, bustos-retratos, estatuas de personajes célebres, reflejos de pensamientos delicados, produciendo el grupo de «Jesús y la Magdalena», la efigie de San Juan Bautista, «El mendigo Lázaro á la puerta del rico avariento», la estatua de Hernán Cortés, el busto de Rossini, el «Primer lazo de amor», las «Lamentaciones de Jeremías», «Un dúo», en bronce; «Al Pardo», en barro cocido; «El valor», en escayola; «En la pelea», bronce; Balmes, otro busto en barro y las alegorías de Portacoeli y la «Electricidad», siendo las cuatro que acabamos de citar las crea-



Fotografía de Hauser y Menet — Madrid

SEGOVIA: MONUMENTO Á DAOIZ Y VELARDE
por Aniceto Marinas
(CONJUNTO)

ciones suyas con que figuró en la última Exposición del siglo XIX, la de 1899.

Su nombre aparece substituido por el de su hijo Alcoberro y López en la primera de la vigésima centuria (1901), á quien representaba «Una ola», figura de mujer desnuda que parece bañarse en una playa, y el retrato en relieve de Emilio Castelar, volviendo á sonar el del padre en la segunda (1904) con la escultura emblemática de la Agricultura, destinada al monumento de Alfonso XII en el Retiro, para el que se ha tenido empeño en que pusieran sus manos numerosos artistas españoles. Mostrando su fe inquebrantable acude todavía al certamen de 1908 con los bustos de Berruguete y de una «Esclava», porque ni las dolencias, que ya le aquejaban, ni los años podían empuqueñecer sus amores y su voluntad de hierro.

Este es el autor de la estatua en bronce de otro Piquer, D. Francisco, no el célebre escultor, sí el sacerdote que fundó la benéfica institución del Monte de Piedad, para el monumento que se le ha erigido en la plaza de las Descalzas, enlazado por la proximidad al de Pontejos, como las dos instituciones se han unido con el transcurso del tiempo. Francisco Piquer viste el traje talar, y la expresión de su rostro es reflexiva, la cabeza bien modelada, la actitud reposada y digna.

En el frente del pedestal hay un bajo relieve que representa el momento en que Piquer deposita una moneda en el cepillo de las ánimas. En la parte posterior del mismo se ve en relieve la susodicha cajita y transcritas debajo las palabras del fundador: «Sean ustedes testigos de que este real de plata que tengo en las manos y voy á depositar en la cajita, ha de ser el principio y fundamento de un Monte de Piedad, que ha de servir para sufragio de las ánimas y socorro de los vivos».

Este es el monumento que representa la obra de Alcoberro en Madrid.

ANICETO MARINAS.—Encarna en él una alta idealidad española; es el que se ha encargado de un modo más especial de trasladar al yeso, al mármol y al bronce las glorias de la Patria.

No ha mucho, en 1.º de Febrero de 1911, se publicó en la *Revista*

general de enseñanza y Bellas Artes una biografía suya que refleja bien lo mucho que hay de hermoso en su personalidad y en el conjunto de su labor, sin entrar en el análisis detallado de sus obras, ni fijar el carácter y significación de cada una.

«De padres muy humildes—dice el anónimo autor—nació Marinas en Segovia, allá por el año 1866, de forma que está hoy en la plenitud de la vida, aunque por la labor realizada pudiera presumirse cosa bien distinta.

»Desde su infancia llamaron la atención de Marinas los magníficos monumentos románicos y ojivales que atesora la vieja histórica ciudad castellana, y era bien joven cuando intentaba reproducir aquellas ménsulas y capiteles, ante los que se detenía en estática contemplación, placer que relegaba al olvido las correrías propias de la edad.

»Apenas contaba ocho años cuando entró en la Catedral segoviana de niño de coro, y allí estudió música y aprendió á tocar el violín, aportando á su hogar cuanto podía obtener cantando ó tocando en solemnidades religiosas.

»Mas aun cuando la música constituía su mayor encanto, su destino estaba en la escultura. Con la cera que lloraban los cirios y rapaba el mozuelo, más de una vez reprodujo la venerable cabeza de tal cual canónigo ó pertiguero, cuyas características fisonómicas acentuadas se convirtieron más de una en inexperado coscorrón en el cogote del novel artista; el afán de retratar á todo bicho viviente le hacía estar inquieto y temeroso.»

Fué Marinas de esos artistas en quienes la vocación es algo de su propia naturaleza, que se ven impulsados á crear por una fuerza irresistible, que no necesitan hacer el propósito de educarse é ir adquiriendo poco á poco el gusto de su profesión al crearse intereses con el ejercicio de la misma. Sus primeros pasos en la que ha sido luego carrera de brillantes triunfos, están bien pintados en la misma biografía.

«Comenzóse en Segovia la restauración del Alcázar y aportó á la cuna de Juan Bravo el eminente artista D. Fernando Tárrago. A él se presentó Marinas sin más recomendación que su juventud y sus figuritas de barro. «Tengo gran afición á la escultura — le dijo — y quisiera estar con usted durante la labor que haga en el Alcázar.»



Fotografía de Hauser y Menet. — Madrid

SEGOVIA: MONUMENTO Á DAOIZ Y VELARDE

Por Aniceto Marinas

GRUPO QUE CORONA EL MONUMENTO

»Tomó Tárrago, sorprendido, aquellos lindos monigotes, y amablemente invitó al audaz joven á que volviera á los ocho días.

»¿Qué vió Tárrago en aquellas figuritas? No lo sabemos; pero fué el caso, que no habían transcurridos cuatro de los ocho días fijados para la cita, cuando la Diputación de Segovia acordó pensionar á Marinas para que en la Escuela de San Fernando de Madrid desarrollase teóricamente sus aficiones artísticas.

»Y aquí vino el exñiño de coro, pero con una condición: con la de que á los cuatro años había de estar el pensionado en condiciones de ir á Roma, previa oposición.

»Marinas trabajó con tal denuedo y entusiasmo, que á los tres años de estar en la corte obtuvo en una Exposición nacional segunda medalla por su estatua «San Sebastián Mártir», y al año siguiente la pactada pensión para ir á la Ciudad Eterna.

»De Roma envió Marinas, ya transformado en un valiente artista, el grupo «Descanso del modelo», que si en Madrid obtuvo la primera medalla, en Munich mereció medalla de oro el mismo año 1890. Tenía Marinas entonces veinticuatro años.

»De entonces á la fecha no se interrumpieron los triunfos.

»En una Exposición de Chicago le concedieron un primer premio con los «Pescadores pescados». De Roma hizo un nuevo hermosísimo envío: «El Dos de Mayo de 1808», que hoy adorna y embellece la plaza de San Bernardo de esta corte.

»En 1899 se le concedió el primer premio en la Exposición nacional, con la sanción de la Academia de San Fernando.

»Muchas otras obras de menor importancia hizo en Roma; pero como también con frecuencia sucede, al regresar á la madre Patria lleno de laureles é ilusiones, encontróse exhausto de recursos, crisis amarga á que puso fin el ilustre Fr. Tomás Cámara, el célebre Obispo de Salamanca, entusiasta decidido de las artes, encargando á nuestro querido escultor segoviano dos grandes relieves para la iglesia de San Juan de Sahagún, de la Roma de España.»

Contiene también el artículo de la *Revista general de enseñanza* algunas declaraciones de Marinas, que demuestran hasta qué punto le gobierna una idea clara de lo que debe hacer, el constante propósito de vivir y crear como piensa, la fe en las tendencias que sigue, huyendo lo mismo del amaneramiento clásico, que de los elementos

que hay falsos en el modernismo, y desde este punto de vista se presenta á nosotros el hombre á la misma altura que el artista; una fantasía rica y fecunda para crear, al servicio siempre de una razón que no la deja separarse del camino que se ha propuesto seguir, del empeño en hacer arte humano, del destinado á quedar en esa obra que quintaesencian los siglos, separándose de las modas, de los triunfos de un día, de lo que aplauden en cada momento los inapetentes.

«El modernismo—nos decía no ha mucho Marinas paseando camino de los pinares serranos—no puede durar mucho tiempo; es una moda, y como tal pasará, porque lo que no es *sincero* no perdura.

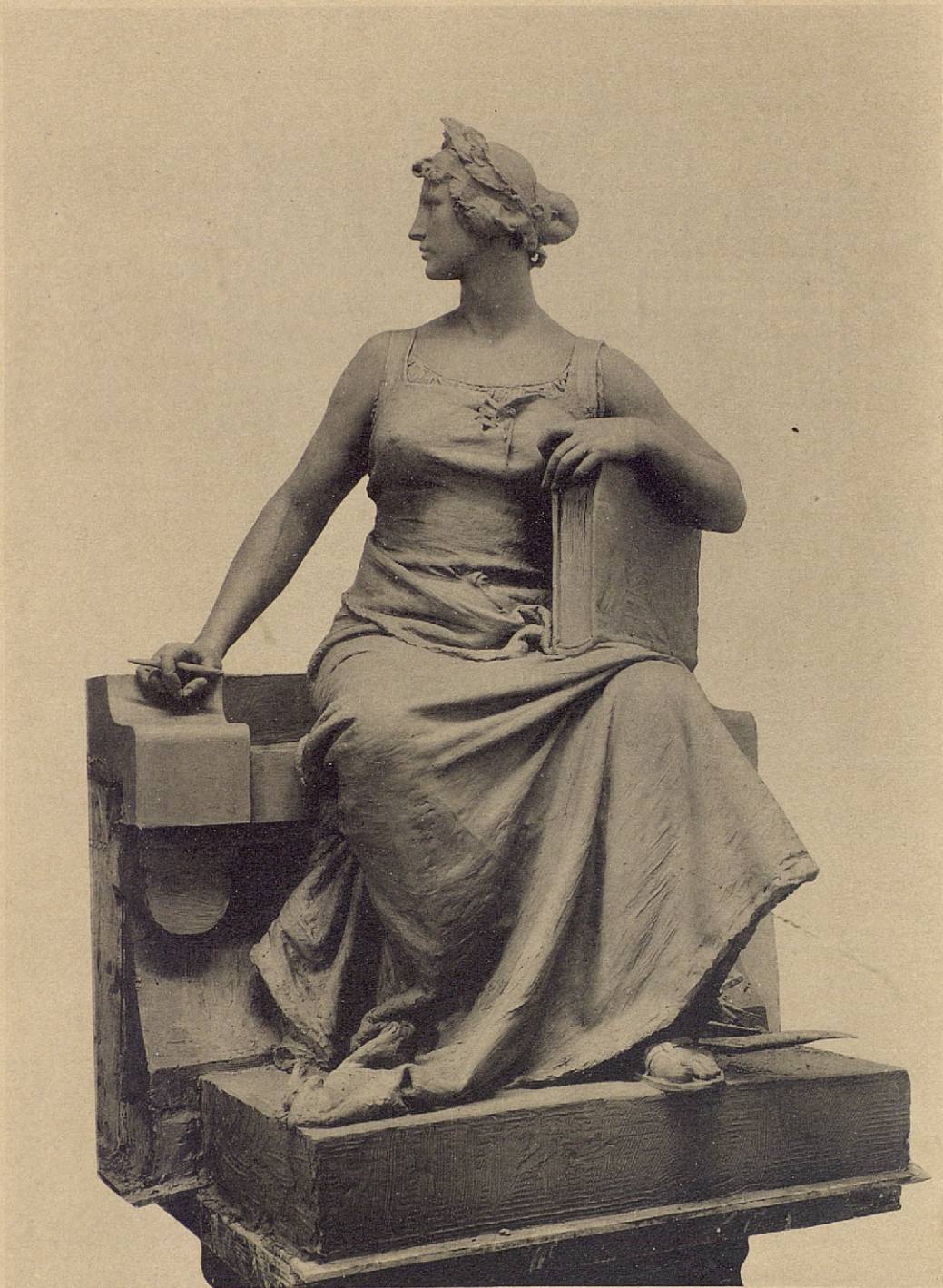
»Lo que se acentúa — proseguía—cada día más es la tendencia á imitar algunas obras extranjeras de maestros insignes; labor ésta peligrosa cuando no se la estudia serenamente con el aplomo, la reflexión y el convencimiento debidos.

»El afán, noble en muchos casos, de extranjerizarnos, no puede admitirse en el Arte; los usos y costumbres, la luz, la naturaleza, en fin, deben ser los principales elementos del artista para la producción de sus obras, y serán tanto más bellas, cuanto más sinceramente sean expresados.

»Además, puede ocurrir que se imite lo que se juzgue más personal en la obra reproducida y resultar de hecho una extravagancia del autor, por éste voluntariamente impuesta, por causas ajenas al arte.

»En casa tenemos lo mejor de lo mejor, y nuestro Museo y nuestra naturaleza, admirados por los extraños, no deben desdeñarse para alcanzar lo que tal vez sea menos noblemente artístico.»

La biografía termina con un delicado recuerdo á la esposa de Marinas, dama verdaderamente ideal, en quien el talento se une á una gran bondad, que ayuda á Marinas á dirigirse siempre por el camino del bien, del desinterés, de una hermosa caridad por el prójimo, al mismo tiempo que mantiene en él, de seguro, sus entusiasmos de artista, porque artista, y de alto vuelo, es en su alma. Justo es que esa abnegación de algunas mujeres que funden sus altas cualidades en la gloria del elegido de su corazón, no deje de recordarse en la historia para que ésta no sea la simple expresión de lo que se ve, en vez de reflejarse en ella las mil influencias morales que han determinado los hechos.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SEGOVIA: MONUMENTO Á DAOIZ Y VELARDE

Por Aniceto Marinas

LA HISTORIA

Decíamos al principio de este trabajo, que nuestro escultor es el que encarnaba de un modo más especial las glorias españolas, sin que esto quiera decir, es claro, que sea el único que las ha expresado con acierto, y esta afirmación se comprueba bien examinando la lista de sus creaciones. Hay más: ese espíritu modernísimo que engendra hoy los sentimientos de justicia para los héroes de condición modesta; que impulsa á dedicar recuerdos á las glorias y los dolores desconocidos; que respondiendo á muy diversos fines puso en el cementerio del Pere Lachaise de París el gran relieve á los «muertos anónimos», y ha dado vida en Madrid al monumento erigido á los «soldados y marinos que sueumbieron en la campaña de Cuba y Filipinas»; esa admiración por los sacrificios que la mayoría de las gentes ignora, y la ternura por los que murieron sin que se esculpieran en letras de oro sus nombres, ha dominado en gran parte de su labor á Marinas, quizá por ser él hijo del pueblo y sentir esa poesía infinita que hay en lo común y lo pequeño; quizá también por ser castellano y tener las devociones por la amplia tolerancia que en los espíritus cultos de Castilla domina.

Allá en el Rastro, en el barrio de Madrid que ha conservado más el carácter de la antigua villa, se levanta, como espejo de acciones, la figura nobilísima de un expósito, que en otros siglos hubiera sido quizá el fundador de una estirpe de magnates. Eloy Gonzalo, el héroe de Cascorro, aquel soldado que dió su vida por incendiar el campamento de los adversarios, rogando sólo á los compañeros que tiraran con una cuerda de su cadáver para que no quedase en poder del enemigo, el pobre hijo del pueblo, de gloria inmarcesible, ha encontrado en Marinas, más que un artista un poeta, que la sintiera viva y la cantara en piedra. Se presentó con esta obra el escultor al concurso abierto por el Ayuntamiento de la capital y triunfó en ella, uniendo su nombre al del mártir patriota.

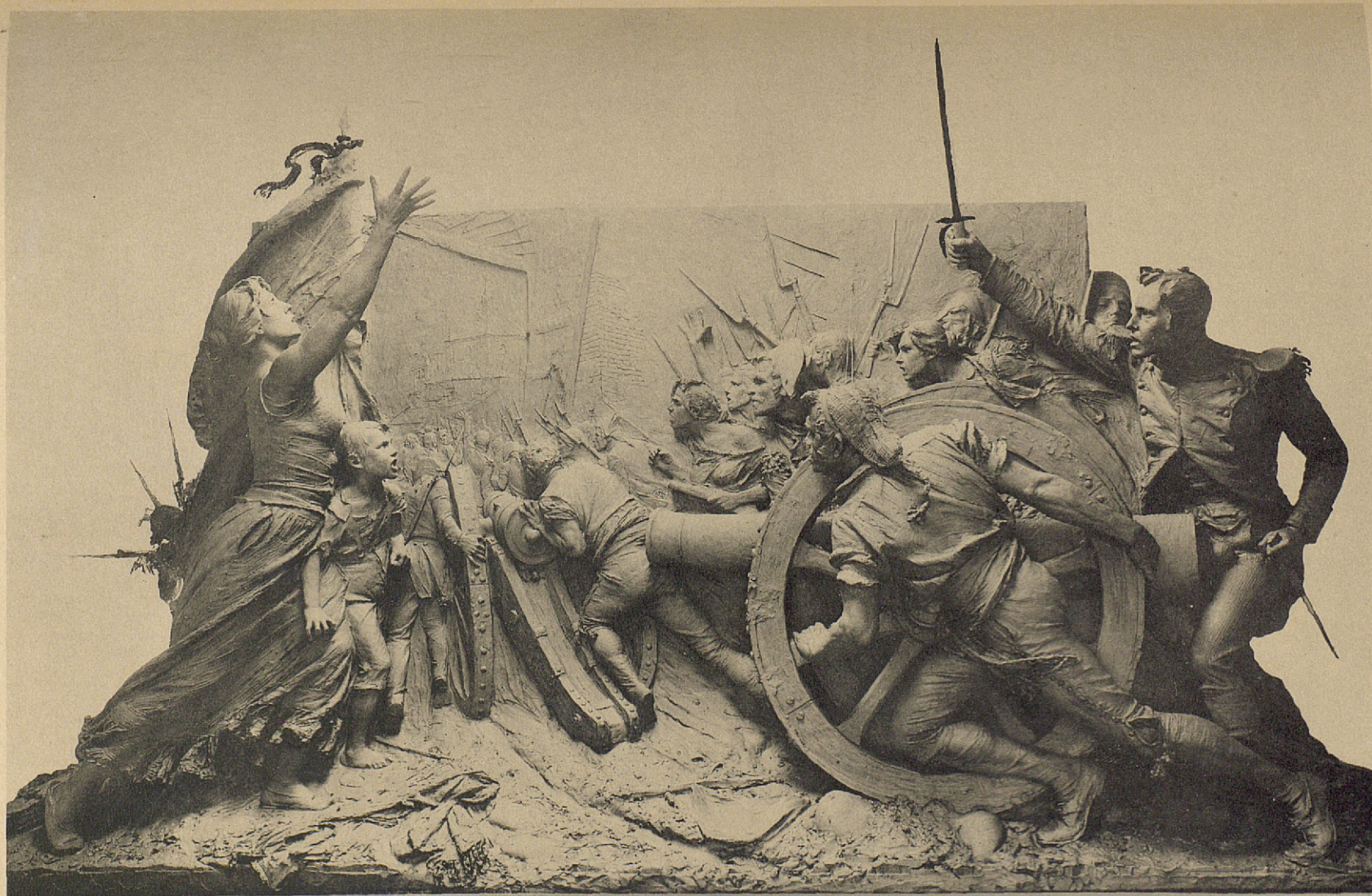
Otro monumento, que se alza frente al Hospital de la Princesa, próximo á los antiguos barrios de los chisperos, está dedicado al Pueblo del *Dos de Mayo*. Han presidido á su creación sentimientos análogos. Marinas, que ha hecho para Segovia el grandioso que presenta las dos figuras de Daoiz y Velarde que presidieran á los hechos de aquella jornada, ha rendido en el primero un tributo de admiración á los menestrales, á las masas que corrieron tras los dos capita-

nes del Cuerpo de Artillería á defender el Parque de Monteleón, que allí derramaron su sangre, y encontrando como compensación á las vidas gastadas el despertar á la nueva vida del pueblo español, la entrada de lleno en una nueva era y un camino de regeneración.

El alma de un cantor de las virtudes populares los anima á los dos, y en ambos se ha puesto Marinas á mucha distancia de ese primor minucioso que recuerda sus primeras figuritas en cera y que hace tan lindas varias de sus primeras creaciones; aquí era necesario que adelantase mucho por el camino de lo grandioso que hay en el fondo de aquellas acciones de nuestros días, y el artista supo ponerse á la altura de su misión. Cuando la pátina de los tiempos se haya extendido sobre ellos, aparecerán con toda su magnitud, tanto los hechos como las obras en que se les perpetúa.

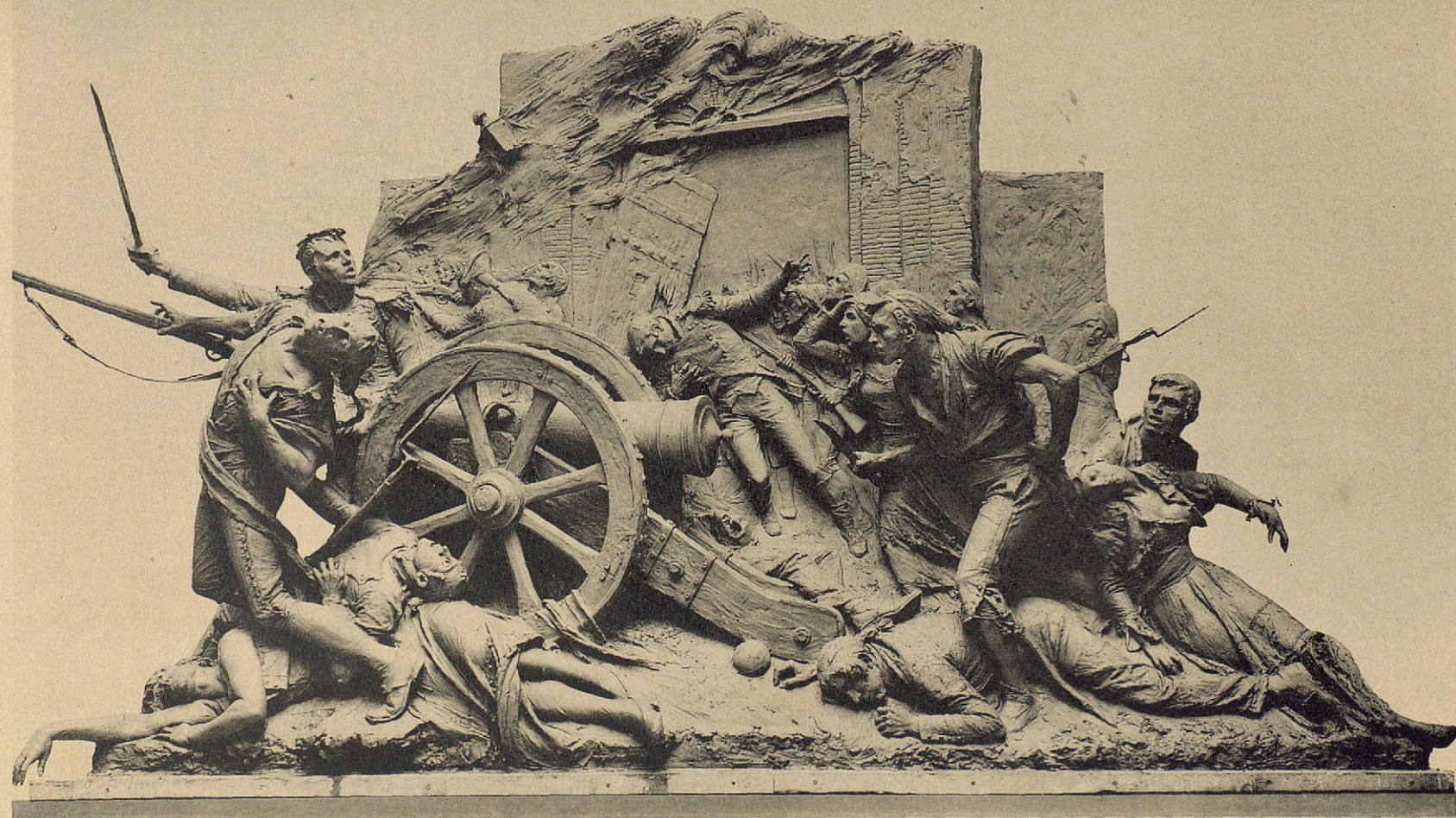
La estatua de Eloy Gonzalo está vaciada en el bronce facilitado por el Ministerio de la Guerra. Impresionan las líneas de su rostro por la firme voluntad que se adivina en ellas. La actitud produce profunda emoción por lo valiente, lo viva y lo vigorosa. Al descubrirse esta escultura en 1902, dibuja bien la Prensa del día los rasgos de la personalidad en ella reproducida. «Un arranque heroico, una ocasión en que evidenció el temple nobilísimo de su alma, le da derecho á esa estatua, que envidiarían todos los ilustres varones que fueron á la guerra de Cuba con el pecho lleno de cruces y las mangas de la casaca cubiertas de entorchados». Marinas consiguió en breve tiempo con su cincel la realización de una empresa, en la que se han estrellado más de una vez largos años de propaganda, identificar al pueblo de la capital con aquel hijo salido de su seno y avivar en él los amores de la Patria.

En el monumento que se llamó desde el primer momento «Al Pueblo del Dos de Mayo», se ve tan clara su significación, ha sabido expresarla Marinas de un modo tan determinado, que de él destella con vivísima luz el cariño por los héroes anónimos, todavía más modestos que el mismo de Cascorro. Pérez de Guzmán señala, entre otras cosas de su descripción, con acierto las figuras en que se la representa; «un chispero muerto al lado de una pieza de artillería, y al otro lado, también muerta, Manuela Malasaña», son recuerdos á los que allí se batieron con decisión; «un chiquillo que asoma por detrás del cañón mirando á un soldado de Artillería, que herido se apoya para no caer



Fotografía de Hauser y Menet — Madrid

SEGOVIA: MONUMENTO Á DAOIZ Y VELARDE
por Aniceto Marinas
(RELIEVE DE LA ESPALDA)



Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

SEGOVIA: MONUMENTO Á DAOIZ Y VELARDE
por Aniceto Marinas
(RELIEVE DEL FRENTE)

en la pieza», completan la composición, declarando que no hubo diferencias de sexo, de edad ni de profesiones para formar el improvisado ejército de aquel día.

Para Marinas ha sido un hermoso complemento de la labor total más identificada con sus amores, el encargarse de hacer en Segovia el monumento á Daoiz y Velarde, decretado hace ya largos años por las Cortes de Cádiz. En esta grandiosa creación hay de todo: figuras emblemáticas, la de la Historia, clásica, serena, fría en sus juicios como el mármol blanco de que está hecha; España alzándose airosa en el remate, reflejando la idea de la nación invicta y llena de ánimos para nuevas empresas en el momento en que recibe en sus brazos ó caen á sus pies los cadáveres de dos de sus hijos predilectos, unidas á figuras reales, los dos capitanes de Artillería, con la expresión que idealiza los rostros de éstos en el momento de dar su vida, y las escenas de la lucha por el elemento popular bien caracterizado en los dos relieves de bronce que adornan uno y otro lado del pedestal.

Además de realizar estas obras, en que ha puesto los mayores entusiasmos de su alma, Marinas ha repartido por todo el país estatuas de personalidades ilustres en las diversas esferas de la actividad humana: filósofos y polemistas tan simpáticos como *Moreno Nieto*, en quien el saber profundo se unía á la naturalidad absoluta, reproduciendo en bronce aquella figura y aquel rostro lleno de sinceridad para el monumento de Badajoz; mujeres ilustres como la escritora de Derecho, tan seria y tan equilibrada, que se llamó en vida *Concepción Arenal*; grandes figuras históricas, más ó menos alejadas de nuestro siglo, como *Guzmán el Bueno*, para León, y *Legazpi*, en Zumárraga; glorias indiscutibles de nuestras artes personificadas en el *Velázquez*, que parece revivir en su genio junto al Museo en que se guardan con amor sus principales cuadros; eclesiásticos de gran renombre, representados por el célebre *P. Florez*, en Villadiego, y *Fr. Tomás de la Cámara*, en Salamanca, y en todos se ha revelado como escultor que sabe identificarse con el personaje y sus rasgos característicos.

Marinas ha demostrado á la par que posee esa amplitud de recursos y ese poder de adaptación que fué en muchos períodos de la historia tan característica de nuestros artistas, y que lo es hoy de los que figuran en primera línea en diferentes países. Quizá es ahora en todos

los hombres inteligentes una consecuencia de la facilidad de comunicaciones que lleva á muchos individuos á todas horas de unas comarcas á otras y les hace intervenir en asuntos muy variados; quizá lo fué para los españoles en otras edades, porque también circulaban, como por casa propia, por Italia, Flandes y América, recibiendo las mismas variadas impresiones.

Como reminiscencias de las imágenes clásicas que tanto inspiraron á nuestros artistas en la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos de la centuria siguiente, modeló su *Ulises*. A semejanza de los que como Juan Enrich, Piquer en sus comienzos, Buseau y otros agotaron los asuntos bíblicos, mandó desde Roma, como primero y segundo envió de pensionado, «Sansón rompe sus ligaduras», estatua en yeso, y «Judit y Holofernes», alto relieve en la misma materia. Rindiendo culto á la imaginería piadosa, en que tanto sonaron los nombres de Gregorio Fernández, Montañés y Alonso Cano, hizo su San Sebastián Mártir, que mereció segunda medalla en 1887, así como su Santa Teresa de Jesús y su San Juan de Sahagún, para el Palacio episcopal de Salamanca. Cultivó el género funerario, que alimentó casi exclusivamente con imágenes y retablos nuestra estatuaria de antiguos períodos, para el sepulcro de la primera Duquesa de Villahermosa, en Pedrola de Aragón. Quiso mostrar que había respirado con fruto el ambiente de Roma con sus «Catacumbas de San Calixto», alto relieve regalado por varias personas de la colonia española al arqueólogo J. Bautista Roin. El Marqués de Pidal posee de su mano la estatua en mármol *Mignon*, en la que Marinas ha sentido y ha expresado gracia y poesía comparables á la figura literaria que creó Goethe con el mismo nombre. Puso una linda imagen del realismo de sus trabajos en el «Descanso del modelo», y gracia de muy buena ley en sus «Pescadores pescados», y ha dado muestras de armonizar sus creencias más sinceras con los sentimientos de la vida moderna en el grupo «La libertad», destinado á ser unido al pedestal del centro del monumento á Alfonso XII, que se está construyendo, ya hace años, junto al estanque del Retiro.

La psicología del artista, el estudio del alma que con sus variados movimientos ha producido la obra total, presenta en este caso mayores facilidades que en otros muchos. *Marinas* no es una naturaleza compleja como la que se observa en esos personajes, á quienes van



Fotografía de Hauser y Menet. — Madrid

MADRID

Estatua de Velázquez, por Aniceto Marinas

modificando hasta en lo más íntimo de su ser las impresiones recibidas al ir pasando por diferentes comarcas. De su permanencia en Roma sacó la maestría de la factura; la afinación del gusto por la vista de los más bellos modelos de la antigüedad y Renacimiento; inspiraciones quizá para algún especial modo de hacer; la amplitud de pensamiento que engendra siempre el contacto con otros pueblos...; y al terminar el tiempo de su pensión, su espíritu volvió á la Patria tan español como había salido de las tierras segovianas.

Detrás de aquel aspecto tan plácido y de aquel eterno deseo de complacer á los que reclaman sus servicios, hay una gran firmeza de convicciones y un tesón para persistir en los propósitos. Todos los elementos sembrados en el corazón del niño durante los primeros años, sin olvidarse uno solo, han germinado, desenvolviéndose en la fantasía del escultor. De solar muy clásico español, el amor ardiente á su país se revela, como hemos visto, en sus creaciones más grandiosas. En piedra ha traducido con sincero entusiasmo las imágenes de todas las grandes figuras, unas legendarias, otras históricas, algunas artísticas, de quienes oyó citar muy temprano los nombres y que hubieron de ser para él espejo de acciones. Educado en una Catedral sintió bien la poesía de las efigies de San Sebastián y Santa Susana, el milagro del pozo amarillo de San Juan de Sahagún y la influencia moral del santo para pacificar los bandos de Salamanca, propulsándole á estas creaciones lo mismo su piedad que la forma hermosa con que se presentan en la edad madura los ensueños de la adolescencia. Acólito que estimaría como una de sus travesuras el arrancar á hurtadillas de los cirios la cera con que modelaba sus lindas cabecitas, á ejemplo de Fr. Eugenio Gutiérrez de Torices, sintió con toda la frescura del que recuerda sus años de infancia el accidente de los dos chicuelos, que representó en su delicioso grupo los «Pescadores pescados», fundido en bronce, que obtuvo primer premio en Chicago y se ha adquirido en Buenos Aires.

Hay tanto en el conjunto de su labor de nacional, de humano, de piadoso y de acierto, aun en lo poco picaresco que ha hecho, que bien puede predecirse que sus creaciones son de las destinadas á durar y á ser de las que acrediten la escultura española de nuestra época en los tiempos venideros.

He aquí ahora la lista de sus principales obras:

«San Sebastián Mártir», estatua en yeso, segunda medalla Exposición nacional 1887.

«Ulises», estatua en yeso, oposiciones á la pensión de Roma 1888.

Trabajos ejecutados durante la pensión en Roma.

«Sansón rompe las ligaduras», estatua en yeso, primer envío.

«Judit y Holofernes», alto relieve, yeso, segundo envío.

«Descanso del modelo», grupo, yeso, segunda medalla Exposición de 1890 y medalla de oro en Munich.

«Pescadores pescados», grupo en bronce, primer premio en Chicago y recientemente adquirido en Buenos Aires.

«Mignon», estatua en mármol, propiedad del Sr. Marqués de Pidal.

«Catacumbas de San Calixto», alto relieve, regalado por varias personas de la colonia al arqueólogo J. Bautista Roin.

«Dos de Mayo de 1808», grupo, primera medalla en 1893, hoy emplazado en la glorieta de San Bernardo, Madrid.

«Pacificación de los bandos», alto relieve, bronce (iglesia de San Juan de Sahagún), encargo del Sr. Obispo de Salamanca.

«Milagro del pozo amarillo», alto relieve, bronce, compañero del anterior.

«Moreno Nieto», estatua en bronce colocada en Badajoz. Concurso público adjudicado por la Real Academia de San Fernando.

«Concepción Arenal», estatua en bronce colocada en Orense, adjudicada por la Academia de San Fernando en concurso público.

«Monumento funerario», piedra y mármol, de la primera Duquesa de Villahermosa, Pedrola.

«Monumento al P. Flórez», piedra y mármol, en Villadiego.

«Imagen de Santa Teresa de Jesús», talla, Palacio episcopal de Salamanca.

«Imagen de San Juan de Sahagún», talla, Palacio episcopal de Salamanca.

«Fr. Tomás Cámara», estatua bronce, colocada en el monumento Salamanca.

«Imagen», estatua bronce, en el monumento de la calle Mayor, Madrid.

«Angel», estatua bronce, en el monumento de la calle Mayor, Madrid.

«Fuente», en piedra, colocada en Torrelaguna.

«La Libertad», grupo, proyecto para el pedestal central del monumento á Don Alfonso XII, Madrid.

«Monumento á Daoiz y Velarde», piedra, mármol y bronce, Segovia.

«Guzmán el Bueno», ídem id., en León, ídem id. id.

«Legazpi», ídem id., en Zumárraga, adjudicada en concurso público.

«Eloy Gonzalo» (héroe de Cascorro), ídem id., en Madrid, adjudicada en concurso público por el Ayuntamiento de Madrid.

«Velázquez», ídem id., en Madrid, adjudicada en concurso, primer premio 1899, Madrid.

«Santa Susana», imagen polícroma, en Santiago de Compostela.

«Exaltación de la Santa Cruz», alto relieve en piedra, adjudicado en concurso, en Santa Cruz, Madrid.

«Un ángel», bronce, cementerio de San Justo y Pástor, Madrid.

«Imagen del Carmen», mármol, cementerio de San Isidro, Madrid.

«Un niño», estatuita-retrato, mármol, propiedad de D. Félix de la Torre.

«Un lavabo», composición decorativa en alto relieve, ejecutado en las oposiciones y con el que obtuvo plaza.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI.

Verdadero retrato de Miguel de Cervantes Saavedra.

De importante acontecimiento puede calificarse el hallazgo del retrato del príncipe de nuestros ingenios, debido al pincel de D. Juan de Jáuregui, tantas veces buscado, tantas inventado á gusto del que lo ejecutaba, y al cabo hoy reaparecido en forma tal y con tales caracteres de autenticidad, que parece debemos confiar en que al fin lo poseemos y con él contamos.

El propio Cervantes nos dió noticias de este retrato en el prólogo de sus *Novelas Ejemplares*, debiendo ser por la fecha obra de la juventud de Jáuregui, que en tempranos años adquirió igualmente fama de experto pintor y gran poeta.

Según propias palabras de Cervantes, bien pudiera poner al frente de las *Novelas* su retrato, si para ello se lo diera «el famoso don Juan de Jáuregui, y con esto quedara mi ambición satisfecha y el deseo de algunos que querrían saber qué rostro y talle tiene quien se atreve á salir con tantas invenciones en la plaza del mundo á los ojos de las gentes, poniendo debajo del retrato: Este que veis aquí de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada, y las barbas de plata, que no ha veinte años que fueran de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes no crecidos, porque no tiene sino seis y esos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena, algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies, este digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje al Parnaso*, á imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y quizá sin el nombre

de su dueño; llámase comunmente MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA.»

Pues bien; al tener la suerte de ofrecer el propio retrato pintado por Jáuregui á que hacía alusión el retratado, nuestro júbilo es grande, y más, cuando examinado atentamente, parece que de él y no de otro se trata, pues no sólo conviene perfectamente con lo que de sí propio decía el retratado, sino que el pintor se complació tanto en determinar quién era la persona que representaba, como dejar también consignado ser él quien lo había ejecutado.

Cómo haya acontecido el hallazgo y á quien se deba lo sabrá el que leyere.

Hace pocos meses, con motivo de la Exposición de Bellas Artes, encontré en ella á mi amigo D. José Albiol, profesor de dibujo en el Instituto de Oviedo, y enseñándome una pequeña fotografía, propúsome adivinara de quién pudiera ser tal retrato. La fotografía era de un cuadro de su propiedad, en tabla, y que había salvado de un fin cierto por el estado lamentable de conservación en que se hallaba, aunque la pintura permanecía bastante bien.

Notábanse en la reproducción algunas letras hacia la parte superior é inferior del cuadro, pero era imposible el leerlas; entonces me manifestó que el retrato era de Cervantes y el pintor un D. Juan de Jáuregui, que lo firmaba, de cuyo artista nadie le había dado noticias.

Mi sorpresa fué grandísima, pues no hacía mucho que leyendo una vez más las obras de Cervantes, habíame fijado especialmente en lo que dice del retrato de Jáuregui. Así que al aparecer ante mis ojos aquella figura la relacioné al punto con el párrafo transcrito, y comprendí, que si por el examen del original y conocimiento de las circunstancias de su adquisición, resultaba perfectamente auténtico, como así parece ser, podíamos congratularnos de que el tan deseado retrato de Cervantes, hecho seguramente en Sevilla por D. Juan de Jáuregui, surgía al disfrute de todos los grandes admiradores del inmortal novelista, constituyendo el monumento más concluyente que sobre la iconografía del príncipe de los ingenios podía ofrecerse.

Entrando ahora en el examen de los caracteres intrínsecos y extrínsecos del retrato, hay que convenir primeramente en que sus rasgos fisonómicos convienen perfectamente con las palabras del propio retratado, siendo por lo tanto su indumentaria ajustada en todo á la

moda de los días en que fué hecho el retrato: aquella gola escarolada, ofrece la transición de las de Felipe II á las exageradas é inverosímiles de Felipe III, y el corte del cabello es el más propio de los caballeros que usaron tales golas. Los caracteres de su estilo acusan el pincel de un aficionado escrupuloso en sacar el exacto parecido, más por la sincera y paciente interpretación del natural que por los efectos de una desenfadada maestría, y del examen directo de la pintura hasta someterla á decisivos reactivos, se llega al conocimiento de que es toda obra antigua, sin asomos de duda de que pudiera tratarse de una mistificación moderna.

Aún pudiera caber alguna de quién fuese el personaje retratado, si no se hallara tan terminantemente definido por los epígrafes que lo ilustran: en la parte superior del cuadro se lee en clarísimos caracteres propios de su época y con la ortografía más rigurosa de ella: *D. Miguel de Cervantes Saavedra*, y en la parte inferior: *Juan de Jáuregui*.—*Pinxit. año 1600*. El tamaño del retrato es el del natural algo reducido.

Aquel año se hallaba Cervantes, en efecto, en Sevilla: tenía entonces cincuenta y tres años, y aunque aún no había escrito la primera parte del *Quijote*, ni las novelas ejemplares, ya su reputación literaria era reconocida y sus amistades grandes en Sevilla, en donde se le apreciaba desde su primera juventud como estudioso y aplicado, según nos ha demostrado el Sr. Rodríguez Marín en distintas ocasiones (1).

Sus ensayos dramáticos, recordando sin duda las producciones que había visto de Lope de Rueda, aunque no le produjeran todo el provecho que apetecía, no dejaron de proporcionarle favor de autor, y más en aquellos días de la fundación de nuestro teatro, y en los que, á no haber sido eclipsado por el genio desbordado de Lope de Vega, quizá hubiera producido mayores frutos. Esto explica su amistad con los hombres de letras sevillanos, y entre ellos con D. Juan de Jáuregui, quien se decía su discípulo.

Jáuregui, pues, demostró su amor y respeto á Cervantes haciéndole su retrato, y al dedicárselo le puso el *Don* ante su nombre, tratamiento que entonces precisamente comenzaba á generalizarse, so-

(1) V. Cervantes estudió en Sevilla.—Discurso de D. Francisco Rodríguez Marín.



Fotografía de Hausat y Menet. — Madrid

VERDADERO RETRATO DE MIGUEL CERVANTES SAAVEDRA

por Don Juan de Jáuregui

bre todo en Andalucía, como muestra de aprecio hacia las personas á quienes se otorgaba (1).

Al firmar su obra, escribió el autor su apellido JÁVRIGVI, no Jáuregui, porque así firmaba entonces, habiendo cambiado más tarde la ortografía del apellido, según demuestra el Sr. Rodríguez Marín en el artículo que sobre este asunto debemos á su excelente pluma.

Después lo fechó en 1600 (ó 1606), por ofrecer la última cifra deterioro; pero sea uno sea otro el guarismo, lo mismo da; pues en ambas pudieron coincidir los dos ingenios en Sevilla.

El retrato debió quedar en poder de Jáuregui, pues Cervantes dice que él pudiera darlo.

El joven poeta y pintor marchó á Roma en el propio año de 1606; quién sabe si quiso dejar tal recuerdo á su maestro, después del éxito de su primera parte de *El Quijote*. En Roma tradujo *La Aminta* del Taso, con tanto aplauso que se reputó la traducción como obra maestra y acabada, y efecto de ello, el propio Lope de Vega dedicóle un soneto encomiástico en que le otorgaba el *duplicado laurel* de pintor y poeta; á todo esto, Jáuregui contaba apenas veinticinco años.

No es, pues, extraño, que el retrato ofrezca característicos rasgos de inexperto pero concienzudo pincel; es más, en aquellos días sólo *el Greco* los manejaba con gallardía y desenfado, pues los otros artistas españoles se caracterizaban por su timidez y amaneramiento. Aún Velázquez no había padecido por entonces los saludables rigores de Herrera el Viejo.

El retrato ofrece, por lo tanto, tales caracteres de autenticidad que superan á toda previsión maliciosa. Las pruebas á que lo ha sometido su poseedor, por medio de reactivos, no han proporcionado, afirma, ningún resultado que pudiera dar lugar á sospechas de mistificación alguna. Ahora sólo queda el consignar hasta dónde ha llegado el desprendimiento y patriotismo de su poseedor, ofreciéndolo generosamente á la Academia de la Lengua.

El Sr. D. José Albiol adquirió la tabla en Madrid, partida en dos trozos, y á cambio de una obra suya, pocos días antes de salir para su destino oficial de Oviedo.

(1) En 1611, Felipe III dictó una pragmática reglamentando el uso del Don, en que se habla llegado á los mayores abusos, el propio Cervantes incurrió en ello, poniéndole el Don á su *Ingenioso Hidalgo*.

Dedicado allí pacientemente á su reconstitución y limpieza, vió con sorpresa aparecer los epígrafes, y aunque comprendió al punto que se hallaba ante un retrato del autor del *Quijote*, no recordó entonces quién fuera aquel pintor que firmaba la obra.

Cuando volvió á la Corte para formar parte de un tribunal y asistir á la Exposición de Bellas Artes pasada, fué cuando se dirigió á mi y pude entonces informarle de la historia del retrato.

El Sr. Albiol ha cumplido después fielmente la promesa que me hizo de traer el retrato á Madrid cuando efectuara su viaje á fin de curso; el interés que ha despertado es de todos conocido.

Lejos de despertarse por ello su codicia, concibió desde el primer momento el celo patriótico que ha realizado, pues entusiasta del *Quijote*, comprendió que tal retrato nos correspondía por todos derechos y debía figurar en un Museo de España. Personas del mayor respeto le han inclinado á cederlo generosamente á la Academia de la Lengua, donde ha producido el consiguiente entusiasmo, reflejado en el artículo del Sr. Rodríguez Marín, primer conocedor del secreto, debiéndose también en gran parte á la intervención de D. Alejandro Pidal y D. Daniel de Cortázar, persona del mayor respeto para el Sr. Albiol.

Nuestra más efusiva enhorabuena para este señor, por su fortuna y desprendimiento.

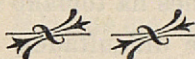
N. SENTENACH.

Noticias artísticas y arqueológicas.

El expediente de declaración de Monumentos Nacionales de dos torres y la techumbre de la Catedral en Teruel fué resuelto por don Amós Salvador.

Son aquéllas dos de los más bellos y escasísimos ejemplares del arte de ladrillo esmaltado que restan en España, y está formada la cubierta del templo episcopal aragonés por una serie de curiosas representaciones de fecha muy bien determinada, porque se ven entre ellas las armas de Fernando de Antequera.

Las tres son obras de excepcional importancia para la historia del arte en nuestro país.

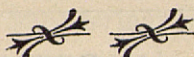


El templo de Casillas de Berlanga, con sus interesantes pinturas murales, está á punto de desaparecer.

Le estudiaron con gran competencia y amor los dos académicos de San Fernando, Sres. Mérida y Aníbal Alvarez, y sus pinturas, unidas á las del Cristo de la Luz, de Toledo, las del Panteón de San Isidro, de León, la Capilla del aceite de la Catedral vieja de Salamanca, la de otra capillita, convertida en molino, de la provincia de Segovia, de que se habló ya en nuestro BOLETÍN, las del claustro de Santo Domingo de Silos, las de la antes citada techumbre de la Catedral de Teruel, las de la casa del Judío de la misma ciudad, las de la Catedral de Mondoñedo, las encontradas en el Torreón de un palacio de Segovia y algunas más, son documentos de valor inapreciable para conocer cómo se pasó en la historia de la pintura desde las miniaturas de los manuscritos hasta las primeras tablas.

Es triste que en este país, donde hay tantas personas que se ocupan de lo mucho que pueden atraer estos monumentos la atención

de los sabios extranjeros hacia España, con el consiguiente beneficio que lleva consigo la afluencia de los viajeros, no piensan en ello los que más deben pensar, salvando de la ruina tantas maravillas.



Han comenzado las obras de reforma del edificio propio de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado, y si no marchan todo lo de prisa que debieran ir, se debe á que aún no se ha trasladado la Dirección general de Aduanas que ocupa el piso segundo de la casa, á pesar de haberse acordado la subasta en Consejo de Ministros.

Estas reformas, tan beneficiosas para la cultura, fueron proyectadas por D. Ricardo Velázquez, amparadas con vivo y sincero deseo de realizarlas por el Ministro conservador Sr. Rodríguez Sampedro y sacadas á subasta por el Ministro liberal D. Amós Salvador. La intervención de estos personajes, que sólo coinciden en su cultura y su amor al país, demuestra la importancia de la empresa.

El Sr. Conde de Romanones ha tomado como cosa propia el empeño de allanar todo género de dificultades, y siendo proverbiales su actividad y su energía, no hay para qué decir que se salvarán en breve todos los obstáculos.

Cuando el edificio se haya mejorado podrán organizarse, y en buenas condiciones materiales, las excelentes enseñanzas de la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado, enseñanzas que honran á la Patria, y podrá ampliarse el interesante Museo de la Real Academia de Bellas Artes con las dos galerías en que se organizaran las colecciones de los lienzos, relieves y planos presentados á los diferentes concursos organizados por aquella desde 1753 á 1850.

Los extranjeros que nos visiten, fijándose como se fijan todos en el centro de la capital, no creerán que Madrid es un pueblo compuesto sólo de oficinas, pensando equivocadamente que en España viven sólo las burocracias como en otros pueblos que no están á nuestra altura.