

## SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

\* Arte \* Arqueología \* Historia \*

MADRID. — 1.º Septiembre 1911.

AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS

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

## MONOGRAFÍA

## I

## DESCRIPCIÓN

La importancia arqueológica del monumento y el singular valor artístico de algunas de sus fábricas me inducen á escribir una sucinta monografía del mismo, ya que el inminente estado de ruina en que se encuentra el cuerpo de iglesia impone la necesidad de derribarlo.

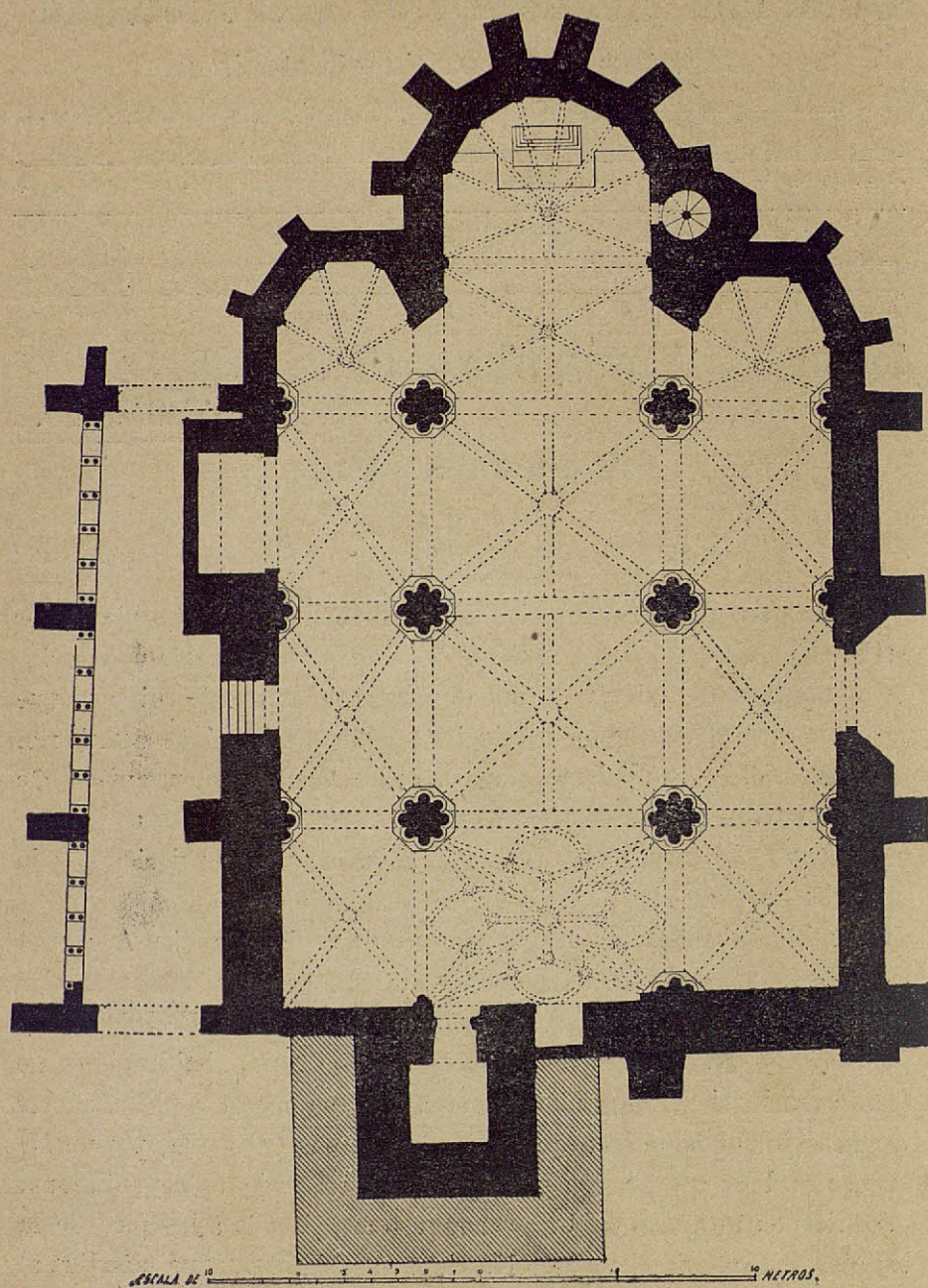
*Fundación.*—El piadoso Conde D. Pedro Ansúrez y su mujer doña Eylo fundaron dos iglesias consagradas á Santa María; la una, cuyo calificativo «La Antigua» denota bien á las claras su prioridad, y la otra, denominada «La Mayor», que se terminó en 1095.

Según Antolínez de Burgos, la primitiva iglesia «La Antigua» estaba techada de madera, presumiendo este escritor, como también Sagrador y Vitores, que fué reconstruida por Alfonso XI (1350-1369).

*Conjunto del monumento.*—Ofrece la orientación habitual, es de planta originaria rectangular y consta de nave mayor y dos menores cortadas por la del crucero y terminadas, en sus cabeceras, por un ábside central de planta eptágona y dos laterales de base pentágona, posteriormente añadidos. Una hermosa torre, situada á los pies de la iglesia, una galería al costado N. y una sacristía contigua, añadida al ábside del Evangelio, completan las partes integrantes del monumento, al que se han agregado después otras construcciones.



*Organismo del templo.*—La planta de la nave del crucero queda comprendida en las fachadas de las naves menores, acusándose sus



Planta.



brazos solamente en elevación, por hallarse sus embovedamientos á igual altura que los de la nave mayor, la que, así como las menores, se divide en dos tramos. Cubren los tramos de altas y bajas naves bóvedas de crucería francesa de valientes y bien moldados arcos transversales y formeros apuntados y diagonales de medio punto, conteniendo la mayoría de los tramos ligaduras de espinazo longitudinales. Los empujes parciales de los nervios de bóvedas de altas y bajas naves, integrados en los macizos de enjargos respectivos, producen resultantes finales dirigidas en sentido de los planos de simetría de los arcos transversales de la nave mayor y de los radiales de los ábsides, que aparecen contrarrestados por pilares exteriores.

Los pináculos del ábside son de planta inferior exagonal, coronados de flechas de base circular enriquecidos con delicados crosés.

Los diversos embovedamientos articulados de forma esencialmente cupuliforme, especialmente los de las altas naves, son recibidos por pilares de núcleo cilíndrico, con ocho columnas empotradas en cada uno de ellos y destinadas á recibir los respectivos arcos formeros y transversales de altas y bajas naves. Los altos y resaltados nervios del ábside mayor están perforados por ojos lobulados, análogamente á los de la Catedral de Palencia.

*Puertas.*—Contiene dos: una en la fachada S., de arco apuntado moldado con lisos baquetones que da ingreso directo al edificio, y otra en el costado N., que pone en comunicación el cuerpo de iglesia con la galería exterior.

*Ventanales.*—Los de las naves son de arco apuntado y de reducidas dimensiones.

Aunque el ábside de la nave mayor es por lo general muy preciada obra, sin embargo, sus ventanales de arco también apuntado, divididos por tres maineles con rosa lobulada superior, solamente están acanalados por un costado. Parece, por lo tanto, que la rosa ha sido colocada encima sin ningún enlace con los arcos; se ven ejemplos de este género en las obras ojivales italianas.

En el hastial O. aparece una galana rosa románica de trazado radial, con anillo exterior lobulado y campo dividido por seis rayos cilíndricos.

El transapto S. contiene otra rosa.

*Coro alto.*—Situado á los pies del templo, se apoya por su frente

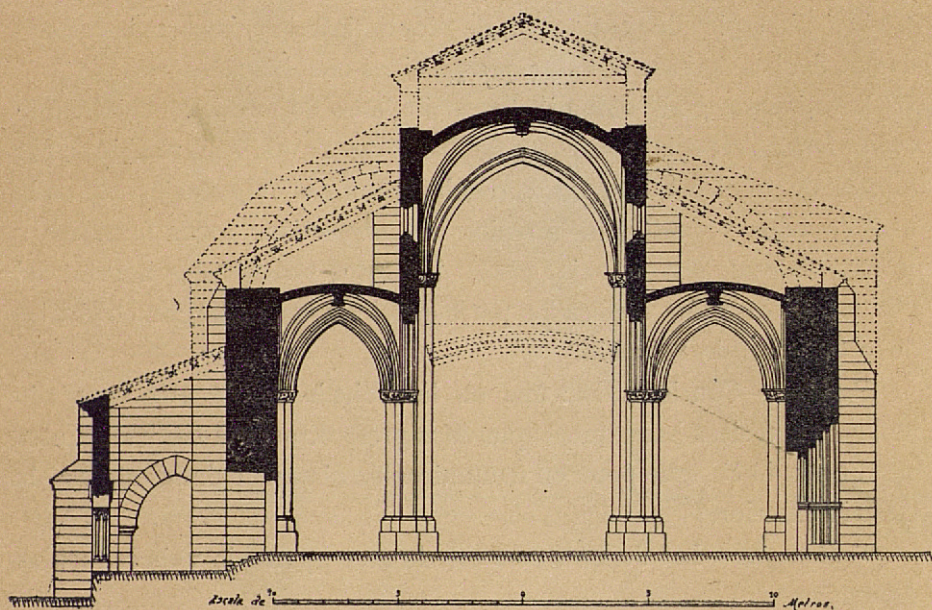


sobre arco escarzano de gran radio, coronado de antepecho de tracería calada, y descansa sobre una elegante bóveda de crucería estrellada de estilo germánico.

*Capilla bautismal.*—Contiene arco conopial de ingreso.

*Molduraje y ornamentación.*—Las gruesas capas de cal que embarnan todo el interior del templo impiden poder formar juicio exacto de sus perfiles y talla ornamental.

En general predominan, en las molduras, los toros separados por medias cañas, y en los de alta nave se ven los aristones de los arcos diagonales de sección acorazonada.



Sección transversal.

La ornamentación de capiteles consta de flora y fauna íntimamente unidas. Las campanas de capiteles, en que todavía predomina la forma cúbica, se hallan exornados de flora de carnosas hojas, inspiradas al parecer en la celedonia y el berro, y alternando con fauna natural y fantástica.

*Epoca de erección del templo.*—La estructura esencialmente románica de los apoyos, el sistema de contrarrestos de las bóvedas y los perfiles de los nervios de éstas me inducen á considerar del siglo XIII el cuerpo de iglesia, cuyo conjunto ofrece un agradable efecto interior.





*Fotografía de Hauser y Menet — Madrid*

VALLADOLID

Iglesia de Nuestra Señora del Antiguo

COSTADO NORTE DEL TEMPLO



Las altas bóvedas de la nave revelan ya el período comprendido entre el de los elementos sustentantes y el del ábside, de época posterior, que se acusa en el molduraje y en los lobulados ojos de los nervios radiantes.

*Galería románica del costado N. del templo.* — Aparece elevada sobre la rasante de la vía pública, y su estado ruinoso impuso la necesidad de efectuar su restauración, que se ha dejado sin terminar. Constaba la fábrica antigua, y también ofrece la reconstrucción, tres tramos robustecidos por retallados contrafuertes que reciben directamente la cornisa de losas sobre sencillos canes. Perforaban el tramo del O. cuatro claros y cinco cada uno de los otros dos, formados por elegantes arcadas de medio punto, recibidas por pareadas columnas, de tradición italiana, recibidas por sencillos plintos chaflanados en las esquinas superiores para pasar del cuadrado al círculo del fuste y coronadas de elegantes capiteles orlados de destacados follajes de transición. Las arcadas con molduras tóricas en sus aristas de intradós y enriquecidas con archivoltas orladas con cuatrifolias en puntas de diamante. Un potente arco de costado daba ingreso á la galería, y otro perforado en el muro N. da paso al templo.

El efecto de conjunto de la antigua fábrica era encantador.

*Torre románica al costado O.* — Es la fábrica más interesante del monumento: mide 55 m de altura total y está formada por un prisma recto, de sillería de base cuadrada de 6 m,50 de lado y 36 m de alto, con espesor medio de muros de 1 m,85 y 2 m,85. Su parte inferior, de 15 m de altura, se halla envuelta por un potente muro de 2 m,30 de espesor refrentado de sillería que se construyó posteriormente para evitar su ruina, y cuatro cuerpos más de unos 5 m de altura el primero, segundo y último, y cerca de 6 m el tercero.

Perforan los frentes de la parte superior, libre de revestimiento, arcadas de medio punto trasdosadas de igual espesor y apeadas por columnas, constando de un sólo claro la del primero, de dos la del segundo y cuarto, y de tres la del tercero.

Elegantes impostas corridas acusan la separación de cuerpos, y los planos de arranque de las arcadas de los tres últimos son recibidos, en los cuatro ángulos, por gallardas columnas.

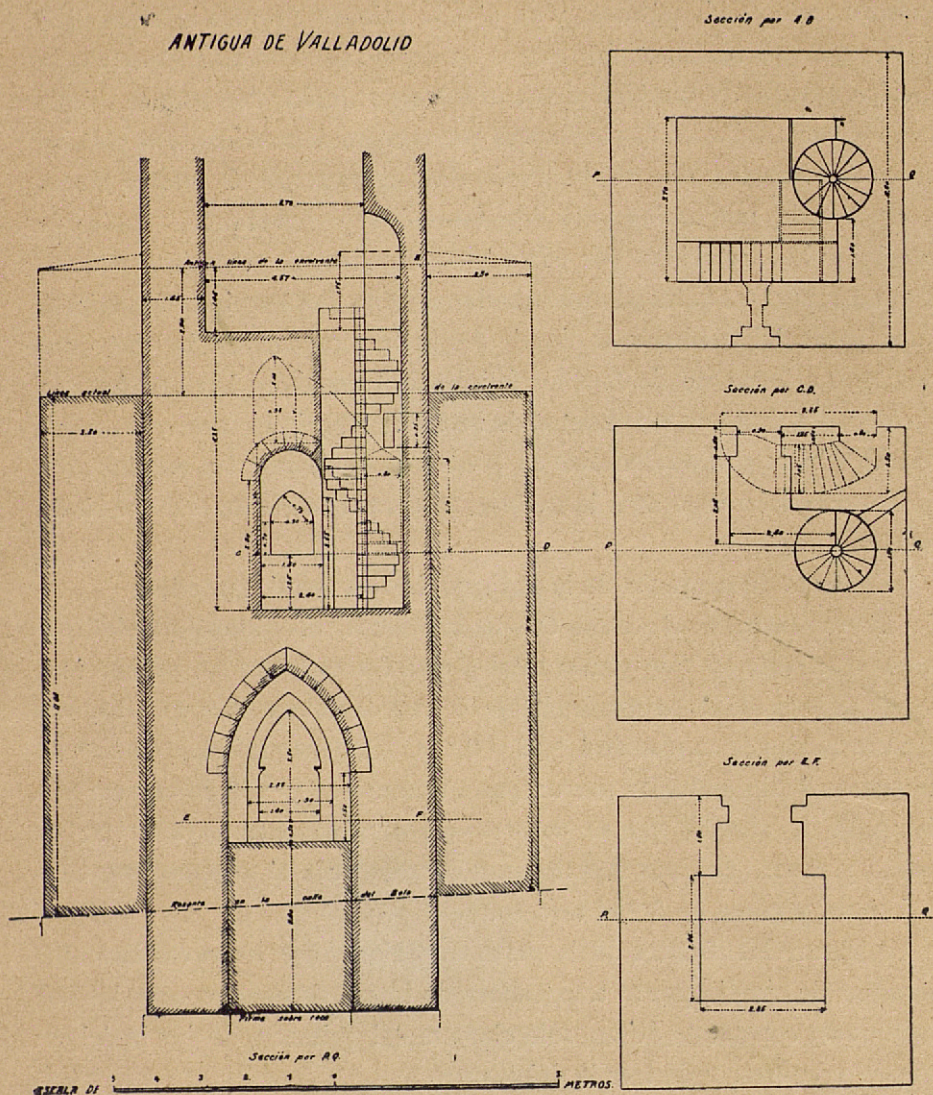
Corona el monumento alto chapitel, cubierto de tejas verdes y rojas, de bordes en escama que recibe veleta y cruz.



En el interior de esta torre aparece, al nivel del suelo del templo, el del primer local de la torre, que debió ser *capilla* bautismal, y se halla cubierto con bóveda cilíndrica de arco apuntado. Del estradós de esta

TORRE DE LA IGLESIA DE N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> DE LA

ANTIGUA DE VALLADOLID



Madrid 20 de Abril de 1911.  
 Almacén: Ricardo G. Guevara  
 Es copia

bóveda arranca la primitiva escalera de caracol, de piedra, que llega hasta una plataforma, de la que parte la escalera superior de madera.



En el dibujo de la planta y sección de esta torre se ve su estructura interior.

*Retablo mayor.*—Interesantes son las noticias históricas que sobre este soberbio retablo ha publicado mi querido amigo el ilustre artista D. José Martí y Monsó, Director de la Escuela de Artes é Industrias de Valladolid, en sus importantes «Estudios histórico-artísticos». En él aparecen las Probanzas del ruidoso pleito que puso Francisco Giralte á Juan de Juní, sentenciado á favor de éste por la Chancillería de Valladolid en 10 de Diciembre de 1549, para la ejecución del retablo en precio de 2.300 ducados, comprometiéndose Juní á ejecutarlo en seis años, en la nueva escritura fechada en 20 de Agosto de 1550. Consta, sin embargo, que en 1561 *aún le faltaba bastante para acabar.*

Consta esta magnífica obra de basamento y tres cuerpos, y se divide en cinco tramos, de planta poligonal, acomodados al fondo del ábside, los que se reducen á tres en el último cuerpo. Separan estos tramos: en el basamento, acanaladas pilastras con tableros intermedios orlados de bajo-relieves; en el primer cuerpo, cuatro resaltados intercolumnios de orden compuesto, formado cada uno por dos columnas sostenidas por volados modillones intestados en las pilastras inferiores, y coronadas por cornisamentos, y en cuyos claros campean estatuas religiosas. En la hornacina central aparece la Virgen.

Los tramos intermedios contienen bajo-relieves de asuntos sagrados, y los extremos, de muy corta longitud, se hallan limitados por pilastras y cariátides á ellos aplicados.

Sobre el eje de cada intercolumnio se eleva, en el segundo cuerpo, una sola columna, en cuyos campos intermedios aparecen, en los centros, resaltadas hornacinas que reciben también estatuas, y en cuyos costados campean bajo-relieves, reduciéndose los lados extremos á exornadas cartelas.

Las columnas aisladas del tercer cuerpo, colocadas á plomo de las del segundo, reciben en el campo central dintelado cornisamento, sobre el que se eleva la efigie de Jesús Crucificado, y en los laterales romanatos. Los campos intermedios orlados también de bajo-relieves.

El conjunto de la obra ofrece gran variedad y elegante composición, y en él se patentiza la ampulosa grandiosidad, acentuada expresión en los semblantes, actitudes movidas y á veces un tanto violentas.



tas, y conocimiento de la anatomía, que son los rasgos característicos de las obras del insigne artista Juan de Juni.

*Sillería.* — A cada lado del retablo mayor hay tres sillas, sobre cuyos respaldos aparece un frontispicio central coronado de frontón de complicadas líneas, y cuyo campo, así como los de los tableros laterales, se halla realzado con figuras sagradas en bajo-relieves.

*Capilla de Santa Ana ó de Tovar.* — Perteneció á la familia de los Tovar, Condes de Cancelada. Merece reseñarse el retablo gótico, que se divide en nueve compartimientos, de los que los dos centrales contienen imágenes escultóricas, una de ellas moderna, y los otros siete, preciados cuadros con figuras sagradas, pintadas con la naturalidad y sentimiento religioso que caracteriza las obras de fines del siglo XV. Es también muy apreciable la plateresca reja que cierra la capilla por su frente, compuesta de dos cuerpos y coronada de escudos.

## II

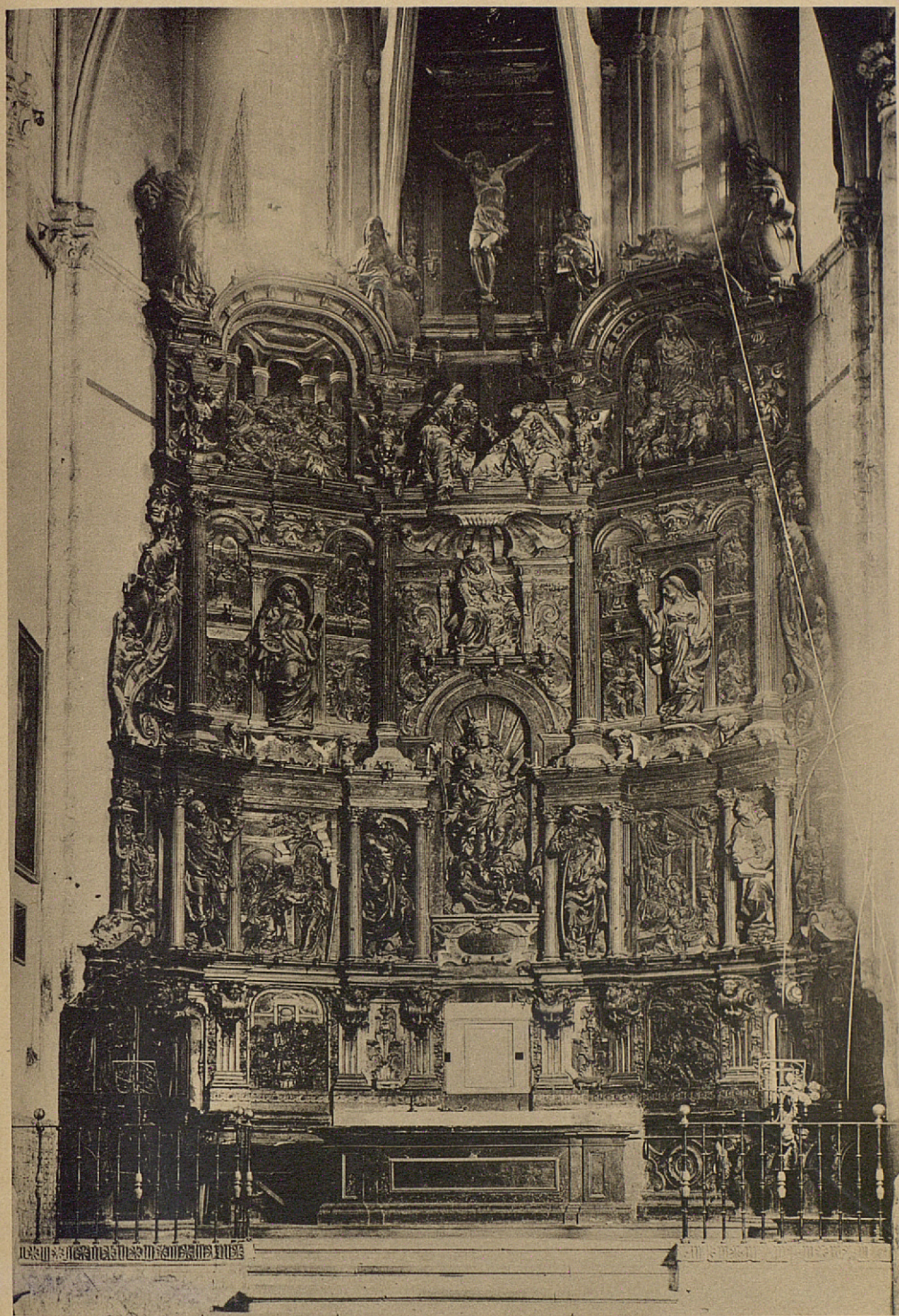
### CAUSAS EFICIENTES DE LA RUINA

Las causas que han motivado el lamentable estado de descomposición en que se encuentran actualmente las fábricas del cuerpo de iglesia, son:

1.º Viciosa disposición mecánica de contrarrestos de la nave mayor.— 2.º Defectuosa construcción material.— Y 3.º Obras posteriores de reparación y reforma.

1.º El empuje resultante de cada haz de nervios de alta nave, contrarrestado por contrafuertes exteriores, cargando en falso sobre los riñones del respectivo arco transversal bajo, produjo las naturales consecuencias: depresión de la rama de este arco sometida á su acción; deformación de los arcos transversales altos, hundiéndose de corona y corriéndose en los riñones, según el movimiento de desplome de los contrafuertes; flexión de los pilares sometidos á presiones contrarias, no bien equilibradas y actuando en puntos situados á distintas alturas, y por fin desplome de los muros exteriores. En los siguientes fotograbados se acusan ostensiblemente las grandes deformaciones producidas en las nervaduras, que arrastran consigo la completa dislocación de las ple-





*Fototípia de Hauser y Menet.—Madrid*

VALLADOLID

Iglesia de Nuestra Señora, del Antiguo

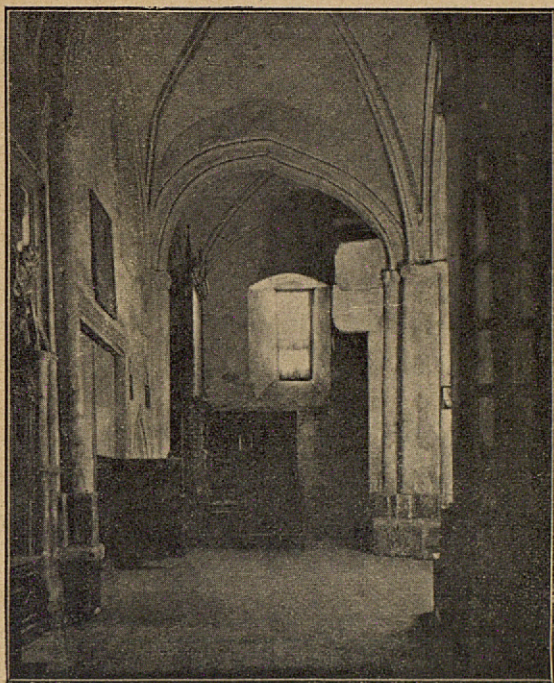
RETABLO MAYOR



menterías que reciben y la flexión de unos pilares y completa descomposición de otros.

Las bóvedas de los ábsides de estructura, también articulada, integran sus presiones en los ángulos respectivos y son contrarrestadas por contrafuertes que arrancan del suelo. Su organismo general aparece mejor entendido especialmente en el ábside central.

2.º *Construcción material.*—Los materiales y la mano de obra son muy defectuosos, principalmente en la cimentación, en que la piedra



Estado actual de bóvedas.

arenisca empleada es de muy mala clase y el mortero escaso. En las exploraciones que ha practicado el digno arquitecto, director de las obras, D. Ricardo García Guereta, resulta, cual yo mismo tuve ocasión de comprobar en la visita oficial que hice el pasado verano, que las fundaciones del edificio descansan en un banco de cascajo de mediana consistencia con alguna veta de arena, en que apareció el agua por bajo de la capilla absidial del Evangelio. Que se multiplicaron de tal suerte los enterramientos, que, á falta de extensión superficial, se aumentó la profundidad, vaciando el banco de cascajo hasta el plomo



mismo de los cimientos á unos dos metros de profundidad por bajo de éstos, con lo cual dicho banco, no encajonado, se va corriendo y aplastando paulatinamente, ocasionando el consiguiente descenso y agrietamiento de los pilares y la descomposición de las fábricas que sustentan.

Los cimientos de la torre aparecieron también completamente sueltos, y los muros ofrecen varias quiebras, estando descompuesto el del costado E. en su parte inferior.

3.º *Obras posteriores de reparación y reforma.*—En el siglo XVI la



Estado actual de bóvedas.

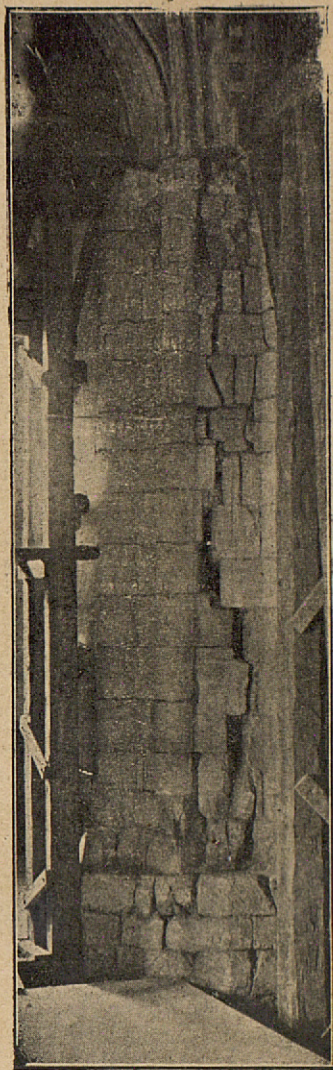
iglesia se encontraba ya en tan desfavorables condiciones de estabilidad, que según un escritor coetáneo, «parecía que quería caerse». Entonces se aumentó la sección de algunos contrafuertes, se colocaron otros nuevos, se establecieron arbotantes para contener los empujes hacia afuera de los embovedamientos de la nave mayor, y se acodalaron los pilares de división de naves con muy rebajados arcos escarzanos, para neutralizar los empujes producidos al interior por los embovedamientos de las naves menores.



Si bien estas obras contuvieron, por de pronto, los movimientos, no podían, en definitiva, producir el resultado apetecido, puesto que las cabezas de los arbotantes se hallaban muy por cima de la resultante de los empujes altos, según puede observarse en la referida sección transversal.

En esta misma centuria se construyó el coro alto ya mencionado, y las poderosas y no bien contrarrestadas presiones oblicuas de su muy rebajado arco agravaron los daños. Posteriormente se abrieron huecos y se colocaron capillas que debilitaron las fábricas, y por último, se elevaron, tal vez en el siglo XVII, las cubiertas del edificio, haciéndolas descansar en toscos machos de fábrica de ladrillo y convirtiendo las bellas losas caladas de antepecho en absurdos ventiladores. Las nuevas armaduras se terminaron en piñón por el costado occidental, en vez de peto que tenía la antigua, cual lo justifica la cornisa subsistente.

No han sido, en verdad, menos desafortunadas las obras de consolidación y de reforma efectuadas en la mencionada torre. En el mismo siglo XVI se ampararon sus tres fachadas de sillaría S., O. y N., no adosadas al templo, con un potente muro revestido de sillaría de 2<sup>m</sup>,30 de espesor y 15<sup>m</sup> de alto, ampliando para ello convenientemente los primitivos cimientos, y se rellenó de tierra, piedra y cascote el interior de esta parte del monumento. El nuevo muro de refuerzo si bien, por de pronto, contuvo los movimientos, resultó, en definitiva, pernicioso para las mismas fábricas que se pretendía conservar; pues simplemente adosado á ellas, al



Estado actual de pilares.



efectuar su natural asiento, se separó ostensiblemente de los antiguos muros, y penetrando las aguas llovedizas entre ambas fábricas, descomponen el mortero de la nueva obra, y lo que es peor, saturadas de humedad las de la parte superior, al ser atacadas por los hielos producen grandes quiebras que las dividen y descomponen.

La primitiva construcción material del muro E., no reforzado con antemural, es de ángulos de sillería y fábricas de mampuesto. Algunas dovelas de la bóveda de la capilla bautismal están sueltas y partidas; el ingreso á la primitiva escalera que parte del estradós de esta bóveda, se verifica por un hueco interrumpido por el piso del actual coro, más alto sin duda que el primitivo, y sobre él se han practicado posteriormente en el viejo muro y en malas condiciones constructivas, un nuevo hueco de embarque á otra pequeña escalerilla adosada á la primitiva, otro hueco de desembarque de aquélla, por cima del embarque de ésta y uno más, que sin duda debió ser de luces. Degollado así el muro con tan absurdos rompimientos, se produjo, como natural consecuencia, el reventamiento y descomposición de los machones de sillería de las esquinas, el astillamiento de dovelas del primitivo hueco y las consiguientes quiebras en las fábricas que subsisten sobre éstas, tan torpemente reformadas. Amparado, sin embargo, este frente por las fábricas de la iglesia que le sirven de apeo, ha podido contenerse hasta el día; pero declarada la ruina inminente del templo, peligra también la torre, cuyas fábricas superiores se conservan en mejor estado, si bien aparecen algunas quiebras, y parte de la sillería se halla muy deteriorada en los paramentos.

*Conjunto exterior del monumento.*—Las capillas adosadas al templo, los mal entendidos arbotantes, la desdichada reforma de los tejados y la deforme casa del párroco, ocultando la portada S. de ingreso al templo, contribuyen, de consuno, á privar al conjunto de los naturales encantos que ofrecen los monumentos góticos.

### III

#### CONCEPTO ARTÍSTICO-ARQUEOLÓGICO

*Obras románicas.*—El pórtico ó galería y la bellísima torre corresponden genuinamente, por sus formas y estructura, al siglo XII.

*Obra ojival.*—Las gruesas capas de guarnecido que cubren sus fá-





*Fotografía de Hauser y Menet — Madrid*

VALLADOLID

Iglesia de Nuestra Señora del Antiguo

COSTADO SUR DEL TEMPLO



bricas interiores y sus elementos ornamentales, impiden formar una precisa clasificación. Enumeraré, no obstante, los elementos de juicio que creo distinguir.

El organismo primitivo del templo, cuyos contrarrestos de alta nave están formados por contrafuertes exteriores y no por arbotantes, son todavía de tradición románica. Las basas de pilares de división de naves parecen también de igual época, y sus cañas de núcleo cilíndrico, rodeado de columnas empotradas, deben alcanzar ya los albores del XIII, así como los arcos transversales de naves bajas, con sus redondeadas aristas, formando junquillos, y los arcos diagonales de bóvedas bajas, de sección trilobada. Los de sección acorazonada de las bóvedas altas son algo posteriores.

Las ventanas de alta nave corresponden á la XIII centuria.

El rosetón del O. es de estructura románica.

Los follajes que exornan los capiteles parecen mejor sentidos que la fauna con ellos entrelazada, y hasta donde es posible juzgar sus no bien definidas formas, parecen corresponder al siglo XIII.

En vista de estos datos, juzgo que el cuerpo de iglesia debe corresponder al siglo XIII y que habrá sido probablemente erigido en el reinado de Alfonso IX (1230-44) en vez de Alfonso XI (1350-69) como afirman los historiadores, y la obra que realmente puede corresponder á este último reinado es la de los ábsides.

*Juicio sintético.*—El cuerpo de iglesia, á pesar de sus defectos de organismo, ofrece proporciones adecuadas, agradable conjunto y estimable valor arqueológico como monumento de transición; pero cortadas completamente sus perspectivas interiores por deformes arcos de acodalamiento, cubiertos sus organismos por gruesas capas de yeso, que no permiten precisar sus ornatos y perfiles, y ocultadas sus fábricas exteriores con las incongruentes formas que ofrecen los detestables aditamentos contruídos en diversas épocas, resulta tan adulterado el conjunto del monumento, que no ofrece más encantos interiores que el bello retablo mayor, y que sólo presenta exteriormente, como trasunto de su pasado, la encantadora torre y algún que otro detalle ornamental de la iglesia, pues el pórtico ó galería N. á medio restaurar, tampoco ofrece en el día atractivo alguno.



## IV

## PLAN DE RESTAURACIÓN

Declarado el edificio Monumento nacional por Real orden de 11 de Mayo de 1897, se confió la dirección de los trabajos al arquitecto don Antonio Bermejo, quien en el año 1900 y parte del siguiente, efectuó el derribo y reconstrucción del hastial O. que mira á la calle de Solanilla, atirantó el muro N. y efectuó algunas obras de reparación.

Por fallecimiento de este señor, fué nombrado, por Real orden de 7 de Febrero de 1901, director de las obras el arquitecto D. Vicente Lampérez, que efectuó la reconstrucción del pórtico N. no terminado por falta de fondos, y armó el andamio volado del chapitel de la torre, y habiendo renunciado el cargo, le reemplazó, á propuesta de la Junta de Construcciones civiles, el arquitecto D. Ricardo García Guereta, por Real orden de 6 de Marzo de 1908.

Entre tanto, se acentuaban más cada día los daños aparentes en la iglesia y cuerpo inferior de la torre, y puesto que el Sr. Lampérez había ya reconstruido las fábricas del pórtico ó galería N., se vió el señor Guereta en la precisión de no emprender las obras complementarias de talla de dicho pórtico, y efectuar, en su lugar, el descombramiento del interior de la torre, para poder consolidar sus cimientos, demoler la zona superior de la envolvente, en una altura de tres metros, construir un castillete circundante que, cargando sobre la coronación del resto del muro envolvente, recibiese en firme el andamio volado del chapitel y reconocer las fundaciones y pilares del templo, cubiertos con gruesas capas de yeso.

Estos reconocimientos pusieron de manifiesto el gravísimo estado en que se encuentra hoy el cuerpo de iglesia, según se ha visto en el capítulo anterior, y la imperiosa necesidad de proceder á su demolición, por lo cual se plantea desde luego el grave problema relativo á la extensión y clase de obras que, con tal motivo, deben efectuarse.

En mi modesta opinión se impone la necesidad de conservar los ábsides situados al E., especialmente el central, que cubre tan magnífico retablo y que debe á toda costa conservarse en el sitio para que fué erigido. Al O. la bellísima torre románica, cuya restauración es



de esperar se termine felizmente, á pesar de las dificultades que entraña, dada la pericia y reconocido celo del Director de las obras señor García Guereta, y al N. la galería, también románica, cuya conservación se impone en razón á los desembolsos efectuados por el Estado en la parte de restauración ya ejecutada.

Ahora bien; como la demolición de las fábricas ruinosas debe efectuarse en el más breve plazo posible, á fin de evitar las funestas consecuencias que su derrumbamiento podría producir á la torre que tanto interesa conservar, sólo quedarán en pie, si así lo estima conveniente la Superioridad, tres fábricas aisladas y distantes entre sí. Si no se efectúa la reconstrucción de la iglesia, entonces sólo podría aplicarse el local, cerrado con verja, á museo de arte religioso ú otro fin análogo, en el que los objetos artísticos extraídos de la demolición pudieran colocarse hábilmente entre las plantaciones que, con sus naturales encantos, imprimiesen al conjunto mayores atractivos.

Si se efectúa la reconstrucción del templo, se presenta el problema arqueológico, relativo á si deben ó no reproducirse las antiguas fábricas con sus formas y defectuosos organismos. La solución, á mi juicio, no es dudosa; al demoler el edificio antiguo, desaparece con él su historia y no cabe ya por lo tanto la restauración. En el nuevo edificio, como obra de la generación actual, no se deben reproducir estructuras imperfectas y ya completamente perdidas, pues se falta á la vez al buen sentido y á la verdad arqueológica é histórica. Si bien en el eclectísimo actual cabe, y hasta encuentro lógico que la nueva obra se inspire en el arte ojival para que no disuene de la de los ábsides, pero creo, debe en todo caso ser de estructura razonada y sencilla, suprimiendo por completo los perjudiciales aditamentos posteriores que tanto desvirtúan y ocultan las antiguas fábricas románicas y ojivales susceptibles de conservarse á fin de que formen con las nuevas un agradable y utilitario conjunto, que, hermoseando el sitio, suministre también á los arqueólogos y artistas provechosas fuentes de enseñanza.

ADOLFO FERNÁNDEZ CASANOVA.

---



## EXCURSIÓN Á TERMES

---

Era la cuarta vez que emprendía el camino hacia esta antigua y escondida ciudad y el cuarto ensayo para llegar á ella más brevemente. Pero en éstos iba del mal en peor.

La primera vez habia llegado por Atienza, desde Sigüenza, en cochecillo correo, y desde Atienza á Campisábalos á caballo, empleando todo el día en la última jornada. Otra vez, desde el Burgo de Osma, todo á caballo y teniendo que pernoctar en Caracena, salvo de los peligros que aquellos despeñaderos ofrecen. Proponíame ahora llegar á Ayllón por la provincia de Segovia, y esto sí que proporciona molestias y ejercicios de paciencia para el que tal emprenda.

Pero si resultaba el camino más largo y penoso de todos, aún podrían soportarse sus fatigas por los motivos de atención tan interesantes que proporcionaba el recorrido de aquellos lugares.

De Madrid á Segovia es tan conocido que no hay que notar nada nuevo. En Segovia, sin embargo, pueden observarse algunas novedades muy importantes. A más del progreso patente en toda la ciudad, debido á su enlace con la vida moderna, con más confortables hoteles y mejoras en sus casas y calles, bien merece que todo viajero disfrute del conjunto verdaderamente estético que ofrece el acceso al Alcázar.

Erigido ante éste el monumento á Daoiz y Velarde, obra eminente, y sin duda la mejor hasta ahora, del escultor Marinas, bien le va por fondo aquel soberbio torreón de Don Juan II, que en nada le empequeñece, á pesar de su mole. Efecto de tales obras, heridas por el brillante sol de Segovia, se disfruta en aquella elevada plaza de un conjunto solemne, debido al acuerdo del genio artístico patrio más castizo, antiguo y moderno.

El resto de tan monumental ciudad se ve en general mejor cuidado y procurando que no pierda, antes al contrario, conserve su carác-





*Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

BRONCES IBERO-ROMANOS

Encontrados en las ruinas de Termes

(MITAD DEL TAMAÑO DE LOS ORIGINALES)



ter, persistiendo en las nuevas construcciones aquellos singulares encalados de las fachadas, que las hacen aparecer como adornadas con caprichosas colchas de encajes, siendo de lamentar tan sólo la lentitud en la restauración de algunos monumentos y el abandono de otros. En la Catedral también se nota cierta atención estética al colgar sus tapices y exornar más apropiadamente la ante-sacristía, donde pende el cada vez más admirado *Cristo en la Cruz*, que donó la Marquesa de Lozoya, y que todos admiten como de Alonso Cano.

Pero en Segovia comienzan las peripecias del viaje, emprendido tal cual me lo había trazado.

Dispuesto á visitar las ruinas de Duratón, de que tenía noticias, precisaba para ello llegar á Sepúlveda, y existiendo un coche-correo que á diario hace este viaje, monté en él á las diez de la noche, en aquella plaza que tiene por fondo el precioso ornato del ábside de la Catedral, cuajado de pináculos y arbotantes, que en aquella ocasión producían el mayor efecto iluminados por la luna.

Pasando después bajo los arcos del gran acueducto, pronto nos hallamos en la carretera que había de llevarnos hasta Sepúlveda.

La noche era clara y templada, al menos á la salida de la ciudad, pero bien pronto comenzaron á correrse las nubes, y soplando un viento demasiado fresco, nos hizo adoptar ciertas precauciones á los que viajábamos en los asientos menos resguardados.

Algunos relámpagos anunciaron la proximidad de una nube tempestuosa que, corriéndose en dirección de la carretera, ocultó la luna, y aunque fué más el aparato que sus efectos, interrumpió por algún tiempo la serenidad de la noche.

Con esto y algunas paradas llegamos á las dos á Turégano. La luna había vuelto á brillar é iluminaba el paisaje con claridad tal que se distinguían perfectamente los objetos.

La amplia plaza de Turégano aparecía dominada por la masa imponente de su castillo, en bastante buena conservación; de aquel prelacial castillo-iglesia en que tantas cosas habían ocurrido.

Aunque su aspecto exterior es de fortaleza, su interior lo constituye una iglesia de tres naves. Reedificado principalmente por un Obispo, bien se nota que procuraba el Prelado tener un lugar fuerte en donde guarecerse.

Entre otros episodios en él ocurridos, recordé aquel interesantísi-



mo de que he dado cuenta en otro estudio (1), cuando fué detenido allí el Príncipe aragonés consorte de Doña Isabel I por los nobles castellanos, después de proclamarla Reina, no dejándole llegar á Segovia, donde ella se hallaba, en tanto no firmó los capitulos de su intervención en el gobierno hasta en los detalles más especiales heráldicos. Más tarde en él sufrió prisión el famoso secretario Antonio Pérez.

Pero el camino hacíaase largo y frío. Llevábamos cinco horas de viaje y aún no podíamos estimarnos á la mitad de su recorrido. Sólo distraía nuestro cansancio la contemplación del más frondoso y extenso pinar que puede imaginarse, y que con otros podría constituir una enorme riqueza, y cuando comenzaba á apuntar el día tuvimos que cambiar de coche en el pueblecito de Cantalejo, para emprender nueva caminata y repartir el correo.

No puedo precisar los pueblos y lugares que pasamos; sólo diré que cerca de las diez de la mañana, es decir, á las doce horas de salir de Segovia, molido y quebrantado, sin haber podido cerrar los ojos en toda la noche, entrábamos en la pintoresca villa de Sepúlveda, notable tanto por su posición como por su historia.

Toda la provincia de Segovia es extremadamente llana, así que sorprende, al volver una pequeña colina, encontrarse con Sepúlveda, cuyas casas, colgadas en las vertientes de una gran grieta, ofrecen el más pintoresco aspecto.

El coche pasa por delante de todas ellas, al otro lado del barranco, así que para salvar éste hay que describir una gran curva, en parte alargada por exigencias caciquiles de cierto vecino influyente. Pero una vez penetrando en la villa, encuéntrase á ésta de aspecto señorial y desahogada, con muy buen caserío, palacios con blasones y hermosos templos.

Sus restos tradicionales é históricos aparecen por varias partes; de sus murallas, con siete puertas, de las que tomó su nombre la villa, (*Septem pública*), aún se conservan buenos trozos, y las siete llaves con que las cerraban se ven en un cuadro del salón del Ayuntamiento, luciendo además en su escudo.

En su archivo se conservan, con gran estima, documentos interesantísimos, entre ellos el tan nombrado *Fuero de Sepúlveda*, otorgado por Alfonso VI en 1076. Ocupada y perdida la villa varias veces por

(1) V. en la *Revista de Archivos* «El escudo de España», 1910.



los cristianos, fué definitivamente recuperada en 986 de Jesucristo.

Varios templos de monumental aspecto se destacan entre las casas ó en la cima de los contiguos montículos, todos construídos con hermosos sillares, de esa piedra á la que el sol de los siglos da en Castilla el color del oro; de todos ellos, el principal es el del Salvador, constituido por una hermosa nave, con ábside y pórtico lateral, mas una torre de solemnes líneas y ventanales.

Es muy digno de notarse en este templo la pureza de su estilo, y debe considerarse cual modelo de los más acabados como construcción del estilo románico á principios del siglo XII, á que pertenece; no creo que pueda presentarse en toda España otro ejemplar de bóveda de medio cañón cubriendo amplia nave más grandiosa é intacta, lo que le da un aspecto de solemnidad no logrado por las de crucería, que generalmente cierran nuestras iglesias románicas.

Gracias sólo á la robustez de sus muros, de más de metro y medio de espesor, han podido resistir al empuje natural en estas especies de bóvedas: el ábside es también de cuarto de cascarón, y la ornamentación general de capiteles y franjas, aunque muy primitiva, muy característica; algunos sostienen haberse edificado tan hermoso templo en la Era de MCXXXI (año 1093), según la inscripción de un sillar del ábside, pero algo más tarde debió terminarse.

En colina frontera se destaca otra gran iglesia con elevada torre, llamada de Nuestra Señora de la Peña.

Es también toda ella de piedra, con gran pórtico y portada románica, muy bella por su ornamentación escultórica, pero ha sufrido tales modificaciones, en su interior principalmente, que está desfigurada por completo.

En la iglesia de San Justo, también de origen primitivo, enseñan una cripta funeraria interesantísima; de construcción románico-ojival, conserva aun el ara, á cuyos lados existen dos esculturas ó altos relieves, de una Virgen y un Obispo, de la época de la cripta, y de gran interés para la historia del arte (1).

También es muy notable otra estatua de un Evangelista, quizá un San Juan, del siglo XII, que luce en su hornacina sobre la puerta de la iglesia de Santiago, único templo que por allí tiene ábside de la-

(1) V. láminas y estudio de todo ello por el Sr. Serrano Fatigati en el año 1900 de este BOLETÍN DE EXCURSIONES.



drillo, al estilo de otros de la región occidental de la provincia (1).

De todo ello tuve ocasión de informarme con gran precisión, gracias al encuentro de la caballerosa personalidad de D. Luis Sánchez de Toledo, gran aficionado á las glorias de Sepúlveda, y que se ofreció á acompañarme á Duratón, objeto principal de mi estancia en la histórica villa.

En su grata compañía emprendí el camino hacia tal sitio, y como á una legua, á campo atraviesa, distinguí dos pueblecitos que cerca del río Duratón se asentaban; el primero una aldea, y el segundo de nombre del río, con no mucho mayor vecindario.

En éste pude observar, en sus cercas y casas, restos arquitectónicos de muy buenas proporciones. Algunas monedas antiguas, guardadas por sus vecinos, formaron la cosecha arqueológica de aquella tarde, todas ellas encontradas en los terrenos de la ciudad antigua.

Pero ¿adónde se hallaban éstos? Por ninguna parte sobresalía nada que pudiera delatarlos. Y señalando á una somerísima eminencia próxima, allí — decían — están *los mercados*, y de ellos salen estas monedas y otros objetos.

Atravesamos aquellos campos, muy buenos para garbanzos, según decían, y bien puede desafiarse á cualquiera á que afirmara que allí hubiese existido nunca ciudad alguna, tan llanos y despoblados se encuentran; sólo hacia un extremo se notan como los cimientos de dos grandes cercas, que llaman *los mercados*, y allí es donde suelen encontrarse las monedas y restos de bronce y cerámica. Tales son los de la antigua Confloenta ó Segortia lacta de Ptolomeo, y el Itinerario de Antonino, según Ceán Bermúdez, citada por Morales á propósito de un ara dedicada á la diosa Cibeles que leyó en su Viaje (2), y allí, sin embargo, se efectuaron importantes descubrimientos en el siglo XVIII, de que da detallada cuenta Ceán Bermúdez en su *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España* (3), y que no serían los últimos, sin duda, de efectuarse allí nuevas excavaciones.

Alcanzada la carretera, ya anocheciendo, llegamos á Sepúlveda, cuando lucía su iluminación eléctrica, después de contemplar sus

(1) También los estudia el Sr. Lampérez en su *Historia de la Arquitectura cristiana española*, tomo I, pág. 497.

(2) Discurso general de las Antigüedades de España.

(3) V. pág. 187.



frondosos alrededores. En la plaza bailaban al son de la dulzaina y el tamboril numerosas parejas, y como el excursionista en todo debe fijarse, ocasión es ésta de consignar la belleza especial de las mujeres de Sepúlveda, algunas de tipo extranjero muy fino. No olvidaré la especial presencia de aquella que vi desde la fonda, asomada á un alto hueco de próximo torreón, bajo un bello alero románico, y que por su puro perfil y rubios cabellos, vestida de blanco, parecía virginal castellana de los siglos medios que por evocación allí aparecía.

Repuesto de las fatigas de la noche anterior, traté de continuar el viaje; pero como quiera que el correo prosiguiese en un endiablado tilburi, con sólo un asiento á más de el del auriga, y éste estuviera tomado, hube de resignarme á aceptarlo en una tartana sin muelles que marchaba hacia Riaza; y aunque el camino era llano y excelente, pues las carreteras de Segovia son inmejorables, jamás podía imaginarme lo que fuera viajar en un carro sin muelles y á cierta velocidad, pues el efecto es tal que aún no comprendo como haya pulmones y entrañas que lo resistan. Vivo, á pesar de todo, llegué á Riaza, al pie de la sierra de su nombre, y allí pude lograr al fin algún descanso.

Nada más hermosamente lozano que los alrededores de este pueblo: al atardecer, los verdores del paisaje son tales, que nunca dibujó la rica paleta de la naturaleza masas más jugosas; sentado en una peña aspiré el más oxigenado y puro aire, y una sensación de compenetración con tan bravía naturaleza experimentaba, cuyos compactos follajes prestaban toda su frescura al ambiente.

También estaban de fiestas en Riaza; su plaza principal había sido convertida en un circo taurino, que por la noche servía de salón de baile; en un tabladillo central la orquesta, formada por la dulzaina y el tamboril, reforzados por la gaita y el bombo; las muchachas, algunas muy elegantes, se entregaban al baile, y el alcalde, desde el balcón consistorial, se complacía en como presidir la fiesta. Sobre aquel balcón descollaba el escudo de la villa, que por razón aún para mí inexplicable, ostentaba en su cuartel inferior un gran pez sobre las ondas de un mar; raro blasón, á mi entender, para tal pueblo.

Aquella plaza, con sus soportales y balconaje, era lo más característico del pueblo, pues sus templos no ofrecen nada de particular.



Buscando algo en ellos esperé al día siguiente para subir á la ermita de la Virgen de Ontanares, muy celebrada, asentada en la ladera de Sierra.

Acudían, en efecto, numerosas gentes por los caminos que á ella conducen: unos á pie; muchos en cabalgaduras lujosamente enjaezadas, con las mozas á la grupa, porque la subida es áspera y nada corta; algunos en carros con largos tiros de briosas mulas.

Una vez en la ermita, el espectáculo es hermoso; desde allí divisase casi toda la dilatada llanura de la provincia, y alrededor de la iglesia se extiende amplia pradera, sombreada alrededor por hermosos árboles; varias fuentes de finísimas aguas dan mayor amenidad á aquel deleitoso sitio.

De buena gana hubiera permanecido allí para presenciar las fiestas, pues á ello me convidaba hasta la amable franqueza de aquel simpático concurso; pero había que aprovechar la salida del correo y bajé al pueblo para ello, con más facilidad que había subido á la ermita.

Al llegar á la administración me dijeron que aquel saldría pronto para Ayllón en una tartana. ¿Sin muelles?—pregunté sobresaltado—; pero asegurándome lo contrario, quedé más tranquilo.

En aquel tolerable vehículo salí, en efecto, para Ayllón, marchando por la carretera mejor cuidada que he visto. Bordeada á ambos lados por espesos robles, parece más bien la calle de un jardín que no un camino vecinal entre dos pueblos. Ayllón es por aquel lado el último pueblo de la provincia.

Preséntase á la vista muy pintoresco con sus elevados campanarios, como asentado á la falda de una alta ladera; un arco de la muralla le sirve de ingreso, y antes de llegar á la plaza, y casi apoyada en el arco, destácase á la derecha una de las más bellas fachadas de casa medioeval que pueden verse en España.

Llámanla la casa de D. Alvaro de Luna, por decirse que la habitó el gran privado en su destierro, pero su arquitectura es del tiempo de los Reyes Católicos, según reza una inscripción que se lee sobre la puerta. Modernamente restaurado con verdadero acierto (cosa rara, y más en un apartado pueblo), puede presentarse como especial modelo de arquitectura civil de su tiempo. Es toda de piedra, con preciosas ventanas, gran portada y voleado alero, sintiendo no tener fotografía para ofrecerla á los lectores.



Como se hacía tarde, apenas me detuve, á pesar mío, en tan atractivo pueblo, centro de concurridas ferias y del comercio de granos, pues despertaban mi interés tanto pintoresco campanario de otras tantas iglesias y otros restos monumentales que divisaba; y dejando atrás todo ello, ya á caballo, pues otro medio de transporte es imposible para tal jornada, aún de día llegué á Cuevas de Ayllón, primer pueblo de la provincia de Soria.

Realmente, está bien hecha la división de las tres provincias limítrofes de Segovia, Soria y Guadalajara, pues cada una presenta distinto carácter en su suelo. Apenas llegado á Cuevas, el paisaje cambia por completo, y á la clara llanura segoviana substituye el rojo y quebrado terreno de la de Soria. No lejos de allí comienzan los grandes desniveles de la de Guadalajara, con sus escarpadas sierras y sus limitados valles.

El pueblo de Cuevas de Ayllón es, por lo demás, pintoresco en extremo; aunque de pobre y escaso caserío, metido en un barranco, parece que las casas están como colgadas; unas escarpadísimas peñas, con calzadas escalonadas, dan acceso á su robledal propio, amparo del pueblo, y pasado éste comienzan á verse, cerrando el horizonte por Oriente, las sierras que rodean á los lugares de Termes.

Siguiendo el llamado camino real, en parte antigua calzada romana, llegamos ya muy de noche al pie de la bella ermita de Nuestra Señora de Tiermes, que á aquellas horas, á la luz de la luna, ofrecía romántico aspecto, y saludándola hasta el día siguiente, era muy cerca de la media noche cuando mi acompañante y yo llamábamos á la puerta de nuestro *hotel* en Manzanares. Mi gran amigo D. Faustino Calzado, el señor cura de este pueblecito centro de mis operaciones veraniegas, nos franqueó las puertas de su hospitalario albergue, en el que había de pasar en su amable compañía larga temporada. Así, al cabo de cuatro días, sin más que el preciso descanso, llegaba al término de mi viaje, á una distancia en línea recta de menos de cien kilómetros del punto de partida.

\*\*\*

Con gran acierto denominaron *Termes* los antiguos á la ciudad que se extendía al pie de la actual ermita (*termen-terminus*), pues allí termina, en efecto, la región castellana del Duero, separada por alta sierra de la del Tajo.



La sierra Pela, que ha habido que franquear en todo tiempo para pasar á la otra vertiente, se levanta como muralla frente á la ciudad arruinada. Los restos de la calzada romana se ven aún á la salida del recinto, y muy cerca pasó el Cid cuando se dirigia desterrado á las tierras bajas, deteniéndose un momento en el paso de Torre Plazo, á muy pocos kilómetros más hacia Oriente en la misma sierra.

A la orilla de un riachuelo que en ella nace, llamado hoy el Manzanares, y á unos tres kilómetros del pueblecito del mismo nombre, comienza á elevarse una colina hacia el Occidente, que en este extremo aparece extraordinariamente escarpada.

Aquí establecieron sin duda los primitivos pastores iberos una fortísima ciudad defensora de todos aquellos pasos, y los restos que de ella quedan son verdaderamente imponentes y admirablemente preparados para la defensa.

La entrada á esta ciudad se hallaba en aquel extremo excavada en la roca, que, como cortada á pico, ofrecía una inexpugnable muralla. Aún se ven allí las áreas de sus casas y viviendas, excavadas en su parte inferior, pues la superior sería de tapias con cobertizos, con sus escaleras, alacenas y silos, abandonados desde hace más de veinte siglos, pero aún mostrando su disposición y contextura. Porque en ellas habitaban aquellos terribles termestinos, fieles aliados de los numantinos durante la guerra con los romanos.

Bien lo comprendieron éstos, por lo que marcharon contra Termes para destruirla, pero fueron rechazados dos veces con grandes pérdidas, una al mando del procónsul Quinto Pompeyo.

Destruída Numancia, fué también sometida Termes al poder romano por el cónsul Tito Didio, pero más benigno con los termestinos, les permitió seguir viviendo en aquel lugar, aunque con la condición de que habían de abandonar sus fuertes y establecerse en la parte baja del cerro, al Oriente y Mediodía, naciendo así la nueva ciudad al lado de la antigua, aunque dominada por un fuerte castro, que aún subsiste, levantado sobre la parte más alta del nuevo recinto.

Por esta particularidad de ofrecerse la ciudad antigua ibera al lado de la moderna romana, tienen estas ruinas un interés grandísimo, pues seguramente no se dará otro ejemplo más palpable.

Los nuevos habitantes siguieron en parte las tradiciones constructivas en aquella localidad, pues sus moradores las hicieron en parte



excavadas en la roca, aunque después las distribuyeran y exornaran al gusto romano.

La prosperidad de que disfrutaron las ciudades del Imperio en los dos primeros siglos de nuestra Era, hizo que á todas partes llegasen aquellos refinamientos de la vida regalada que les proporcionó el señorío del mundo. La ciudad de Termes desarrolló un lujo y esplendor especial en sus edificios públicos y privados, alcanzando además un gusto artístico tal, que todo lo que aquella tierra nos descubre se distinguen por su perfección y calidad singulares.

Abundante en aguas, gracias á los acueductos y canales, por los que las trajeron de unos manaderos del próximo lugar llamado hoy de *Pedro*, elevaron suntuosas *thermas* y hermosas casas con jardines y fuentes. Los templos, foros, basílicas y demás grandes construcciones fueron dignas de la ciudad más importante; los mosaicos y frescos lucían en ellas, y por sus amplias proporciones se comprende su suntuosidad y magnificencia.

Todo esto debió ser destruido por los bárbaros en el siglo IV, por medio de horroroso incendio, del que quedan las señales más evidentes, y así permaneció la ciudad largas centurias, hasta que en nuestros días han sido objeto de exploraciones ya importantes.

El nombre del Conde de Romanones tendrá que aparecer siempre como el de impulsador de esta empresa. Requerido por personas meritisimas, visitó, hace tres años, aquellos lugares, disponiendo en el acto los primeros tanteos; después, al ser Ministro de Instrucción Pública, dejó establecidos, puede decirse, los trabajos encaminados al mayor esclarecimiento de tan importante asunto, habiendo tenido el que subscribe, tanto el pasado como el presente año, ocasión de experimentar por ello las más gratas emociones.

El aspecto que ofrecen estas ruinas es muy distinto del que presentan otras, tales como las de Duratón, Uxama y otras, de las que apenas sobresale nada que dé idea de haber existido allí edificación alguna.

Al dirigirse uno á la ermita de Nuestra Señora de Termes, por la amena ribera del Manzanares, desde el pueblecito del mismo nombre, bien se nota, á cierta distancia, que nos acercamos á una importante ciudad abandonada.

En la parte alta se distingue el castro, con sus fuertes muros; más



abajo se nota ciertas estancias excavadas en la roca; al medio de la ladera otras destruidas construcciones, y á la izquierda un enhiesto tormo, que aún se sostiene en equilibrio á pesar de su abovedado remate.

Acercándose más encuéntrase con la llamada *Puerta del Sol*, excavada en la roca, y que debió ser de fuerte defensa, y á su lado bien pronto se distinguen las gastadas gradas del teatro.

Penetrando por la Puerta del Sol y ascendiendo hasta la ermita, hállase con la puerta que da ingreso á la cerca, propiedad ya del Estado, entre la iglesia y el castro, que debió constituir el recinto más eminente de la ciudad.

Allí estaba el foro, la basilica, quizá el pretorio y otras principales construcciones, y allí es donde han dado los trabajos los resultados más satisfactorios.

Nunca podré olvidar la tarde del año pasado en que los obreros, llegando á un rincón al lado de la puerta del castro, donde sin duda se habían acumulado residuos de alguna exploración lejana, dieron con los restos de una estatua ecuestre de bronce, de tamaño natural, que debía ser hermosísima, á juzgar por los fragmentos que de ella aparecían, como una pierna del caballo, parte del testuz, dos dedos de la mano del jinete y trozos de su ropaje, un busto de un Emperador y otros objetos que se custodian hoy en el Museo Arqueológico Nacional.

Del resultado de las exploraciones en el año pasado di cuenta, á más de la Memoria oficial, en la *Revista de Archivos* (1911, I, pág. 1.<sup>a</sup>), y en el presente, aunque no he hallado lo que era mi especial afán, es decir, los subsiguientes restos de la estatua ecuestre, no por ello han dejado de salir á la luz del día notables fragmentos y objetos preciosos.

La ciudad debió ser tan suntuosa como pintoresca, porque extendióse por la ladera del cerro, sin murallas, caso raro; pero así fué determinado por los señores del mundo entonces, que por lo demás nada tenían que temer, debiendo ofrecer su conjunto un hermoso golpe de vista desde la llanura frontera.

Pero aquella indefensa disposición al cabo le fué fatal, porque habiendo decaído tanto el imperio y viniendo los bárbaros, ellos debieron concluir con tan suntuosa ciudad, incendiándola de uno al otro



extremo, siendo tan intenso el fuego, que aún hoy asombra la cantidad de cenizas y carbones que por todas partes aparece.

Abandonando el sistema de calas y zanjas que había empleado el año pasado, propúseme éste desalojar por completo aquella parte adquirida por el Estado y que siempre consideré como la más principal de la ciudad; con este motivo pude observar hasta dónde llegaron los estragos del incendio, pues las cenizas abundan sobre todo y los efectos de la calcinación son terribles.

En algunos sitios aparecían aún aglomerados los cadáveres de los que, poseídos del pánico, se acogieron á lo que consideraban el lugar más fuerte; los cráneos más completos, pero los huesos calcinados; aún en los de las manos de algunos se hallaron sus anillos y pulseras; las techumbres de las casas derrumbadas cobijaban también, aunque destrozados, los vasos y utensilios; formando contraste curioso con toda aquella destrucción, la presencia de un precioso é irisante lacrimatorio ó pomo de vidrio, finísimo, que apareció en un hueco de un muro, y que la falta de pericia necesaria por parte de un obrero, le hizo estallar lastimosamente en mil pedazos.

Aunque la cantidad de tierra y cenizas que hay que extraer supera á lo previsto, gracias á los trabajos efectuados puede distinguirse ya perfectamente determinado todo el muro oriental del castro, que daba sobre la plaza, y las edificaciones principales del foro.

En la plaza queda al descubierto su ancha acera, con varios pedestales, cuyas estatuas aún no han aparecido, ni tampoco los epígrafes, que nos darían noción de lo que eran. Una amplia escalinata de once peldaños da acceso á las edificaciones superiores, entre estas una basílica de sala cuadrada con galerías á su alrededor y tribunal recto, no absidal, como el de Pompeya, por no permitir otra cosa la presencia del muro del castro, en el que se apoya.

Frente á la puerta del castro, contigua á la basílica, comienza una ancha calle con muchos edificios á ambos lados, y en uno de los más cercanos al templo, que después se cambió en ermita, existía amplia estancia ó salón, en el que se encontraron curiosos restos y objetos.

Entre éstos salen con frecuencia grandes astas de venado, con cráneos de jabalíes, lobos, zorros y toros, lo que indica que debían



ser grandes cazadores, adornando después sus casas con los bucráneos de aquellas reses y alimañas por ellos vencidos.

Al Norte del castro se acabaron de poner este año al descubierto todos los mosaicos de una hermosa casa que debió existir allí, compuesta de un salón ó atrio central rodeado de dependencias, algunas circulares para los baños, de cuyas pilas redondas aún se ven sus asientos y regueras.

Más abajo, á la mitad de la ladera, se observa aún enhiesto el ángulo de una de las dependencias de que hemos hecho mención, que son las de unas importantes termas, perfectamente comprobados sus departamentos, tales como el *caldarium*, todo él soterrado por amplias atarjeas para el aire y el agua caliente; al lado, el *frigidarium* con hermoso mosaico orlado de preciosa greca, comenzando en él la gran piscina, á la que se bajaba por tres escalones, perfectamente conservados; al otro extremo del *caldarium*, el gran salón, con frente absidal y menudo mosaico, bastante destruido, pero manifestando su amplitud, pudiéndose distinguir aún al extremo de este salón las gradas para el ingreso de estas dependencias.

En la parte más baja de la ladera aún se ven otras construcciones someras que pudieran corresponder al circo-hipódromo, habiéndose hallado en su proximidad la piedra ungüentoria.

De los objetos menudos que han ido apareciendo, los más abundantes son los productos cerámicos.

A más de las numerosísimas tejas de admirable cocción, muchas con la marca OF. HERNINI. = *antefixas*, y toda clase de ladrillos, el número y variedad de fragmentos de vasos es grandísimo.

Muchos, sin duda, habían sido importados, sobre todo los de barro rojo llamado saguntiano, con finísimas labores y relieves, pero otros debieron ser allí fabricados, apareciendo algunos blancos con dibujos negros de marcadísimo carácter ibero; de éstos ninguno tan notable como el que publicamos. También salieron otros de barro negro, con variedad tal de formas y calidades, que realmente ofrecían una serie curiosísima.

No resultaron restos escultóricos de bronce tan importantes como el anterior año; pero en fibulas y broches, guarniciones de espadas y puñales, pulseras y anillos, y otros utensilios, ofreciéronse delatan-





*Fototipia de Hauser y Menet — Madrid*

HIDRIA IBERO-ROMANA

Encontrada en las ruinas de Termes

(UN TERCIO DEL TAMAÑO DEL ORIGINAL)



do el lujo y exquisito gusto artístico de aquellos habitantes. Las monedas, imperiales é ibéricas, tampoco escasearon.

Pero la magnitud de los recintos es tal, que no puede ponerse de manifiesto todo cuanto fuera de desear en el tiempo disponible, porque sobreviniendo las lluvias con regularidad casi matemática, fué preciso cesar en la empresa, hasta por falta de brazos disponibles, pues todos tenían que acudir á sus labores. Otro año quizá pueda avanzarse más en el total descubrimiento, por lo menos de la parte cercada; en éste, á pesar de mi estancia de cerca de dos meses, bien puedo decir que tuve que abandonar aquellos trabajos cuando despertaban el mayor interés.

La ermita es también digna de especial mención. En su origen fué un templo romano, como puede observarse analizándola por sus muros inferiores; pero después de la Reconquista fué ampliada con un ábside románico y un pórtico del mismo gusto por su lado del mediodía, de arcos sobre columnas pareadas con capiteles historiados, por lo que ofrece el todo un bello conjunto. En su interior nada de particular encierra, si no es guardar en su altar mayor, al pie de la Virgen y en una urna, un *humnos* ó amorcillo dormido, de mármol blanco, de procedencia clásica, quizá del antiguo templo.

Una vez preparados los mosaicos, con suficiente capa de tierra sobre ellos para evitar su deterioro durante el invierno, cerrada por completo la cerca y embalados los objetos portátiles, emprendí el regreso; pero en la dirección del Sur, atravesando los barrancos de la sierra Pela, y despidiéndome de aquellos lugares en el momento mismo que desde la cumbre se percibe la línea de las dos vertientes, la una hacia el Duero y la otra hacia el Tajo, límite natural y político de las provincias de Soria y Guadalajara.

Penetrando ya en ésta, encuéntrase bien pronto el pueblo de Campisábalos (Campos albos) á 1.600 metros sobre el nivel del mar, con preciosa iglesia románica, que ofrece en su fachada la particularidad de un friso escultórico, de alto relieve, representando escenas del campo, y cuyas portadas y capilla contigua funeraria del caballero San Galindo son de un interés excepcional arquitectónico.

De allí, atravesando extensa llanura, se bajan las imponentes hoces de Somolinos, que constituyen un ejemplar geológico notabilísimo, y atravesando este pueblecito, embellecido por sus alamedas alimenta-



das por las aguas de una profunda laguna, dejando á la derecha á Albandiego, con curiosísima iglesia que perteneció á los Templarios, llegamos á la fuerte Atienza, cuyo imponente castillo aún se yergue altanero, siendo sus iglesias, sobre todo las de Santa María y del Cristo, de gran interés arquitectónico. También sus calles y plazas presentan singular carácter, con detalles á veces de gran belleza, y en esta villa nos despedimos del lector para no cansarle más, aunque ofreciendo, si su paciencia lo permite, conducirlo desde Atienza á otros lugares, en los que también hay mucho que ver notabilísimo, y que vienen á formar como el complemento del conjunto histórico-arqueológico de esta región arebaca, que por azares de la suerte parece resurgir en nuestros días desde el fondo de su pasado.

## N. SENTENACH

(Concluirá.)





Expugnación de Rheinfelden por el Duque de Féria, año 1633



La plaza de Constanza socorrida por el Duque de Féria, año 1633

CUADROS DE VICENTE CARDUCHO, FIRMADOS EN 1634; EN EL  
MUSEO DEL PRADO, PROCEDENTES DEL SALÓN DE  
REINOS DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO

*Clichés de Lacoste.*

*Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*



## VELÁZQUEZ,

*el Salón de Reinos del Buen Retiro,*

*y el Poeta del Palacio y del Pintor.*

§ 7.º—*Más sobre el movimiento del bruto en algunos retratos ecuestres de Velázquez (1).*

Escrito y publicado todo lo que antecede, ha podido el autor de este ensayo poner á prueba sus opiniones sobre la corveta en los retratos ecuestres, al tener la fortuna de ver, en los largos meses de la primavera y verano, poco menos que todos los Museos principales y secundarios de la Europa continental (2).

La corveta velazqueña no la ha hallado en otros cuadros que se pueda dudar que sean anteriores á los de Velázquez, sino en unos insignificantes del Rijcks Museum de Amsterdam y en uno del Museo de Berlín, obra no de primera importancia, anónima, catalogada como flamenca, como del siglo XVII, «por 1615», y colocada en lo alto de una gran puerta en la Sala grande donde se muestran los Rubens y los Van Dyck.

Es un estudio de caballos y jinetes, tres grupos, de distintos puntos de vista tomados, en diversos movimientos, pero, aunque una sola composición, aparece como repetida la cabeza del caballero. Tamaño menor que el natural, aunque mayor que el llamado pussinesco. Yo lealmente debo decir que el cuadro más parece flamenco que madri-

(1) Ausente el autor de este estudio cuando se ultimaban las fototipias publicadas con los párrafos anteriores, se ha dado equivocada, por trastrueque extraño, la letra de los cuatro retratos ecuestres de Tacca, Van Dyck, Rubens y Rembrandt, en lo referente á los tres últimos. Cómo fácilmente habrá notado el lector, el «Tomás de Saboya», de Van Dyck, es el que aparece arriba á la derecha del que mira la lámina; el «Cardenal-Infante D. Fernando», de Rubens, es el de la derecha más abajo, y es de Rembrandt el de la izquierda, bajo.

(2) Es decir, con exclusión de las islas británicas, penínsulas escandinavas, y del Centro y Sur de la itálica.



leño, y más parece (por la *fraise* ó gola grande del caballero y por sus gregüescos afollados de tiras) del reinado de Felipe III que del siguiente. Pero lo uno y lo otro es incierto, y nada temeraria sería la aserción contraria, sosteniendo que es cuadro madrileño, de los primeros años del reinado de Felipe IV.

¿No había en Madrid quien copiara ó imitara los estudios ecuestres de Velázquez? Porque es lo cierto que sabemos que, además de los cuadros de la Real Familia, se conservaban en los Palacios unos muy grandes lienzos de Velázquez, el uno con un caballo bayo, el otro con un caballo castaño, otros dos también con caballos, con los sendos caballeros sólo dibujados ó abocetados, y un quinto, por último, con el caballo montado por un picador: cuadros todos de que no hay rastro en el día.

El cuadro de los tres caballeros de Berlín, vestidos «á la antigua española», en llanura sencilla, con ciudad llana en el horizonte —sencillez no muy acostumbrada en los cuadros de la escuela de Amberes— con caballos tordo, blanco-tordo y pío de blanco y castaño, puede ser un eco de los estudios ecuestres de Velázquez, aunque su estilo recuerde el flamenco, más la frialdad de tonos de un Crayer (1), que la rica intensidad de las obras de un Rubens ó de un Jordaens (2).

Hasta donde el recuerdo en mi memoria lo consiente, creo ver en el cuadro de Berlín un arreglo del estudio de los mismos tres caballos y jinetes de un boceto (sin paisaje) pequeño, del Palacio Buckingham de Londres, que, como obra espúrea de Van Dyck, se ha reproducido á la página 475 del «Van Dyck» de la Biblioteca Klassiker der Kunst; sólo que se han trastrocado el grupo del centro con el de la derecha, es decir, que el jinete con caballo tordo en corveta que en el cuadrito de Londres está á la derecha del espectador, ha pasado al centro en el lienzo de Berlín. En el uno y en el otro cuadro, el caballo de la izquierda, de frente, tiene semejanza con los más conocidos de Van Dyck.

(1) Gaspar de Crayer estuvo pintando en Madrid y en Burgos por 1680. Pero no le conocía como pintor de jinetes, hasta que he visto (al corregir estas pruebas) en el Palacio de Liria un retrato ecuestre, el caballo en corveta, del Infante Cardenal D. Fernando, acaso posterior á esa fecha. El viaje de Rubens á Madrid (el segundo, cuando le acompañó Velázquez) fué en 1628.

(2) El lienzo lleva en el *Kaiser Friedrich Museum* el n.º 797, y se apellida «La Escuela de Equitación». De la misma mano hay un caballo tordo, ensillado, en el Instituto Staedel de Francfort; en el paisaje, ciudad de torre gótica.



Existen en el Museo de Amsterdam hasta cuatro ó cinco cuadros de pintores de tercer orden —que lo fueron de los Príncipes de Orange Mauricio y Federico Enrique— en que aparecen algunos de los jinetes con el caballo en salto ó encabritado en postura fácilmente confundible con la corveta. Me refiero á una obra de Adriaen Pietersz Van de Venne, que nació en 1589 y murió en 1662; á otra de Pauwels Hilligaert, que nació en 1596 y falleció en 1640, y á otras dos del mismo autor ó acaso de Henri Pax, artista todavía más insignificante que los anteriores. Esos cuadros suelen representar, solos ó acompañados, á los Príncipes de la Casa de Orange, la enemiga de España, y por la impresión que causan, más que retratos son recuerdos de escenas de su vida. Sin embargo de no poderles señalar fecha, por esa razón, uno de ellos, de Hillagaert, está firmado y está fechado en 1627, es decir, antes que los retratos ecuestres del Salón de Reinos del Buen Retiro (1). Estos casos y elementos de juicio ofrecen los Museos de la Europa continental al estudio del caso de nuestra preocupación y estudio, en averiguación de si Velázquez fué ó no el primero en el acierto de interpretar el movimiento del noble bruto en una de sus más hermosas actitudes.

Pero existe en Viena, en la Academia Imperial de Bellas Artes, algo que con no ser obra prima, tiene interés singular para nuestro estudio y para el de la obra de Velázquez en general.

Son dos cuadritos, de los cuales el primero representa á Felipe IV, todavía muy joven, montando un caballo en corveta: cuadro que ya estuvo atribuido á Velázquez, habiéndose después reconocido que en manera alguna podía ser de su mano (2). Fórmale *pendant* á toda evidencia otro cuadrito en que aparece montado un Príncipe ó al menos un magnate, caballero del Toisón, personaje desconocido según la etiqueta del cuadro, y cuadro como el anterior atribuido á la escuela española. El caballo de este desconocido marcha al trote corto hacia la izquierda del que mira, mientras el de nuestro Rey está en dirección encontrada: tordo claro y crines blancas el bruto del Monarca y bayo

(1) Véase la nota en la pág. 217.

(2) Quizá no sea ese el antes atribuido á Velázquez, por ejemplo, en el Catálogo de Cruzada-Villamil al n.º 63, sin descripción ni medidas (sólo dice «Felipe IV á caballo», «atribuido á Velázquez por la Real (*sic*) Academia de Bellas Artes de Viena, n.º 305, dudoso»), si no uno que no creo yo que pueda ser el boceto del retrato ecuestre del Prado (el del Salón de Reinos) pero que á primera vista lo parece. Ni el uno ni el otro llevan el n.º 305, sino el n.º 519, el compañero del Neuburgo, y el 513, el otro.



no claro y de crines doradas el otro. Visten ambos armadura hasta más abajo de la rodilla, amplia banda roja, flotante en sus extremos, gran sombrero negro con grandes plumas rojas, y vuelven al espectador la hermosa cabeza, así la juvenil, hermosa del Rey, como la barbada, de más maduros años del otro Príncipe.

Quién pueda ser quien se retrataba con el Monarca de dos mundos bajo cierto pie de igualdad, es cuestión que me preocupó sobremanera, pues ciertamente no es el retratado ni el Archiduque Alberto, cuñado-tío de Felipe IV; ni el Príncipe Tomás de Saboya, su primo-tío; ni menos los deudos suyos Emperadores de Alemania, Fernando II, su tío carnal; ni Fernando III, su primo y cuñado. Además de que, dentro del pie de igualdad que he notado, se marca discretamente la superioridad de Felipe IV, por detalles como el mayor vuelo de su banda, mayor pompa de las plumas de su sombrero, por tener más levantada la bengala de mando en su enmanoplada diestra —cuando el otro la tiene más junto á su pecho en su diestra descalzada—, y por la misma circunstancia de llevar el uno el corcel al trote, cuando Felipe IV gallardea en su característica corveta.

Pronto, en el Museo de Munich primero, en el de Augsburgo después y aun en el de Amberes y Amsterdam más tarde, encontré retratos del mismo desconocido personaje, al parecer retratado pocos años después por Van Dyck y otros (1). Es uno de los Príncipes católicos de la Casa de Baviera, que acentuó su catolicismo y su amistad con la Casa de Austria, precisamente cuando su pariente el Elector por herencia, Conde Palatino del Rhin, protestante, aspiraba (primer periodo, llamado «palatino» de la guerra de Treinta años) á la corona de Bohemia, á la hegemonía protestante y á sustituirse á los Austrias en las elecciones imperiales. Me refiero á Volfgango Guillermo de Neuburgo, de quien luego creí recordar lo que he confirmado al fin como hecho cierto: que vino á Madrid á hacerle la corte á Felipe IV, que se aposentó en el convento de San Jerónimo el Real del Prado, y que dejó á los monjes, en magnífico reconocimiento de la hospitalidad recibida, la sillería del coro acabada en 1627 y un rico misal cubierto con chapas de plata con su nombre, como Palatino del Rhin, y la fecha de 1625, con representaciones de la Crucifixión, los Evangelistas y los Doctores en relieves cincelados. Recuérdese que el Palatinado del Rhin estaba ocu-

(1) Véase la nota en la pág. 217.



pado por los españoles, en ayuda de los imperiales y de la causa católica, y que sólo las fuerzas españolas apoyaban (más al Norte) al de Neuburgo en la posesión parcial de su recién heredado y disputado Ducado de Juliers (1).

La estancia de Volfgango Guillermo en Madrid fué por 1625, cuando tenía unos cuarenta y seis años de edad, y veinte el Rey. Precisamente á la vista de los dos cuadritos de Viena había imaginado yo que la edad aparente de ambos frisaba en los cuarenta y veintidos, respectivamente.

Es sabido que el retrato ecuestre perdido y famoso de Felipe IV por Velázquez, fué firmado en 1625, aunque D. Gregorio Cruzada Villamil lo dice comenzado en 1624. Por lo cual, relacionando una y otras fechas, resulta extremadamente probable que el cuadrito de Viena sea copia libre (de otro estilo) del cuadro que Velázquez expuso al aplauso y á las encontradas observaciones de los críticos-caballistas en la calle Mayor, enfrente de San Felipe, por el que ganó, además, de la liberalidad del Rey, trescientos ducados de ayuda de costa y una pensión de otros trescientos, que para obtenerla debió dispensar el Papa Urbano IV (el año 1626).

Es verdad que la factura de los cuadritos es algo semejante á la semiholandesa de un Steenwick (por citar un ejemplo), pero el retrato, la cabeza de Felipe IV y la misma de Volfgango Guillermo (ambas miran al espectador), delatan un original de primer orden; y lo mismo la composición del grupo de caballo y jinete en el uno y otro cuadro, aunque el copista diera á los nobles brutos una viveza de mirada y una brillantez de pelo y otras particularidades extrañas al arte velazquista genuino.

Es cosa bien sabida que Velázquez tuvo de Felipe IV la exclusiva

(1) Volfgango Guillermo de Neuburgo y Dos Puentes (rama segunda de la palatina de Baviera) cuñado del Duque de Baviera (primo suyo, que logró la dignidad electoral al perderla el Palatino) y del Arzobispo Elector de Maguncia, nació en el año 1578, heredó los Estados de su padre en 1614, al convertirse al catolicismo, y en el mismo año derechos debatidos á los Estados de Juliers en que halló el decidido apoyo de España *manu militari*. En Madrid aceptó el honor de ser Consejero de Estado (como después otro Príncipe, soberano también, el Duque de Módena, retratado por Velázquez). Su muerte ocurrió en 1653, y como en él y en su hijo recayeran otras herencias, incluso los Estados mayores de la rama palatina primogénita, sus nietas pudieron ya ser, por brillantes alianzas, la una Emperatriz y Reina de España la otra.



en retratarle, con la excepción de Rubens cuando su viaje á Madrid en 1628. Y como el retrato de Viena en cuanto á la cabeza del Rey es una notable *creación*, distinta de los demás retratos de Velázquez, pero diversa que el de Rubens, bastará esa sola consideración para probar que esa cabeza y caballo, y la composición entera son verdaderas copias (aunque en otra factura) del retrato escuete de 1625, que verosimilmente se perdió en el incendio del viejo Alcázar y Palacio de Madrid.

¿Hizo también Velázquez el retrato original y ecuestre de Volfgango Guillermo? Parece lo más probable. Pero he de decir que en el Museo de Augsburgo, á nombre del pintor flamenco Abraham Van Diepenbeeck (1590 + 1675) existe en gran tamaño una réplica del original del respectivo cuadrado de Viena, obra que creo española y puede ser copia de un Velázquez perdido (1). ¡Dios sabe si el retrato mismo de Volfgango Guillermo con el mastín, en vez de ser una creación de Van Dyck, verdaderamente original, se podrá demostrar un día que es también madrileño y velazquiano, al menos en su original quizá perdido!

De esta prolija investigación nace, como probable consecuencia, la idea de que ya Velázquez, en su retrato ecuestre de Felipe IV, terminado en 1625, puso al bruto levantado sobre sus cuartos traseros, en la corveta entera ó en la chaza ó semicorveta de su predilección y creación... ¡Y que puestos los franceses de nuestros días, y el notable escultor Frémiet en su nombre, á la extraña idea de honrar á Velázquez, en los jardines del Louvre, con una estatua, y estatua precisamente ecuestre, fué gran lástima que no repitiera la corveta el caballo, esa corveta con la que ha inmortalizado el pintor á Felipe IV y al Conde de Olivares, bizarros en los sendos corceles!

§ 8.º — *Relación de medidas entre los cuadros y el Salón, y colocación de los mismos.*

Tiene el Salón de Reinos las medidas detalladas que se expresan en el plano y alzado, cifras imprescindibles para poderlas relacionar con las de los lienzos, determinando su natural colocación.

(1) Número 479 en el Catálogo. El modo de pintar la armadura recuerda las de Jusepe Leonardo y la del San Guillermo atribuido á Pereda en la Academia de San Fernando.



Si el lector vuelve á mirar la fototipia del conjunto interior del Salón, fácilmente comprenderá, sin necesidad de descripción, cuál había de ser aquella natural colocación de los lienzos.

Tiene la pieza á cada lado cinco balcones y seis paramentos intermedios. Más arriba, muy altas, otras cinco ventanas: tan altas, que casi la mitad de su altura se introduce en el neto de los lunetos de la bóveda, uno sí, uno no.

Con solos esos datos, y sabiendo con toda certeza, por los inventarios de Palacio, que el número de los lienzos de *Fuerzas de Hércules* era diez, y doce por otra parte el número de cuadros de batallas colgados allí á la vez, resulta evidente un Hércules por ventana y una batalla por entreventana.

Recurriendo, para comprobarlo, á las medidas, resulta facilísimo comprender que en el trapecio (que casi es un rectángulo), debajo de cada ventana alta y encima de cada ventana-balcón—trapecio, por ser un poco más estrecha la alta,—cabe holgada y naturalmente una de las *Fuerzas de Hércules*. Seguramente que allí estaban y que para allí se pintaron.

No menos fácil es de comprender que en las entreventanas, más altos ó más bajos—eso se verá después,—cabían holgadamente los cuadros de batallas. Pero con esta observación: que si estaban entre balcones, habían de ir precisamente á los de rincón aquellas de las batallas que tienen un poco de menos ancho, pues no cabían en ellos las de más ancho.

Pasando ahora á las paredes de pies y cabecera del Salón, observaremos que, á seguir el ritmo decorativo de los Hércules laterales, correspondía haber sólo otros dos Hércules en el centro de dichos dos paramentos, es decir, en la perpendicular del luneto central de los tres que tiene el Salón en los lados menores, extremos de su bóveda rectangular: en los lados mayores se ha visto que alternaban los lunetos bajo de los cuales había un Hércules, con aquéllos bajo de los cuales había una batalla, con los dos extremos para éstas. En dichas cabecera y pies, las dos y dos batallas se trocaban en dos y dos retratos reales ecuestres, y el Hércules, á la cabecera, se sustituía por el dosel, y á los pies del Salón por el Príncipe Baltasar, gentilmente montado en su jaquita.

No cabiendo ya duda sobre esta distribución de lugares respecto de la totalidad de los lienzos que decoraron originariamente el Salón,



queda por saber á qué altura estaban colocados los retratos ecuestres y las batallas.

Que unos y otras estaban á una misma, lo dice bien claro la total homogeneidad que tienen en cuanto al alto los cuatro Reyes y las doce batallas. Sentado lo cual, los postizos rectángulos angulares ó *rincones* de los retratos de los Reyes nos dicen que andaban rampantes sus ángulos reentrantes sobre los ángulos de los dinteles de las puertas: es decir, que los lienzos de los Reyes estaban, como decía el poeta, en la eminencia de las puertas, bastante altos en consecuencia.

Qué elevación tuvieran las puertas, nos lo puede decir el estado actual de ellas, pues lo probable es que la correspondiente á los pies del Salón no haya sufrido variación,—y si la otra, por ocupar precisamente el lugar central en el que inexcusablemente estaría el trono.

Eso supuesto y aceptado, resulta que precisamente la puerta,—cualquiera de las dos que hay hoy—tiene 80 centímetros más de alta que las ventanas-balcones, y ese es el margen de medida preciso para explicarnos la necesidad de los rincones dichos. Mientras, pues, las batallas alineaban su línea inferior á la altura de los dinteles altos de los balcones, los Reyes, conservando esa línea horizontal, tenían que sufrir un ángulo reentrante en uno de los lados de la parte baja de sus lienzos, por la mayor elevación de las puertas, en comparación con las ventanas.

Siendo de ello consecuencia, que en buena parte los Hércules y las batallas y los Reyes estaban igualmente elevados sobre el suelo, dándose al zócalo—fuera de tapices colgado, ó de cordobanes acaso, ó fuera sencillamente de azulejería talaverana,—un espacio grande, á saber, el de la elevación—no ciertamente considerable—de las ventanas-balcones. Recuérdese además, en comprobación de ello, que Ponz dice que los Hércules estaban colocados «entre» los cuadros de batallas.

El lector que haya comprobado estas aserciones con las cifras de las notas, advertirá que he ido dejando siempre margen bastante para marcos de cuadros, espacios libres entre ellos y espesor de jambas y dinteles en ventanas y puertas:—43 centímetros tienen hoy de ancho las últimas.—En la colocación de las batallas, en la forma dicha, no sobraría apenas espacio entre los marcos y jambas, en cuanto á lo largo; y en cuanto á lo alto, alcanzarían casi á tocar ó se aproximarían bastante á los nombres de los Estados de la Monarquía, dentro de guir-



naldas doradas, que penden del arranque de la bóveda en la decoración del techo. Cada dos de estas guirnaldillas coronarían cada uno de los lienzos de batallas, ocupando éstos lo que hoy es el lugar de los trofeos de banderas;—los Hércules, el que ocupan ahora los retratos de artilleros.

La línea seguida, formada á cada uno de los lados del Salón por seis batallas y cinco *Fuerzas de Hércules*, haciendo cálculo, no deja sino una serie de espacios intermedios, que sumados son tan sólo un séptimo de la longitud del paramento: lo que quiere decir que los cuadros estaban bastante prietos y arrimados los unos á los otros; pues de ese séptimo hay que sacar la parte que cogían los marcos. No podían estar así de juntos ó casi juntos los retratos de Felipe IV, D. Baltasar y Doña Isabel, á los pies del Salón, porque aun dando que las bandas ó tiras laterales fueran del tiempo de Velázquez, todavía el ancho máximo de los tres cuadros sumado y el del paramento no están en relación de uno á siete, sino en la de uno á cinco. De todos modos constituye todo esto un nuevo argumento favorable á la tesis del carácter auténtico de las tiras de aquellos cuadros.

Y no digo lo mismo de los lienzos de Felipe III y Doña Margarita, porque no podemos tener idea de la amplitud del dosel, trono y estrado que flanqueaban, ni saber si las puertas laterales de ese paramento de cabecera eran más ó menos estrechas. Coinciden, además, como recordará el lector, las medidas más exiguas de lo primitivo de estos cuadros, con las también más exiguas que marcan los viejos inventarios.

Por todas las razones dichas, el retrato de D. Baltasar Carlos resulta que debió de andar colocado entre los de sus padres; algo más alto, en su línea, que los de los Hércules, por guardar la misma diferencia de mayor alto que la puerta principal del Salón tiene en comparación con las ventanas-balcones. Por lo cual y por ser mayor el alto del cuadro del Príncipe, respecto de los Hércules,—aun suponiéndolo cercenado en sus tiras horizontales altas,—se acomoda naturalmente al centro de la pared de ingreso; pues como puede verse en la fototipia de conjunto del Salón, queda en dicho paramento libre el espacio que en los laterales está ocupado por las ventanas altas. En la fototipia especial, en que he reunido el retrato del Príncipe y los de sus padres, habría, pues, que devolver á los de éstos quizá, como antes se razonó, las



tiras perpendiculares, ó no devolverlas,—según la duda dicha, de si son del tiempo de Velázquez ó del de Goya,—pero no cabe ya duda en que al retrato del Príncipe se le debe dar más celaje, devolviéndole las dos tiras altas que se cercenaron con la tijera al preparar la fototipia.

Pero de una ó de otra manera, lo que resulta evidentísimo es que el Baltasar Carlos, colocado entre sus padres, con una línea de horizonte común á las tres pinturas, restableciéndose entre ellas la unidad del punto de vista, y la superior unidad de la creación artística, agrupada la real cabalgata que forman juntos el monarca con el corcel en corveta, la serenísima Reina con su bestia al paso, y el gentilísimo niño galopando por haberse quedado atrás; explicándose con la circunstancia de estar á los pies del Salón la bifurcación de la marcha,—que no podía justificarse Cruzada Villamil, que veía á los reales esposos como reñidos, dándose las espaldas,—y poniendo en verdadera escala y achicando el tamaño aparente del niño y de su jaquita, que cuanto más chicos, por comparación, resultan más graciosos y sin comparación hermosos parecen, justificándose además lo que extrañaba tanto de las piernas, brazos y, sobre todo, de la tripa de la jaquita, todo ello, digo, constituyen al conjunto de los tres cuadros en obra maestra del autor, y la disputan como una de las magnas y memorables creaciones de la Historia general de las Bellas Artes (1).

Ya acomodados y determinados todos los cuadros en el Salón, todavía nos falta precisar á qué lado estaba su cabecera, con el trono (entre los lienzos de Felipe III y Doña Margarita), y en qué otro lado estaba la entrada é ingreso principal.

Ello no lo dicen los documentos ni los escritores, pero lo dice el techo: por la colocación de los escudos de los reinos.

(1) No se puede menos de recordar aquí que de reciente, al fallecer en el extranjero la ilustre pintora M.<sup>me</sup> Anselma (de su verdadero apellido M.<sup>me</sup> Gessler de Saint Croix), ha legado al Museo de la ciudad de Cádiz, donde nació, entre otras obras, un hermosísimo retrato ecuestre de Carlos II niño, probablemente de mano de Carreño, imitación feliz del Baltasar Carlos. Lo ha publicado el *Boletín de la Comisión provincial de Monumentos* que tanto honra á dicha Comisión en general y en especial al Director del mismo, D. Pelayo Quintero.

Al corregir pruebas de esta nota, no puedo menos de hacer pública mi extrañeza y confusión, mezclada de sospecha, con que vi en el mes de Agosto último, en la magnífica Sala Española del Museo del Ermitage de San Petersburgo, otro lienzo similar al de Cádiz,—la comparación fotográfica todavía no la he podido hacer,—... vendido (en 1834) al Emperador de Rusia por el Cónsul de Rusia en Cádiz Mr. Gessler, ¡el padre de M.<sup>me</sup> Anselma!



El ancho y larguísimo y no proporcionadamente elevado Salón, tiene su bóveda de cañón con lunetos; decorada, como puede ver el lector en la fototipia de la vista interior, con cartelas y dorados arabescos, que son una muestra del gusto de la época severa que precedió á la explosión de lo borrominesco y lo churrigueresco. Mirando ese Salón,—y el del Ayuntamiento de Madrid correspondiente al balcón de columnas, que es una imitación suya,—se ve cuál fué el estilo-Felipe-IV todavía no recargado, antes bien severo y serio como la indumentaria del reinado, en que tanto predominó entre los caballeros la negra severa ropa del traje de golilla. Dos cartelas contienen dos escenas de luchas, en supuesto relieve de bronce, y realzadas con oro se ven unas figuritas como de virtudes, y roleos y festones de hojas y frutos y todo el grutesco sembrado de niños, monos, pájaros, jarras..., todo ello dorado, pues las notas severas de color las dan los escudos de los principales Estados de los Austrias españoles.

Y por ellos, por su colocación heráldica, sacamos fácilmente la consecuencia de que, orientado como está el Salón, la cabecera corresponde á su paramento del lado de Levante donde estaría el trono, teniendo el Rey, cuando se sentara en él, sobre su mano derecha el primero de sus escudos, que es el acuartelado de Castilla y León, y sobre su mano izquierda el segundo, en riguroso orden heráldico, que es el de Aragón. Enfrente, á los pies del Salón, al paramento del Oeste, los escudos de Navarra y Portugal. Y sobre las paredes laterales los restantes, propiamente sin orden, aunque en general ostentan relativa prioridad los más próximos á los extremos del Salón, acaso en ese orden de preferencia saltante que ahora se usa, por ejemplo, en la mesa de los banquetes reales. Son esos otros escudos los siguientes: de Este á Oeste, en el lado del Norte, Toledo, Córdoba, Granada, Vizcaya, Cataluña, Nápoles (así lo dice, pero el cuartel es de Jerusalén, reino *in partibus* unido al de Nápoles), Milán, Austria, el Perú y Brabante; y en el lado Sur, volviendo de Oeste á Este, los de Cerdeña, Méjico, Borgoña, Flandes, Sevilla, Sicilia, Valencia, Jaén, Murcia y Galicia.

Concedida la orientación del Salón y de su cabecera, y suponiendo, como parece natural, que en los inventarios se pasaba de sala á sala, y que el Salón que llamaban de Coloma, tomó su nombre del cuadro de la batalla ó socorro de Valencia del Pó por D. Carlos Coloma, pintado por Corte (y desplazado del Salón grande por *Las Lanzas*, de Ve-



lázquez), resultará que dicho Salón es el que está al Oeste del de Reinos, y en consecuencia, que el del Este, al que da la escalera principal, es el que se llamaba Salón del cuerpo de Guardia, en el inventario parcial de 1772, único documento en que se nos da el nombre de las piezas (1).

Solamente esas tres piezas, en todo el palacio, tenían el nombre de *salones* en ese inventario, y cualquiera que los examine hoy comprenderá que fuera así, pues aparte el largo, mucho mayor en el de Reinos, los tres forman la crujía de honor, los tres tienen la bóveda igualmente elevada y en la misma forma, los tres se iluminan con dos órdenes de ventanas-balcones y de ventanas altas semialojadas en el neto de los lunetos, y los tres, sin dejar espacio para pasillos siquiera, cogen todo el ancho del cuerpo de edificio, con balcones á uno y otro lado (á la plaza de oficios y al gran patio interior: hoy á las calles de Méndez Núñez y de Felipe IV, respectivamente), con luces excesivas á cualquier hora del día,—que hoy en el Museo de Artillería se amortiguan un poco con transparentes, y que antaño quedarían un poco suavizadas por tener vidrio en vez de cristales las ventanas (2).

Sabemos que el arquitecto del palacio fué Alonso Carbonel—al que Shubert atribuye ahora también la casa primera del Ayuntamiento de Madrid, ignoro con qué fundamento (3).—Pero nuestro poeta nos ha

(1) ¿Será alguno de estos dos salones el «Saloncete» citado especialmente por Palomino? Precisamente lo cita al hablar de cuadros de Corte, y uno de Corte dió origen al nombre de «Salón de Coloma». Notando yo, que si también se cita el «Saloncete» al hablar del cuadro del Padre Mayno, ello podría estar relacionado con la duda de que tal cuadro se pintara antes de pensar en lo del Buen Retiro, y se incorporara al Salón de reinos, por permuta, andando los tiempos.

Supuesto que en la tanda de esos tres grandes salones se hicieran comedias, como en gran teatro casero (si vale la paradoja), en uno de ellos habría de estar parte de la tramoya y dependencias, y quizá en uno y en otro en distintas fechas; explicación que acaso bastara para entender las frases «Salón de comedias» y «Saloncete de comedias» á que se refieren varios textos extractados á la cabeza de este estudio, y quizá también la frase «Salón nuevo de comedias».

Más ó menos repintados los techos de esos dos salones laterales, ello es que subsisten en su antiguo estado, á pesar de que D. Cayetano Rosell, en su monografía del *Museo Español de Antigüedades*, dice que el de Reinos era el único subsistente: se referiría al conjunto de toda la crujía.

(2) El benemérito Poleró, á cuya memoria he tributado en otra parte merecido elogio, pintó un cuadro del interior de una cámara del Buen Retiro, en la cual supone los retratos ecuestres de Velázquez. Este cuadro, que se conserva en el Museo de Recoletos, es caprichosa reconstitución, hecha sin ninguna averiguación previa.

(3) Dijo Rosell que Carderera conservaba «un precioso plano delineado y co-



dicho qué importantísima parte no debió de tener en la obra y decoración pictórica del Salón de Reinos el que hizo como de intendente y era uno de los ministros del Rey, D. Jerónimo de Villanueva, cuya particular amistad con Velázquez se demuestra por haber compuesto una silva ampulosa que se intitula «Elogio al retrato del Rey nuestro señor á caballo que pintó Diego Velázquez, pintor de su magestad, de don Jerónimo González de Villanueva», que Cruzada copió en parte, sin darse cuenta del significado é importancia de esa amistad, para la biografía de Velázquez, y suponiendo que se refería el poeta al retrato ecuestre de 1625 (1).

Con este antecedente, nada baladi á mi ver, con el de la primacía que Velázquez tenía reconocida, frente á los demás pintores de cámara, desde la victoria obtenida sobre ellos en el especial concurso de 1627, y con la circunstancia de que si en el Salón se colocaron tres batallas de Carducho, dos de Caxés y acaso ninguna obra de Nardi (que fueron los colegas vencidos), en cambio pintó Velázquez ó puso mano al menos en seis de los cuadros, habiéndose encargado los restantes á jóvenes de gran porvenir, pero todavía muy mozos, como Pereda y el malogrado Leonardo, colocándose también la obra de Fray Juan Bautista Mayno, maestro de pintura que había sido del Rey, y uno de los jueces de dicho especial concurso, yo deduzco, en consecuencia, que Velázquez, como inspirador de Villanueva, tuvo la dirección artística de la decoración del Salón en su conjunto, ó al menos que eso es lo más probable, señalando á los rebuscadores de archivo que tengan más tiempo para investigaciones semejantes, esa pista, seguro de que el día en que se dé con las cuentas de las obras del Buen Retiro, se han

lorido, aunque sin leyenda ó explicación, perteneciente á la época de Felipe IV., que por lo visto suponía su dueño que era el primero del Buen Retiro, y que debe ser al que se refiere Llaguno, como de cosa que se anunciaba mucho más grandiosa que lo que se llegó á realizar. Según los Anales de León Pinelo, fué en 1632 cuando comenzaron las obras.

En estas cosas de Carderera y de Rosell hay que ir con cuidado; la monografía del segundo sobre los dibujos de Carducho para el Salón de Reinos que fueron propiedad del primero, es erudita, sin apurar la información, pero los tales dibujos no hay fundamento para suponerlos destinados al Salón, según veremos después.

(1) Era Villanueva Secretario de Estado y Protonotario de Aragón, y tengo idea de que logró título de Marqués de Villalba. Es famoso en la Historia anecdótica de Madrid por su fundación de San Plácido (tan llena de obras de arte) y por su relación, más ó menos verídica, con la leyenda de la campana y con la historia del proceso inquisitorial, con dos sentencias contradictorias.



de hallar datos importantes para la biografía del más pintor de los pintores del mundo.

De él se conservaba en el Alcázar un boceto hoy perdido, pero catalogado como de su mano en 1686, diciendo que era una mancha perspectiva del Salón dorado de palacio, por acabar, de una vara y media de alto y dos y media de ancho, que pudiéndose referir, y quizá eso es lo más natural, al Salón dorado de dicho Alcázar, puede que se refiriera acaso mejor al Salón de Reinos del Buen Retiro, que también se llamaba y es todavía Salón dorado (1).

Veinticinco años después fué Velázquez, y no otro, quien dió la idea y trazó la planta del techo con las divisiones y forma de las pinturas, que ejecutaron Carreño, Coloma, Miteli y Ricci, al fresco, para la decoración del principal Salón, ó sea el llamado de los Espejos, en el antiguo Alcázar, demostrándose que Velázquez fué verdadero tracicista, aunque no ejecutante de pinturas de pura decoración (2).

§ 9.º— *La problemática colaboración de los pintores Mazo, Nardi, Leonardo y Zurbarán.*

No aparece el nombre de Juan Bautista del Mazo Martínez entre los colaboradores de la pintura del Salón de Reinos, cuando acaso ya fuera en ella el que más á la vera de Velázquez pintara, y desde luego el más probable copista del Felipe IV, cuando hubo que enviar el ejemplar de Florencia para la estatua de Tacca.

Sobre Mazo ha publicado el Sr. Beruete, hijo, llenando una parte considerable —un corto centenar de páginas— de su libro *The School of Madrid*, una verdadera y notable monografía; pero todavía se puede

(1) Entre otros cuadros perdidos de Velázquez se contaba un boceto de cinco varas por tres y media del retablo y templo de San Jerónimo, por acabar, que pintó en 1632, es decir, cuando se ocupaban en las obras del Buen Retiro del que San Jerónimo formaba parte, en cierto modo.

(2) No creo que los leones, doce, que el poeta Gallegos describe en el Salón de Reinos, plateados, sean los doce de bronce dorados de que me he ocupado en el BOLETÍN año 1910, p. 120 121, pues el Passeri se refiere á fecha próxima á 1657.

Sobre esos leones me hizo observar el Sr. Garnelo, al leer mi trabajo, que algo de ellos ó algunos de ellos eran de plomo dorado y no de bronce.

He hallado la explicación de ello en el Archivo de Palacio, noticia inédita, por haberse perdido seis de ellos cuando el incendio de 1734 y hallarse algo maltratados los restantes.



decir más, y el paisaje que reproducimos en estos artículos creeré que nos brinda buena ocasión para ello.

Dimos, por la amabilidad del Sr. Zarco del Valle, Inspector general de los Reales Palacios, una reproducción de dicho cuadro, que ya en otra ocasión había sido fotografiado, aunque en peores condiciones, según se puede ver en las colecciones de fotografías del Museo de Reproducciones artísticas y se cita en el Catálogo. Para este trabajo nos ha permitido el Sr. Zarco del Valle que sacáramos al patio de palacio el lienzo, y allí lo hemos podido examinar en especiales condiciones.

Forma el cuadro serie con otros tres, tan primorosamente pintados como el del Buen Retiro. Representan estos otros, en forma semejante, el Escorial, Valsain — el palacio aludido por Gallegos en sus versos como obra del emperador, — y el Pardo. Son de gran tamaño, y, antes muy olvidados, hoy se conservan con aprecio en los pasillos de la propia Inspección general, piso bajo del Real Palacio.

Nuestro cuadro tiene un hermoso tono claro, diáfano, en el que dominan los verdes de variados matices y sobre lo que vibra el rojo terrizo de la castellana edificación de los edificios, en ladrillos y verdugadas, de pared y de cercas, tejas..., todo tan miniado como se ve, digan lo que quieran los impresionistas, á la plena luz madrileña. Pero la impresión general no por ello deja de ser exacta y de *plein air*, demostrándose que iba á ser un gran paisajista, si no lo era ya, el desconocido pintor de ese y de los otros lienzos, todos interesantísimos á mi ver. En la lejanía, las tierras de pan llevar que verdean, los pardos cerros y los celajes con neblina y nubes demuestran que el pintor pintaba de verdad ante el natural, y con franqueza de toque, compatible con la minuciosidad con que en los primeros términos se reproducen los verjeles, macizos y árboles de los jardines, y las puertas y ventanas y detalles de las edificaciones.

Las arboledas y umbrías de jardín que andando el tiempo llegó á pintar Mazo, el yerno de Velázquez, son otra cosa; pero todavía me parece arte más verdad, más ante el natural, y más pintura de luz, y más digna de la escuela madrileña, esa pintura de los sitios reales, con ser tan minuciosa de factura, tan esclava de la exactitud de panorama y tan ingenua de sentimiento.

La hipótesis de que esos lienzos sean la obra temprana del mismo Mazo, se ocurre luego á cualquiera; sobre todo si recordamos al Mazo



que tan excelso pero puntualísimo copista fué de los cuadros de figura de otros autores, Ticiano y Rubens, pero sobre todo de Velázquez, lo que á tantas confusiones ha dado lugar.

Si acierto en esa atribución, Mazo, como paisajista, querrá ser más tarde algo como el Claudio de Lorena, español, pero español y castellano neto lo es aquí, en los lienzos de perspectivas de sitios reales, y algo más tarde en el cuadro de Zaragoza y en el de Pamplona, tan obscurecido, que es hoy de la colección del Marqués de Casa Torres.

Y si juzgamos por esos lienzos de perspectivas, y recordamos los jardines de boj, que borró Velázquez en el retrato ecuestre de Doña Margarita, pero que los había pintado el artista que primitivamente metía en color tres de los ecuestres, tan mal atribuidos á Bartolomé González, aparecerá, como probable, que fuera Mazo mismo, según composición de Velázquez, quien los pintara. Por lo menos es esto mucho más verosímil, sabiendo que en 1634 se casaba Mazo, ó estaba ya casado, con la hija única del gran pintor, y que por entonces es cuando más actividad se desarrollaba en las pinturas del Salón de Reinos (pues son de esa fecha las tres de Carducho, únicas firmadas); nos consta además, la ya ganada y grandísima habilidad de Mazo breves años después, en las pinturas de figuras, copias y originales, y por cuadros que son suyos, como el Baltasar Carlos, de armadura, del Museo de El Haya, y la lección de equitación que da al príncipe, también niño, corveteando en su jaca, el Conde de Olivares, de la Colección del Duque de Westminster (por 1640, ambos).

Volviendo á la perspectiva del Retiro, vea el lector cómo la vista está tomada desde el Oeste. . ., desde el lado del Banco de España, ó Palacio Villahermosa, que diríamos hoy, viéndose de más cerca el actual Salón del Prado, entonces tan famoso, con su fuente del caño dorado y la torrecilla de la música (1). Por la izquierda se sigue el camino de Alcalá y se ve, mucho más cercana al sitio actual de la Cibeles que ahora, la puerta de Alcalá: la construída en el año 1599. El palacio del Buen Retiro nos muestra toda su castellanísima y popular arquitectura exterior, terminado ya, pero aún están lejos de alcanzar la altura de las techumbres, las paredes del Casón (2), lo cual, con el detalle de no verse el caballo de bronce, y el de no tener el estanque

(1) V. Mesonero Romanos, *El Antiguo Madrid*, II, 64.

(2) La obra del Casón se contrató en 1637, Febrero, con el Arquitecto Alonso



grande, que se ve á lo lejos (con sus islas), las edificaciones de los embarcaderos, contribuirán á dar fecha casi segura al cuadro cuando se conozcan las cuentas del Buen Retiro, y desde luego nos llevan á marcarla por el año 1640. En los jardines, por donde hoy el parterre (que coge menos), se puede ver el famoso *ochavado* de calles, ó mejor túneles de árboles—eran rosales, moreras y membrillos—y más á levante, y más allá, por consecuencia, como colosales *serres*, la jaula gigantesca de que hablaron los contemporáneos, el lugar de las aves raras, que hizo que se diera el nombre de *gallinero* en un principio á lo que después se ordenó que se llamara *Buen Retiro*. La portada gótica de San Jerónimo, fielmente copiada, nos demuestra que fué muy infiel la que se imitó en el siglo XIX (1). Más á la derecha, en un alto, entiendo que se ve la ermita de San Antonio, si no es la del Cerrillo de San Blas. La iglesia principal, cerca de la fachada del Salón de Reinos y tras de la gran plaza de los oficios,—«Juego de pelota» en el siglo XIX,—es la que ostentaba en bronce una copia de la *Piedad*, de Miguel Angel, que acaso trajera Velázquez, aunque no hay dato para afirmarlo, y entre esa plaza y el camino de Alcalá, la parte de edificaciones destinadas á los Alcaldes del Sitio, al Conde Duque (2). Se ve bien en la otra cerca, por donde se solía entrar al palacio, el grupo de Leone Leoni de «Carlos V y el Furor», allí descrito por el poeta Gallegos (3).

Entre los colaboradores de Velázquez, en las pinturas del Salón de

Carbonel para dejarla acabada en Enero de 1638, pero seguramente que duró muchísimo más tiempo, sufriendo acaso intervalos de paro.

En el plano de Texeira de 1656, ya se ve acabada dicha obra, como se ve ya puesto en el jardín «del caballo» la estatua ecuestre de Felipe IV.

(1) La edificación de estilo clásico inmediata á San Jerónimo, ó sea el primitivo Cuarto Real de San Jerónimo, luego parte del Buen Retiro, era obra del primer Arquitecto del Escorial Juan B.<sup>a</sup> de Toledo.

(2) Esta parte, con ermita, casa, jardín y plantas, llamadas de San Juan—es decir, lo que entrado el siglo XX eran Jardines del Buen Retiro y Museo de Ingenieros militares,—antes de crearse el Real Sitio habían sido una finca del Marqués de Távora, y quizá no se reedificara. La parte principal del Palacio y del Buen Retiro, propiamente dichos, habían sido en buena parte una finca del Marqués de Pobar.

(3) Otro dato podrá contribuir á fijar fecha á la pintura; el incendio de 1640 en que pereció la parte Sur del rectángulo principal del Palacio, consumiendo las dos torres del S. E. y S. O. Quizá en ocasión se perdieran algunos de los cuadros descritos por Manuel de Gallegos, habiéndose salvado *Las Lanzas*, de Velázquez (según nos cuenta Valladares). Como se ve, el incendio no alcanzó al Salón de Reinos. O el cuadro está pintado antes del incendio ó después de la reedificación de lo quemado. Por los demás detalles se sabrá, cuando se hallen las cuentas del Buen Retiro.



Reinos, como á Mazo, nadie ha mentado tampoco á Angelo Nardi, que acaso trabajó en él; lo contrario de lo que ocurre con Zurbarán, siempre citado y que es discutible si tomó parte.

Respecto de Nardi, salta á la vista la extrañeza de que siendo pintor de Cámara, y habiéndose recurrido á los otros tres enemistados colegas, no interviniera él, que era amigo de Velázquez, y creeré que de todos. Consideración que se agrava, al ver que á otros cinco ó seis pintores se extendió el encargo, sin duda por las muchas prisas que se sentían, y que en ningún libro se habla de cuadros de Nardi en las reales colecciones, con haber desempeñado su cargo en la corte más de cuarenta años y saberse por sus lienzos de las Bernardas y de la Compañía de Alcalá de Henares que era persona muy digna del cargo.

Viendo que los cuadros de Jusepe Leonardo están inventariados á nombre de Angelo Leonardi en 1703, ¿cómo no pensar en que eran más bien de él, de Nardi, de Angelo Nardi? Frente á la autoridad muy relativa del Inventario, no cabría dar mucha más á Palomino, que de Leonardo sólo cita una sola obra, y es una de las batallas (la *Entrega de Breda*, por lo visto) sin determinarla concretamente. Mas por fortuna para nuestro patriotismo—pues Nardi nació italiano, y Leonardo fué de Calatayud,—las obras auténticas del primero en Alcalá convencen—consulté el caso con el Sr. Mayer, para mayor seguridad—que no son de Nardi, sino de Leonardo, por consecuencia, las dos más bellas batallas, las más bien compuestas y más fina y exquisitamente pintadas de las que conservamos del Salón de Reinos (1).

(1) Por una casualidad, cuando Leonardo se volvió loco, fué Nardi quien tuvo que acabar, en la Capilla del Alcázar, una pintura que dejara comenzada el primero.

A Jusepe Leonardo—discípulo supuesto de Cuevas (Palomino) ó de E. Caxés (Martínez) si no se admite (con Cruzada), que de quien se ve que lo fué, es de Velázquez—se le supone nacido en 1616 y muerto loco en 1656, debiéndolo de estar ya antes de 1648 en que Nardi le acababa la obra abandonada. Si esas fechas fueran exactas, sus batallas las habría pintado á los diez y ocho, á los veinte ó á lo más á los veintidós años. A los diez y ocho, si las pintaba al mismo tiempo que Carducho las suyas (1634), á lo sumo á los veintidós (1637), supuesto que estaban hechas al publicarse el libro de Gallegos. ¡Casi no parece posible, por ser obras tan magistrales y de un estilo tan nuevo y personal!

De Leonardo, aparte esas obras del Salón de Reinos, nada auténtico nos resta, sino unos cuadros descubiertos, con su firma, por el ilustre y joven arqueólogo español D. Manuel Gómez Moreno y Martínez en una iglesia de montaña, que yo en cierta ocasión visité en una excursión, á la tenue luz del crepúsculo, muy ajeno de sospechar lo que allí se contenía y se podía ver á mejor hora.

Al corregir estas pruebas, acabo de descubrir en Alcalá de Henares otro cuadro



Obras, por lo demás muy juveniles, en la labor de Leonardo, que debía de ser casi un muchacho en 1634 (cuando Carducho fechaba los cuadros suyos de la serie), á poco que tengan alguna exactitud las fechas que Palomino supone en la vida del pintor; el cual, además, murió muy joven, después de varios años de estar loco, malográndose con él el más brillante porvenir de pintor en la escuela madrileña: tal es el jugo, la gracia, la soltura, la exquisitez de su paleta y el colorido brillante de su pincel. A haber vivido más, hubiera él heredado el cetro de la pintura madrileña; ó lleno de gracia y viveza, hubiera dado á los ojos la nota alegre junto al colorido fino, á la inmaculada serenidad, de alma verdaderamente helénica, de Velázquez (1).

Yo no sé si me equivoco, esto supuesto, al atribuir á Nardi alguna parte en los lienzos de las *Fuerzas de Hércules* que en globo se llevaban por Ponz al nombre más sonoro de Zurbarán, basándose en el dicho de Palomino: sobre este punto traslado aquí, en lo substancial íntegra, una carta solicitada por D. José Cascales al ir á dar á la imprenta el libro sobre Zurbarán ya publicado.

Decía así:

«Aunque con retraso de unas semanas, no he querido darle las notas prometidas sobre los lienzos de las «Fuerzas de los trabajos de Hércules», del Museo del Prado, atribuidos á Zurbarán, sin apurar un poco la información del interesante tema.

»Ya le dije cómo noticias ignoradas, que yo conocía, me permitían asegurar de la manera más terminante que dichos cuadros fueron pintados, no por 1650, cuando el viaje definitivo (quizá el único) de Zurbarán á Madrid, sino antes de 1637.

»La más conocida de las biografías recientes de nuestro pintor estaba en un error, como lo estaba yo, como lo estábamos todos.

»Mucho debió producir—dice el Sr. Viniegra—en todos estos cuadros (se refiere á la cuarta década del siglo XVII), y tal vez el trabajo lo tuvo oculto hasta 1650, en que reaparece en Madrid llamado por Velázquez, de orden de Felipe IV, para hacerle pintar los cua-

firmado por Joseph Leonardo: un San Jerónimo. Entre los que se llevó de España el Barón Taylor había otro, también firmado, cuyo actual paradero ignoro: un San Juan Bautista. En la Biblioteca Nacional tiene un dibujo firmado: la Purificación.

(1) Del amor de Velázquez al arte clásico dan pruebas las esculturas y moldes que trajo á Madrid de Italia; punto acerca del cual estoy elaborando un breve estudio conjuntamente con mis discípulos.



dros que habían de adornar el «Saloncete» del Palacio del Buen Retiro.

»Fueron éstos *Los trabajos de Hércules*, colección de diez obras, que hoy forman parte de este Museo.

»No debió ser muy de su agrado este género de pinturas, pues según Ceán, sólo ejecutó cuatro, haciéndose los restantes bajo su dirección.

»Así lo creo, y me atrevería á señalar los que son de su mano.

»He confesado que participé del error, y debo ahora dar la prueba plena de la verdad restablecida.

»En el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, número del primer trimestre del año corriente de 1911, hago un estudio intitulado «Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro y el poeta del Palacio y del pintor». A lo circunstanciado y trabado de mi argumento habría de recurrir, si tratara, como allí principalmente trato, de lienzos que he necesitado demostrar que para aquel Salón se pintaron: los retratos reales ecuestres de Velázquez. En cuanto á los diez de las *Fuerzas de Hércules*, por el contrario, no precisa prueba alguna para saber lo que dice el Catálogo del Museo: que proceden de dicho Salón. A mayor abundamiento, lo he visto confirmado por los inventarios de 1703, 1709 y 1793, aparte lo que claramente dice en 1775 D. Antonio Ponz.

»Esto sentado, no hay sino aplicar el texto, poético por cierto, que me ha permitido demostrar (en el estudio aludido) cuáles eran las obras de arte creadas para aquel Salón principal del Palacio del Buen Retiro.

»El poeta coetáneo describe los cuadros de Velázquez, las escenas de victoriosas batallas contemporáneas de las armas españolas—lienzos de V. Carducho, E. Caxés, Jusepe Leonardo, Félix Castelo, Pereda (1), el P. Mayno y Juan de la Corte—y dice en seguida:

«Mira como en los frisos eminentes  
de uno y otro balcón, el soberano  
pincel con rasgos retrató valientes  
al célebre Tebano.

(1) El distinguido crítico é historiador de la Pintura Española Dr. August L. Mayer, acaba de descubrir en París el cuadro de Pereda del Salón de Reinos, en cuya rebusca me sabía preocupado. Si á su hallazgo han contribuido estos artículos, doy ya por bien empleada la pesada labor.



Descansa, ¡Oh Juno!, á Alcides no persigas,  
que el arte en estos cuadros le presenta  
con tan perenne assombro sus fatigas,  
que á sus trabajos duración aumenta,  
y en quanto ardiere el resplandor Eóo  
aquí vivo el Leon, vivo Achelóo,  
eterna haran su pena, y será eterna  
aquí la fiera indómita de Lerna.,,

»¿De qué fecha es este texto poético? Pues el libro está impreso en 1637, y son del mismo año la licencia del Ordinario (15 de Julio), la aprobación de D. Pedro Calderón de la Barca (7 de Agosto) y la Tasa (16 de Octubre de 1637).—La inauguración del Palacio, ó por lo menos parte de él y del parque, había sido en 1630.

»La composición poética, pues, es, á lo más tardar, de 1637 (primeros meses), y los diez cuadros de las *Fuerzas de Hércules* no pueden ser sino de 1636 (á lo más tardar).

»Esta rectificación de fechas tiene una importancia capital en la biografía del pintor, si son suyos los lienzos ó parte alguna de ellos. Desde luego se explicaría, mejor que con la explicación juiciosamente dada del Sr. Sentenach, que Zurbarán firmara como pintor del Rey en uno de los espléndidos lienzos de la Cartuja de Jerez, hoy en Rاندان (Auvernia). Creo que cita usted mi estudio de su curiosísima odisea, bochornosa para el buen nombre de los Gobiernos españoles. Sabiendo que parte de los lienzos del Salón de Reinos, los únicos fechados (los tres de Carducho) son en 1634, y que el Conde Duque no admitía aplazamientos en la estupenda improvisación de aquel sitio real de delicias, esa cifra de 1634 parece la indicada como más probable para toda la labor de los ocho ó diez pintores que á la vez pintaban para el Salón de honor. Si Zurbarán en 1634 (ó poco antes ó poco después) vino á Madrid y pintó las *Fuerzas de Hércules*, bien explicable sería que al volver á la tierra andaluza, volviera con el título, por lo demás puramente honorífico, de *pintor del Rey*, y así firmara en 1638. No necesitándose, por tanto, recurrir á las pinturas que en Sevilla hizo en el interior del navío construido allí para el estanque del Retiro, y explicándose así, mejor también, que en 1639 cumplimentara en Sevilla encargos (no precisamente profesionales) de la superintendencia de la Real Casa.

»La noticia de Palomino, falsa en cuanto á la cronología, resulta-



ría quizá exacta retrollevándola diez y seis años más allá: «*Últimamente* vino á Madrid *por los años de mil seiscientos y cincuenta*, llamado por Velázquez, de orden de su Magestad, donde executó las pinturas de las fuerzas de Hércules, que están en el Saloncete del Buen Retiro, sobre los quadros grandes: y aseguran que estándolas pintando, entre las muchas veces que el Sr. Felipe Quarto pasaba á verle pintar se llegó á él una vez, y poniéndole la mano en el hombro, le dixo: pintor del rey y rey de los pintores.» Observe usted que aquí no se dice nada de firma de aquellos cuadros que positivamente no tienen ninguna; yo los he examinado de cerca. Y que completas á la sazón las cuatro plazas de pintor de Cámara que existían—lo eran Carducho, Caxés, Nardi y Velázquez—, sólo *ad honorem* se le podía dar, y por lo visto se le dió, primero de palabra, después se refrendaría documentalmente, el título de pintor del Rey, como en tantos otros casos ocurrió en nuestra historia artística.

»Pero si la rectificación de fecha de los «Hércules» explica bien y mejor que antes la pura biografía del artista, ¡qué trastorno tan grande no nos trae para explicarnos lógicamente la evolución técnica y estética del pintor!

»Lo confieso, amigo Cascales, que lo veo y no lo creo. Entre sus obras firmadas en 1629, por ejemplo, y sus obras maestras de 1638 y 1639—las de Jerez y Guadalupe, á las que he dedicado sendos estudios—, los cuadros de los «Trabajos de Hércules» forman un episodio de imitación á Velázquez, que ni está en relación con lo de antes, inmediatamente antes, ni con lo de después, inmediatamente después.

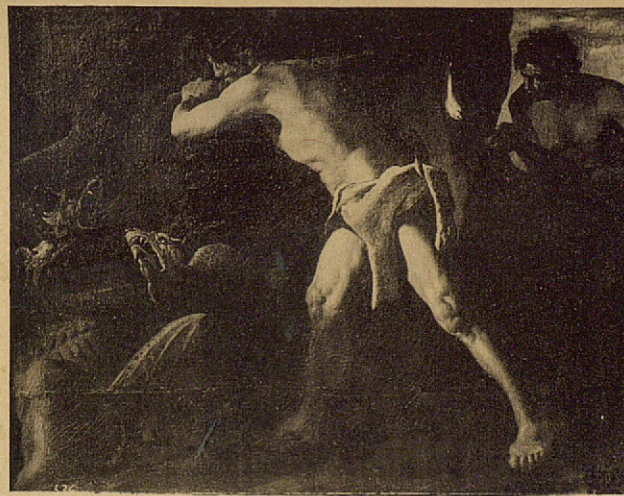
»Semejante desconcierto, desviación tan considerable de la marcha natural de su genio me llevan á dudar hasta del texto de Palomino, y volver á poner en tela de juicio la atribución á Zurbarán de tales cuadros.

»Da la casualidad de que por un olvido de copia en el Inventario original de las pinturas del Buen Retiro de 1703, que es el más antiguo que conocemos, se olvidaron de poner el nombre del autor del primero de dichos cuadros, y en el segundo y siguientes se dice, sin embargo, que son «del mismo autor», «del mismo autor», «del mismo autor»..., quedándonos la duda de á quién lo atribuían los pintores de Cámara de 1703 Lucas Jordán, Arredondo y Ruiz de la Iglesia, ausente Palomino (sobre todo Arredondo, que es el que autorizó el





FRANCISCO ZURBARÁN (?): Hércules sujetando al cancerbero, para sacar á Alcéste del infierno



FRANCISCO ZURBARÁN (?): Hércules matando á la hidra de los pantanos de Lerna



FÉLIX CASTELO: Don Juan de Haro rechazando á los Holandeses en Puerto Rico, año 1623

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



Inventario del Retiro). En mi estudio del BOLETÍN va copiada toda esa parte del Inventario, y sólo me resta decir que igual olvido se padeció, por llevarlo arrastrando, en otro Inventario de 1709 que acabo de registrar en el Archivo de Palacio, para poderle completar á usted esta información y que viene á ser copia del de 1703, hecha para hacer cargo á D. Antonio de Mayens de las alhajas y menaje del Buen Retiro (tomo V de los Invent. á la muerte de Carlos II, folio 671.)

»Todavía, queriendo apurarle más la información, he registrado al caso todos los Inventarios reales del Retiro. El de 1772 no dice nada, porque en él no se describen todos los cuadros, sino sólo los que de nuevo y en gran número se habían llevado allí después del incendio del viejo Alcázar en 1734. Viene en seguida cronológicamente el texto de Ponz, año de 1775, en que siguiendo el texto de Palomino, dice: «Entre ellos están colocados (entre los cuadros grandes de batallas), otros de menor tamaño... y son de Francisco de Zurbarán, que manifestó el empeño en que se hallaba de lucirlo (el empeño). Esta, como las demás obras suyas, regularmente tiene fuerza de claro-oscuro.»

»Pero pasan bien pocos años, y al fallecer Carlos III, un Inventario general nos viene á demostrar que no estaba asentada en la opinión de todos, ni menos aún en documentos y tradiciones de Palacio y de sus pintores de Cámara, la atribución á Zurbarán que daban por hecha los dos escritores del Arte.

»Hay que conocer esos Inventarios para saber la relativa solidez de sus atribuciones, cómo la mayor parte de los cuadros las ostentaban muy discretas, y cómo dichos documentos habían sido la base de información para Palomino y para Ponz lo eran á la sazón. ¡Hasta los errores tienen allí lógica explicación cuando se leen consecutivamente los diversos Inventarios!

»Pues en el Inventario general de 1789 y en la parte correspondiente al Buen Retiro, que autoriza Maella, y es de 1794, los cuadros de las *Fuerzas de Hércules* se describen, poco más ó menos, como en el Inventario de 1703, pero al describir el primero de ellos, allí donde se olvidara el nombre del autor, se ha puesto aquí: «Escuela de Lanfranco». Por cierto que en este Inventario se le pone á cada uno de esos diez lienzos el precio de mil reales, y antes el de mil quinien-



tos en el Inventario de 1703, en el cual, el de las Lanzas, de Velázquez, se justipreciaba en treinta mil.

»Pasan poquísimos años, y Ceán Bermúdez, en su conocido Diccionario (1800), resumiendo, como hace casi siempre, á Ponz, pero aquí por caso, rectificándolo en parte, pone en el palacio del Buen Retiro como obras de Zurbarán, «Los trabajos de Hércules», en cuatro lienzos, olvidándose de los seis restantes. Pocos años después se formaba el Museo del Prado y pronto aparecieron allí los diez lienzos, clasificados siempre como de Zurbarán.

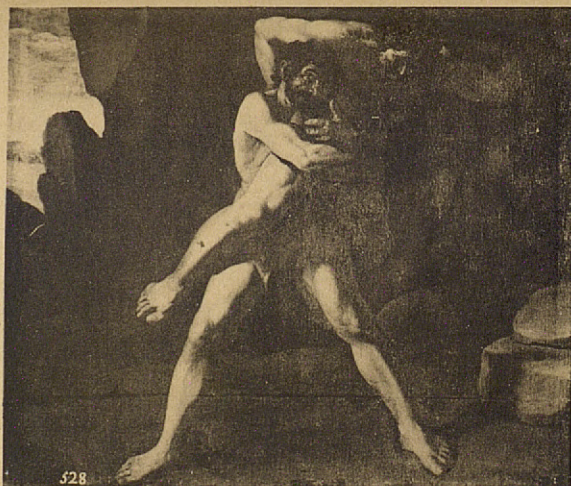
»No sé que pueda haber un crítico que le atribuya la colección completa. Son absolutamente indignos de llevar el nombre de un gran pintor los que representan lo de Calpe y Abyla, los Geriones, el león nemeo, lo de Anteo..., valiendo poco más el del jabalí, y algo más el del toro de Creta y el del río Alfeo. Quedan tres que merecen ser tenidos por obra de un gran artista, imitador de Velázquez, del Velázquez de la Fragua, y la Túnica de José, pintados éstos en 1630. La lucha con el cancerbero, la túnica de Neso, y sobre todos el lienzo de la hidra de Lerna, demostrarán siempre que su autor fué un excelente imitador de los desnudos de Velázquez. Puedo afirmarlo, porque al prepararse la Exposición Zurbarán (1905), los pude estudiar muy limpios y bien de cerca.

»Pero sean uno, ó tres, ó cuatro, ó cinco, ó diez los cuadros que se deban atribuir á Zurbarán, el problema es el mismo; desconciertan y trastornan las líneas lógicas del desarrollo histórico de su arte, que era ya personal en 1630, personal también y también inconfundible en 1638..., y nada personal y muy diverso en los Hércules pintados, si son suyos entre una y otra fecha.

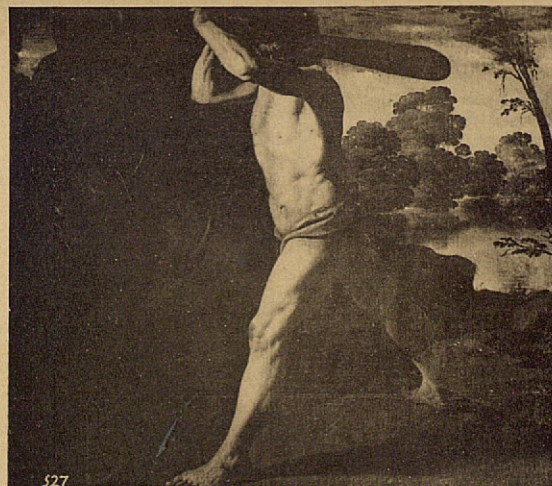
»La solución de este problema que mis rectificaciones de fecha plantean, creo que no podrá darse sino por el dato documental, cuando se hallen, no sé dónde — si en el Archivo de Palacio, en el de Simancas ó en el Histórico, y quizá en papeles del Consejo de Aragón ó en el de Portugal—, las nunca conocidas cuentas de las espléndidas obras del Buen Retiro, será cuando algo podremos esclarecer la biografía de Zurbarán, como también la de Velázquez.

»Mientras tanto, no puedo menos de confesar una extrañeza, la de que entre ocho ó diez pintores que á la vez y á porfía pintaban los lienzos del Salón de Reinos, no nos suene siquiera el nombre del ita-





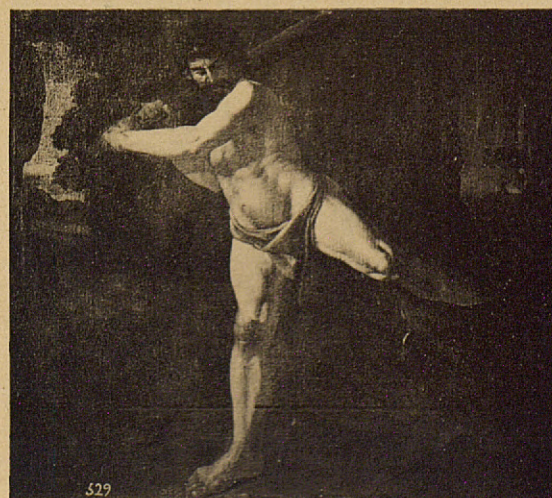
Hércules luchando con Anteo



Hércules sujetando al toro de Creta, (de Zurbarán ?)



Hércules separando los montes Calpe y Abyla



Hércules luchando con el jabalí de Erimanto

CUADROS ATRIBUIDOS Á ZURBARÁN, ACASO TRES DE ANGELO NARDI (?); EN EL MUSEO DEL PRADO, PROCEDENTES DEL SALÓN DE REINOS DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO



liano españolizado Angelo Nardi, uno de los cuatro pintores de Cámara á la sazón. ¿No serán suyas, en todo ó en buena parte, las *Fuerza de Hércules*, las que en 1794 se atribuían á la escuela de Lanfranco?...

Hasta aquí la carta al Sr. Cascales, salvo, como final, algunas noticias de varias obras *inéditas* de Zurbarán.

En una nota decía el lugar, entre ventanas, que ocupaban los lienzos en el Salón de Reinos, por lo que eran diez, y no más ni menos los «Trabajos de Hércules» representados; añadiendo: «No coinciden el Catálogo del Museo y los Inventarios antiguos en dos de los asuntos, y sí en los ocho restantes. Los Inventarios hablan de cuando Hércules hizo de Atlante, y de los establos de Augias, donde el Catálogo de la separación de Calpe y Abyla y de la detención del curso del Alfeo. No sé hallar explicación á la primera de estas discrepancias». Porque la postura de Hércules inclinado, no consentía en pensar que sostuviera el peso de la bóveda celeste, cuando lo que hace es apartar peñascos. Sí es obvia la explicación de la segunda, porque el cambio del curso del Alfeo fué para que las aguas del río limpiaran las cuadras de Augias. El examen de los lienzos, desde luego, da la razón al Catálogo del Museo, en este caso más exacto (como es bien natural que lo sea) que los Inventarios añejos de las colecciones reales.

¿Efectivamente, pueden ser de Nardi parte de los lienzos de esa serie?

Una excursión á Alcalá de Henares es obligada para la resolución de esta duda.

Tiene Nardi importancia bastante para reclamar una monografía y una rehabilitación: aun por la circunstancia de deber, entre otros, al voto de Velázquez su disputadísimo nombramiento de pintor de Cámara (1). Alguno de sus cuadros—por ejemplo, la «Santa Catalina de Sena» de la Infanta Isabel, de la que hay repeticiones en la Catedral de Palencia, en el Museo de Amiens (la mejor) y en algún otro lado—, pasa equivocadamente por obra de Zurbarán (2), que quizá

(1) En la vacante de Bartolomé González, en 1627, entre diez aspirantes, fué promovido Nardi, por haberse deferido á la propuesta formulada por los tres pintores de Cámara E. Caxés, V. Carducho y Velázquez.

(2) Como de Zurbarán la publica el Sr. Cascales en su libro reciente (pág. 92), y esa es la opinión corriente.



deba al ejemplo de Nardi algo de su arte, en el segundo estilo, aunque precisamente lo menos íntimo y lo menos característico (1).

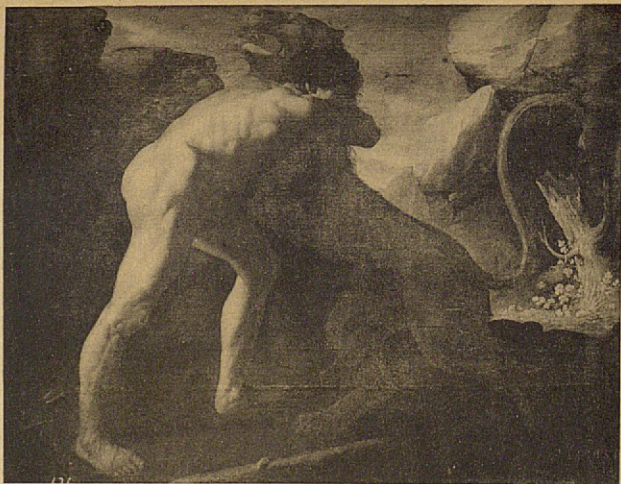
No menos de veinticinco cuadros notables de Nardi se pueden ver y gozar en Alcalá de Henares, al lado de cualquiera de los cuales, las *Fuerzas de Hércules* del Buen Retiro —salvo las tres mejores, las velazquistas—, hacen mediano papel. Pero hay entre los sayones del gran cuadro de la lapidación de San Esteban (2) figuras y miembros desnudos, que sin domostrarnos á toda evidencia que sean de Nardi los Hércules dudosos, á esa opinión inclinan el ánimo. En el otro cuadro grande compañero, el martirio de San Lorenzo, obra por cierto firmada en 1620, hay otros puntos de contacto, en el modo de pintar la hoguera, con alguno de los trabajos de Hércules; inclinándome yo, en consecuencia, á atribuirle esa parte de la decoración pictórica del Salón de Reinos. Si en ella se lució poco, es porque su temperamento, su predilección y su mano le llevaban á las escenas tranquilas y de aparato, con delicioso gusto en la elección de las cabezas ideales, en la agrupación y composición, y en las hermosas arquitecturas de columnas á lo Veronés —cuya paleta no sabía imitar— que hacen de sus cuadros, á la altura de lo mejor que en Italia se pintaba á la sazón, una verdadera fiesta, á la vez decorativa, religiosa é inspirada.

En cambio he de añadir que no creo que le corresponda parte alguna en los cuadros de batallas del Buen Retiro, á juzgar porque sus caballos —uno muy bello, blanco, en la lapidación de San Esteban, y otros, todos blancos siempre, en el martirio de San Lorenzo, en el de San Pedro y en la conversión de San Pablo—, con ser brutos corpulentos y de carnes, no tanto son españoles de raza, como son hijos del conocido y expresivo tipo de caballo grato á Rafael y á Julio Romano.

(1) La influencia de Nardi en Zurbarán se contrae á aleccionarle, por sus ejemplos, en el arte italiano de la composición y del *gran* estilo. Es posible, además, que le deba la manera de sombras grises, grises de negro, que Zurbarán, desde 1638 usa en unos cuadros, á la vez que en otros se muestra fiel á su gloriosa y personalísima manera de hacer sombras de color, en adecuada relación de valores. Todavía pudiera reconocerse alguna influencia en la finura de ciertos tipos varoniles que Zurbarán pintó en la época madrileña, al fin de sus días.

(2) La figura del santo diácono de Jerusalén, ha sido imitada por Zurbarán en el cuadro de San Lorenzo, el santo diácono español, que he examinado de reciente en el Museo de San Petersburgo. Es cuadro firmado en 1636, que se da reproducido en el Catálogo del Ermitage y en la obra de Cascales.

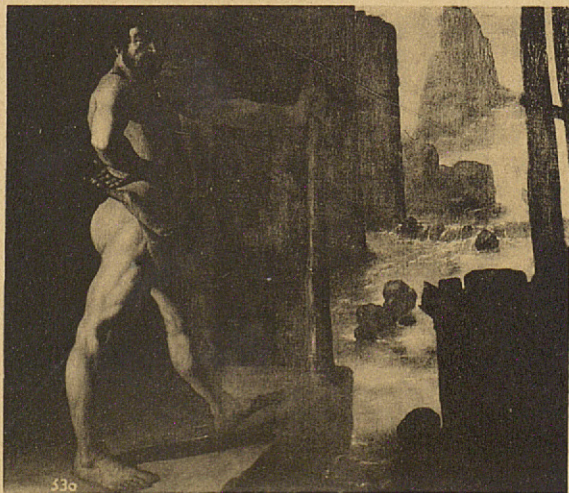




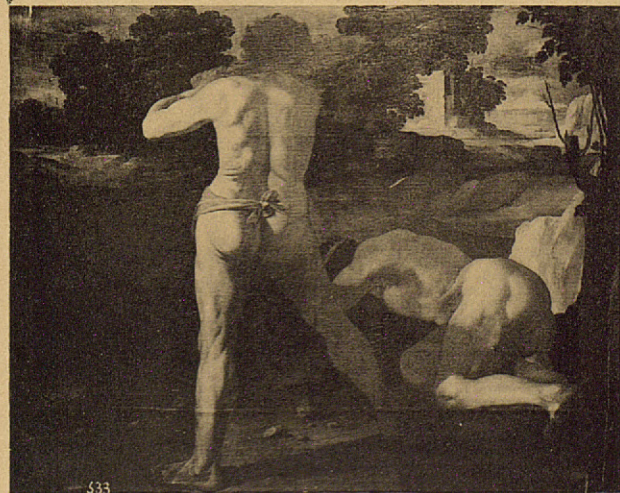
Hércules luchando con el león de Nemea



Hércules atormentado por el fuego de la túnica de Neso



Hércules cambiando el curso del Alfeo para limpiar los establos de Augias



Hércules venciendo á los Geriones

CUADROS ATRIBUIDOS Á ZURBARÁN, ACASO LOS CUATRO DE ANGELO NARDI (?); EN EL MUSEO DEL PRADO, PROCEDENTES DEL SALÓN DE REINOS DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO



Viendo en las *Fuerzas de Hércules* más probablemente la mano de Nardi que la de Zurbarán, no es posible adelantar hoy una opinión terminante; y la importancia del problema, sobre todo en relación con Zurbarán, me hacen lamentar una vez más la pérdida ó el extravío ó el olvido de las cuentas de las obras del Buen Retiro, en que tantas incógnitas hallarían solución.

ELÍAS TORMO.

(Concluirá.)

*Nota referente á los aludidos cuadros ecuestres del Rijcks Museum Amsterdam, página 193:*

El cuadro de Van de Venne, n.º 2.489 del Catálogo de 1911, representa á Mauricio, al Rey de Bohemia (el intruso, el elector del Rhin, según creo, y después de 1628, por tanto, fecha de su fuga á Holanda), y á otros cinco Príncipes de Orange. Hállolo reproducido en el *Classischer Bilderschatz*, lámina n.º 486.—El fechado de Hilligaerts es el n.º 1.177, representando el licenciamiento de las tropas mercenarias en Utrecht, nueve años antes de la fecha, en 1618.—Se duda si es de Hilligaerts ó de Paex el 1.180, Mauricio de Sajonia en cabalgata de caza, y no es sino imitación del estilo de Hilligaerts el 1.183, Mauricio y Federico Enrique montados, último de los cuatro cuadros del Museo de Amsterdam, en que se ve algún caballo levantado de brazos.—En el segundo y tercero de estos lienzos son muy pequeñas las figuras, y no son grandes, quedando lejos del tamaño natural en las dos restantes. Todos los caballos son feos y amanerados.

*Nota referente á los aludidos retratos del Duque Volfgango Guillermo de Neuburgo, pág. 194:*

En Munich vi un retrato en el Museo Nacional Bávaro y en la Pinacoteca Vieja el retrato de Van Dyck (así lo cree todo el mundo) que va reproducido en el «Van Dyck» de la Biblioteca «Klassiker der Kunst» á la pág. 230, que se supone pintado por 1629, y que por el mastín, por la *pose*, por la indumentaria y por todo sabe á madrileño. De ese retrato vi copia de 1804 (por Van der Kooi) en Amsterdam (n.º 862), y fotografía en Ambéres entre la obra de Van Dyck de una repetición del Museo Condé de Chantilly, que yo conocía de antes.



## JUAN DE TOLEDO

---

El genio español encontró en las Bellas Artes, en los siglos XVI y XVII, ancho campo donde cosechar laureles; numerosa y brillante reseña podría hacerse de aquella pléyade de artistas que entonces florecieron, colocando á la nación española sobre las demás. Nuestros pintores, especialmente, aleccionados en Italia, adquirieron la independencia y originalidad en sus producciones, y la pintura se arraigó en nuestra nación, formándose aquellas famosas escuelas, entre las que descuella la *valenciana*, creada por Vicente de Juanes, en la que se distinguieron Ribera, Ribalta, Espinosa, Orrente y el lorquino Juan de Toledo. Ya en 1891 publicamos cuantas noticias pudimos reunir hasta entonces referentes á este paisano nuestro; pero habiendo adquirido con posterioridad algunos más datos, que consideramos de interés, sirvan ahora estas líneas como apéndice á nuestro pobre folleto *Juan de Toledo*.

Los progresos de la civilización; los adelantos en las letras, en las ciencias y las artes; la mayor riqueza y otras varias circunstancias, permitieron á muchas naciones entregarse á los goces y comodidades que los italianos saboreaban desde la mitad del siglo XV: si éstos contaban ya pintores de nombradía, Alemania y otras regiones tenían un Juan Van-Eyck, un Durero, un Quintín Messius y un Holbein, que transmitieron á la posteridad, sobre todo, los semblantes de mil personajes. Los españoles teníamos á Berruguete, á Juan de Borgoña, á Sánchez de Castro, á Antonio del Rincón, á Fernando Gallegos, á Juan de Toledo y otros varios artistas, cuyas obras son hoy día la admiración de los inteligentes. El genio español, desarrollado en un clima tan dulce y favorecido como el de Italia, produjo maravillas, y las contadas obras que de los citados se conservan dan aventajada idea del estado de nuestras artes, antes que fuésemos á aprender á las riberas del Tíber y del Arno las sublimes máximas de Leonardo y de Rafael.



Abundando en estas ideas, véase cómo se expresa D. Valentín Carderera: (1) «Sabido es que Antonio del Rincón retrató á los Reyes Católicos, á Antonio de Nebrija y á otros grandes hombres de aquella corte, tan docta como brillante y aguerrida; mas de un gran número de retratos excelentes, pintados por Juan Sánchez de Castro, por Berruguete, por Juan de Toledo y por Fernando Gallegos, se atribuye, con sobrada ligereza, á los pinceles de Alberto, de Holbein, de Leyden y de otros artistas extranjeros que jamás estuvieron en España. El número considerable de retratos que hemos visto con las nobles divisas de Santiago, Alcántara, Calatrava y otras marcas y señales características de nuestra nación, no permiten creer que tantos caballeros del primer rango hiciesen el viaje á Alemania, Flandes é Inglaterra, donde se hallaban los citados artistas, que jamás pusieron los pies en nuestro suelo...»

Habiendo salido Juan de Toledo muy joven de su país natal, al que no volvió, y conociendo su vida bastante accidentada, no es de extrañar no se encuentren en él producciones suyas, á pesar de que su pincel no permaneció ocioso. Lorca, que sepamos, no posee más que dos cuadros, debidos *ciertamente* á su preclaro artista: uno representando á *Santa Elena*, adquirido por el historiador lorquino don Francisco Cánovas de un advenedizo, y un *San Miguel*, propiedad de D. José Mención Sastre; en ambos cuadros, si se notan defectos que impiden el que los consideremos como obras maestras, se advierten, en cambio, cualidades que los hacen merecedores de ser conservados con estima, sobre todo el último, por lo acertado del dibujo y viveza del colorido.

Al emplear el adverbio *ciertamente*, lo hicimos porque no nos atrevemos á asegurar que también sea de Juan de Toledo otro lienzo, de algo menos de un metro, conservado en la iglesia de Santa María, de Lorca, que representa á *Herodías con la cabeza del Bautista*; no aparece firmado, pero ciertos rasgos y composición recuerdan bastante á la *Santa Elena* mencionada.

«La señora doña Antonia Cecilia Fernández de Hjar, cuando casó con D. José Fombuena, Marquesa de Lierta, cuya casa está incorpo-

(1) *Ensayo histórico sobre los retratos de hombres célebres, desde el siglo XIII hasta el XVIII*, ms. leído por su autor á la Real Academia de la Historia en Abril de 1841.



rada ahora á la del señor Marqués de Ayerbe (Zaragoza), llevó las siguientes pinturas, que están en la Casa de Lierta y en la del señor Marqués..... Dos *batallas*, originales de D. Juan de Toledo, con molduras negras» (1).

Recientemente hemos sabido que en la sala comedor del Colegio de Doncellas, de Toledo, existe otro lienzo de nuestro pintor, de 1,10 metros de alto, muy bien conservado, representando la *Degollación de San Pedro, mártir*.

«En la iglesia de los Padres Capuchinos (Toledo), junto al Alcázar, hay en la sacristía un cuadro chico de bastante mérito, y es *Nuestra Señora, San Juan, el Niño Dios y San Josef*, que está aserrando un madero, obra de Juan de Toledo...» (2). Este cuadrito se puede ver hoy en la iglesia de San Miguel, próxima al lugar en que se alzaba el antiguo convento de los Capuchinos, que dice Ponz.

En la pieza número nueve, del Palacio de Riofrío, del Patrimonio de la Corona, tuve la suerte de encontrar un lienzo (0,92 por 1,20), debido igualmente al pincel de Toledo, según lo consigna el tarjetón que tiene al pie, añadiendo *Una batalla*, que es lo que representa.

«Hacia 1660 vino á Madrid el capitán Juan de Toledo, célebre por sus *batallas*, pero que encargado del gran cuadro central en el altar de las monjas de Don Juan de Alarcón, dejó muestras de su habilidad en tan extenso lienzo, en el que representó á la *Purísima Concepción* entre coros de ángeles, recibida por la Trinidad, con buen gusto en la composición y colorido. Falleció en Madrid en 1665» (3).

«Juan de Toledo es uno de los pintores más distinguidos de España en el siglo XVII. Buen colorido, acertado claro oscuro, regular entonación, dibujo mediano», es el juicio que le merece al Sr. Cruzada Villamil el artista lorquino, al que D. Pedro Madrazo llama á su vez el *Cerquozzi español*.

En nuestro Museo del Prado, en el friso de la izquierda de su salón central, se lee en grandes caracteres el nombre de *Juan de Toledo*, alternando con el de otros artistas, nombre que abarca los tres lien-

(1) Pág. 215 de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura*, por Jusepe Martínez; obra publicada en Madrid en 1866 por la Real Academia de San Fernando.

(2) *Viaje de España*, por D. Antonio Ponz.—Madrid, 1787, t. I, pág. 190.

(3) *La Pintura en Madrid*, por D. Narciso Sentenach, pág. 147.



zos que del mismo se conservan en dicho templo del arte, registrados en el Catálogo oficial con los números 1.045, 46 y 47, y de los cuales dice Viardot en su conocida obra: *Ces compositions brillent surtout par leur entrain, la touche en est spirituelle, très-montée et très-petillante, et le ton général lumineux et d'une grande fraîcheur.*

En la iglesia de Santiago de la villa de Totana (Murcia), y en la capilla absidal del lado de la Epístola, existe un lienzo, *La batalla de Lepanto*, dedicado á la Virgen del Rosario; lienzo bastante menor que el que pintaron de igual asunto Juan de Toledo y Mateo Gilarte para Santo Domingo de Murcia. Esta *batalla*, que creemos ser de los mismos artistas, tiene una composición más sencilla, si bien, como en aquel otro cuadro, el estudio del combate naval está hecho con verdadero acierto.

Visitando no hace mucho el Archivo central (Alcalá de Henares), quedé suspenso al contemplar, en lo alto de la segunda meseta de la escalera principal, un lienzo igual al que hemos dicho se encuentra en la sacristía de Santo Domingo, en Murcia. ¿Teníamos á la vista otra *Batalla de Lepanto*, original, ó una fiel reproducción? Investigaciones posteriores nos han probado que se trata de una excelente copia hecha en 1854 por D. Manuel Ussel de Guimbarda, natural de Cartagena, copia adquirida por el Estado.

Recién publicado mi folleto *Juan de Toledo*, tuvo la bondad de manifestarme el señor Conde de Roche que, durante su permanencia en Murcia, *trabajó este artista en el oficio de pintor en la casa de nuestro célebre Pedro Orrente*, según consta en una información hecha en 1641 en dicha capital, en averiguación de ciertas cartas de pago del último de dichos artistas, en que tomó parte como perito en el arte pictórico el referido Toledo, y en donde, bajo su firma, hace la declaración solicitada; y en el legajo de la cuenta de fábrica de la catedral de la misma capital, existe un recibo de este artista, firmado en Murcia en 28 de Julio de 1633, *de dorar el facistol y dar de negro.*

Don Federico Atienza, murciano, presentó en la Exposición regional, celebrada en Lorca en 1874, su retrato al óleo, *Juan de Toledo*, no siendo dicho señor el único artista á quien debemos mencionar por tal idea, pues el lorquino D. Salvador Zamora inició, con su otro *Juan de Toledo*, la galería de retratos de lorquinos célebres.

Por último, el nombre de *Juan de Toledo* aparece en cuarto lugar,



entre los de los pintores, en el monumento erigido en Murcia, en la plaza de Santa Isabel, á los hijos ilustres de la misma capital.

Resumiendo: las producciones pictóricas de nuestro paisano, de que tenemos noticia, son las siguientes:

En Lorca: *San Miguel*, propiedad del Sr. Mención; *Santa Elena*, propiedad del Sr. Cánovas; *Herodías* (?), en la iglesia de Santa María.

En Madrid: *Purísima Concepción*, *San Ramón Nonato*, *Sueño de San José* (1), en la iglesia del convento de Don Juan de Alarcón.

En el palacio de Riofrío: *Una batalla*.

En el Museo Nacional de Pinturas: *Combate Naval entre españoles y turcos*; *Desembarco y combate*; *Combate naval*.

En Murcia: *Batalla de Lepanto*, en la sacristía de la capilla del Rosario; en el Museo provincial, un *Desembarco*; dos *batallas*, del señor Marqués de Torre Pacheco; la *Asunción de Nuestra Señora*, para la Congregación de caballeros seculares del colegio de San Esteban, de la Compañía de Jesús.

En Alcalá de Henares: Institución de la Orden Trinitaria, que fué pintada para la iglesia del convento de la Orden.

En Totana: *Batalla de Lepanto* (?), en la iglesia de Santiago.

En Talavera de la Reina: Comunidad de Franciscanos: *Santa Ana dando lección á su hija*.

En Toledo: *La Sagrada Familia*, en San Miguel; *Degollación de San Pedro, mártir*, en el comedor del Colegio de Doncellas.

En Zaragoza: Dos *batallas*, propiedad del marquesado de Ayerbe.

## F. CÁCERES PLA.

(1) En el trascoro de la catedral de Murcia se conserva de este *Sueño de San José* una buena copia de Mateo Gilarte.



## Noticias Arqueológicas y Artísticas.

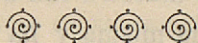
Está amenazado de próxima y total ruina el templo de San Baudelio, de Casillas de Berlanga, en la provincia de Soria, que se ha citado repetidas veces en este BOLETÍN.

Las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando han informado hace ya tiempo, y muy favorablemente, su expediente de declaración de Monumento nacional; pero todo ese tiempo lleva también detenido en el Negociado correspondiente del Ministerio de Instrucción Pública, sin que pueda saberse la causa de tanta morosidad.

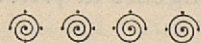
Hay en él, como recordarán nuestros lectores, unas curiosísimas pinturas murales, de esas en que cada ejemplar es de superior importancia y único para la historia del Arte español. La estructura de la iglesia es, además, interesantísima, haciéndola todos los elementos digna de ser mirada con especial atención.

El sabio arqueólogo D. José Ramón Mélida denunció el estado de lamentable olvido en que se encuentra este asunto, y el señor Conde de Romanones prometió tomarle con ese vivísimo interés que le inspira cuanto se refiere á la conservación de monumentos patrios y de joyas de nuestros artistas.

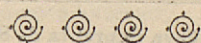
Esperamos de la reconocida cultura del actual Ministro del Ramo, que tomará inmediatamente las disposiciones necesarias para avivar el celo de sus empleados.



A propuesta de D. Rodrigo Amador de los Ríos, de tan alta autoridad por sus numerosos estudios y notables publicaciones, va á tomar la iniciativa la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para que se declaren Monumento nacional las ruinas de Itálica.

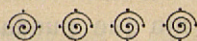


También se ha comenzado á instruir el expediente para que se haga igual declaración en favor de la torre de Santiago, de Daroca.





Adelantan ahora ya rápidamente las obras que se están realizando en el edificio perteneciente á la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, bajo la dirección del sabio arquitecto D. Ricardo Velázquez. Así se podrán extender é instalar bien las preciosas colecciones propiedad de aquel Cuerpo artístico, y verán los extranjeros que en el centro de Madrid no se hallan *exclusivamente dedicados á oficinas las mejores casas y palacios en contraste con lo pobre de los destinados á centros de cultura*, como hace pocos años decían algunos periódicos extranjeros, poniendo á continuación comentarios nada favorables para el prestigio del país ante los demás pueblos.



El día 21 de Octubre se inauguró en Avila con gran solemnidad el Museo Arqueológico provincial, en el local que se destinaba á Museo Teresiano. Hay en él multitud de objetos curiosos que le dan desde el primer momento singular interés, y puede desde ahora predecirse que no pasarán muchos años sin que se ponga á la altura de los primeros establecimientos de su mismo género.

Ha vencido todas las dificultades que se oponían á su creación el digno Gobernador de aquella provincia Sr. Mora, hombre de los que honran al cargo que ejercen por su excepcional cultura, su energía y su tesón, su sincero amor á las artes patrias y su firme voluntad de poner los medios de que dispone al servicio de las más nobles empresas.

No puede olvidarse aquí tampoco el nombre de nuestro consocio D. Manuel Foronda, que se muestra tan devoto de aquella población como los mejores hijos de la misma y ha propagado con gran entusiasmo el nombre del Museo, escribiendo con celo á diferentes corporaciones artísticas para que se asociaran á tan simpática solemnidad.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando estuvo representada en el acto por el Sr. Mélida, y á los trabajos de instalación ha contribuido el muy inteligente arquitecto D. Enrique María Repullés y Vargas.