

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Arte * Arqueología * Historia *

◇—◇ MADRID.—1.º Diciembre 1912. ◇—◇

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.

⇒ VELÁZQUEZ ⇒

I

Toda la labor llevada á cabo por los retratistas enumerados, tenía que alcanzar una síntesis en la que se aplicaran las máximas adquiridas por tantas prácticas y tanteos.

El rigor y esmero manifestados por los primitivos y renacientes, unido al efecto óptico y estético de los que procuraban la más completa impresión del natural, debían ser aprovechados por alguien que, dotado de supremas aptitudes, formulara la frase definitiva del proceso.

Velázquez vino á decirlo, en tono tan elocuente y persuasivo, que ante él todos se rindieron, siendo tan ejemplar en la ejecución de sus retratos, que cada uno le valió un triunfo, y cada vez los perfeccionó más, á un extremo hasta hoy insuperado.

Fué en su proceso tan metódico y seguro, que al estudiar la evolución á que obedece, se llega no sólo á la especulación histórica sino á la enseñanza de la parte técnica requerida para que obtengan en todo tiempo los más altos méritos.

Velázquez inclinóse desde luego á la ejecución preferente de los retratos.

Educado en casa de Pacheco, reuníalos éste dibujados para constituir su curioso libro de *Varones ilustres*, entre los que pudieron reconocerse en algunos el lápiz de su discípulo.

Sometido por tal maestro á la disciplina de la proporción y de la línea, infundiéle con tal vigor la solidez de la forma, que hubo de acatarla sin desmayo durante toda su vida. La honradez del arte, como se ha llamado al buen dibujo, fué el cimiento de su evolución artística.

Dotado además de un órgano visual perfecto, de amplia visión, al contrario del Greco, el conjunto, la totalidad de las figuras en todos sus aspectos y proporciones fué por él abarcada de modo insuperable: ningún otro pintor nos ha dado más ajustadas y airoosas siluetas de los humanos seres, ya vestidos ó desnudos; ninguno las ha rodeado de atmósfera más diáfana y aérea.

Progresivo además en el conocimiento de los secretos de la paleta, supo encontrar en ella los recursos para el más exacto efecto de las coloraciones de los objetos, y sin apelar á las prácticas de los venecianos, por procedimientos más sencillos, obtuvo las más difíciles, las carnaciones de tonalidades tan castizas, aun en sus matices más nacarinos; así vino á iluminar con tintas de la mayor realidad aquellos rostros y miembros palpitantes, por los que parece circular la sangre y ceder al tacto, cual si no fueran pintados.

Con estas cualidades obtenidas, sus retratos tenían que ser tan fidelísimos como entonados, siendo la evolución de su técnica objeto de estudio precioso para las más fecundas enseñanzas.

Los primeros retratos puede decirse que están más dibujados que pintados: en ellos, la fidelidad en la interpretación del modelo le cohíbe para otras gallardías; más adelante, sin perder en nada estas condiciones, los avalora con una ejecución tan magistral como desenfadada.

En la Exposición de retratos celebrada en Sevilla en 1910, apareció uno firmado con el anagrama *D. V. Z.*, y fecha del 1620, representando al *V. P. Cristóbal Suárez de Rivera* (núm. 12 de su Catálogo), en el que los críticos no se atrevieron, sin embargo, á aceptarlo como del futuro maestro; para ser el primero ó uno de los primeros retratos que ejecutara, no hay, á mi entender, inconveniente en ello, pues su manera, con todas sus deficiencias, corresponde perfectamente á la que se observa en otras obras de su primera época (1).

(1) Véase Gestoso: *Excursionistas españoles*, 1910, III, pág. 129.

Velázquez, á pesar de su educación tan rigurosa en el arte, fué deficiente á sus comienzos como todos los artistas, y su gran mérito consiste precisamente en su continua evolución y progreso.

De su estancia en Sevilla no podríamos contar en todo caso más que con este dicho, pero trasladado á Madrid en 1622, con el objeto de todos sabido, de ver si retrataba al joven Rey Felipe IV, apenas llegado hizo primeramente el del poeta Góngora (núm. 1.223 del Museo del Prado), cuya manera tanta semejanza ofrece con la del Padre Suárez.

El Sr. Mélida, en su estudio «Un recibo de Velázquez», dilucidó y dejó completamente aclarado lo ocurrido con el que hizo del Rey y del Conde-Duque de Olivares, que guardaba la Duquesa de Villahermosa.

Al transcribir los documentos de la propia mano de Velázquez, nos informa de cómo no pudiendo retratar al Rey en su primer viaje, acometió la empresa de hacerlo de memoria, retratando después al Conde-Duque, y además á D. Garcí Pérez de Araciel, primer marido de Doña Antonia de Ipeñarrieta, hoy perdido. De estas tres obras firmó recibo de 800 reales de plata, á cuenta de su precio, en 4 de Diciembre de 1624, es decir, al año de estar ya definitivamente establecido en Madrid, después de su segundo viaje, pues hasta éste, en 20 de Agosto de 1623, no pudo retratar al Rey; pero los de la casa de Villahermosa fueron, sin duda, hechos anteriormente y en las condiciones expresadas, al menos el del Rey, pues el del Conde-Duque pudiera estimarse del mismo año de 1623. En todos ellos no se ve aún al artista dominando su arte con la soberana maestría que había de adquirir más tarde, lo que ha dado lugar á tantas dudas y discusiones; pero en este caso los documentos son decisivos.

Y nótese en el del Rey un hecho curioso: cuando lo trazaba de memoria procurando el parecido, hacíalo imprimiendo en aquel rostro una regularidad y corrección hasta cierto punto clásica, que correspondía al concepto que de la forma le había infundido su suegro; no podía calcular entonces, ni pudo apreciarlo hasta que tuvo al rey al modelo delante, hasta dónde llegaban las deformaciones de aquella cabeza, tan degenerada por fuera como por dentro.

Podemos, pues, establecer la serie de los primeros retratos conocidos de mano de Velázquez por el siguiente orden:

El primero, el del P. Cristóbal Suárez, en Sevilla; después, el de busto de Góngora, que tanta semejanza de estilo ofrece con el anterior; luego el del Rey Felipe IV, hecho de memoria, de la Casa de Villahermosa, del que pudiera ser una repetición, sin inconveniente ninguno, pues quien lo había de copiar entonces, el del Museo de Boston ó *viceversa*. En el segundo viaje, primeramente, el de su amigo y protector D. Juan de Fonseca, hoy perdido, pero que bien pudiera estimarse como tal, por su estilo, el de hombre de la Pinacoteca de Munich.

¿Lo será? No hay inconveniente en ello, pues hasta su falta de conclusión conviene con la urgencia con que se presentó en Palacio la noche del día mismo en que apenas se dió por terminado, y que le abrió las puertas del regio aprecio; luego debería admitirse el del Conde-Duque de Olivares, en agradecimiento á su amparo, primero de los que hizo de este personaje, también con ejemplar en la Casa de Villahermosa, más el de Garcí Pérez, á que se contrae, con el del Rey, el recibo firmado en 1623; por último, el busto del Rey (núm. 1.183 del Museo del Prado), para hacer el de cuerpo entero (núm. 1.182 del mismo Museo), y del que tan prendado quedó el Monarca, que fué admitido como su pintor, ordenando además se recogieran todos los que anteriormente se le habían hecho.

Estos serían, entre otros, sin duda, á más del de Felipe de Liaño, en miniatura, otro hecho en 1617, poco antes de reinar, por Pedro Antonio Vidal, que se mandó á Francia, según documento que lo acredita (1), y por la misma época el de Villandrando (núm. 1.234 del Museo del Prado), del que también hemos hecho la mención debida.

En todos aquellos primitivos retratos de Velázquez, las esperanzas alcanzan más que las realidades; el cuidado de la línea, del dibujo, supera á toda otra expresión, y aun éste sin llegar á su completo dominio, desencajado á veces y sin las proporciones debidas; digalo si no el *Calabacillas de la revolera*, de Sir George Donaldson, en el que el desdibujo y desaliño de la figura es demasiado patente.

Hace años, el inolvidable D. Aureliano de Beruete nos invitó á

(1) Véase D. Pedro Madrazo, *Viaje artístico*, pág. 81. En la última edición francesa del Catálogo del Museo del Prado se da como de Pedro Antonio Vidal el retrato de Felipe III, núm. 1.950, en atención á su indumentaria, en todo conforme con la que describe el documento de referencia.

varios amigos para ver en su casa un retrato del Conde-Duque de Olivares, por Velázquez, cuyo poseedor había tenido la atención de enviárselo para su examen antes de que llegase á su destino. Era el que poseyó en Londres el Capitán G. L. Helford, que marchaba á América.

El Conde-Duque aparecía de cuerpo entero, en pie, con la varita de caballerizo mayor en la mano: en él la silueta, cuidadosamente perfilada y bien encajada, se distinguía por muchas partes, habiendo empleado después el color como para llenar las plazas que determinaba; correspondía, por lo tanto, y podía estimarse como buen ejemplar de retrato de la primera época de Velázquez; pero ¡cuánto aún había de evolucionar y perfeccionarse!

Este quedó, pues, admitido como pintor del Rey, según decimos, siendo la ejecución de su retrato de cuerpo entero la primera empresa á que se aplicaron sus pinceles. Pero no quedó entonces esta imagen con el aspecto que hoy la vemos, pues el primitivo retrato fué repintado más tarde hasta dejarlo en la actual postura, uniéndole las piernas, que antes aparecían separadas, al modo de los de Villahermosa y Bostón, según observación muy atinada del Sr. Mélida, y que fácilmente puede comprobarse mirando el cuadro del Museo con detenimiento. El defecto de perspectiva que se le imputa es inexacto, pues su mano izquierda la apoya en el pomo de la espada.

Después de este valiente intento, debió ejecutar, á nuestro entender, el del Infante Don Fernando, de cazador, al que mucho debía, pues según Pacheco, logró «haber entrado en Palacio por sus puertas», único que hizo de este Infante, ya Cardenal aún niño y Arzobispo de Toledo, pero más tarde General famoso y caudillo vencedor, cuando dedicó sus talentos á cosas más propias de su vocación verdadera. Rubens se encargó entonces de representarlo en toda su gloria militar en la batalla de Nordlingen, según se ve en el gran lienzo (núm. 1.687) de nuestro Museo del Prado.

Pero este retrato por Velázquez, del propio personaje, joven, y cuando aún permanecía en la Corte de Madrid, fué casi totalmente repintado más tarde, según veremos.

Entre estos retratos por Velázquez, que pudiéramos llamar de agradecimiento, bien pudiéramos incluir el de su paisano y valedor el poeta Rioja, secretario del Conde-Duque, y que hemos visto aparecer

por un momento en el comercio de estas obras de arte fugaz y misteriosamente, como suelen ocurrir estos hallazgos cuando de ellos se desea sacar provecho: el retrato, por lo demás, ofrecía grandes caracteres de autenticidad y verosimilitud. Ya lo veremos pronto figurar en alguna dorada cárcel extranjera.

Por este tiempo, la aparición del Príncipe de Gales en Madrid dió trabajo al artista de moda entonces, pues quiso el Príncipe inglés ser por él retratado, quedando, sin embargo, la obra por terminar, siguiendo así la fatal suerte que en todo parecía perseguir á aquél desgraciado Príncipe.

En 1624 emprendió el joven Rey una célebre excursión á Andalucía, en la que hay motivos para creer que fuera Velázquez en su séquito; á su vuelta, moreno y con el bozo convirtiéndosele en bigote, debió hacer un segundo retrato al Rey, que sin fundamento se estima como de su hermano Don Carlos (núm. 1.118).

Acreditado en tan altas esferas, mucho más después de su triunfo en el Certamen del cuadro de la *Expulsión de los moriscos*, hubo de intentar empresa que lo asegurase en su puesto, y para ello, impresionado con el retrato ecuestre de Carlos V, por el Tiziano, quiso agradar á su regio protector, presentándolo con los aires de un héroe vencedor, á caballo y con toda la majestad de la realeza.

Mucho agradó en Palacio aquel gran retrato, llegando á inspirar poéticos elogios, pero expuesto al público, en la calle, cayeron sobre él las censuras de los caballistas, en todos tiempos dispuestos á poner mil reparos con tal de lucir su competencia. Aquellas censuras afectaron al artista en términos que, volviendo el cuadro al estudio, lo repintó por completo, firmándola *Didacus Velasquius, Pictor regis expinsit* (1627). Aquel lienzo no volvió en toda su vida á salir del estudio, inventariándose entre los que allí se encontraron á su muerte.

Encontrábase aún por entonces Pacheco en Madrid; entusiasta de su yerno, dedicó á este retrato, al concluirlo por vez primera, un soneto encomiástico en que comparaba al Rey con Alejandro Magno y al joven pintor con Apeles. Bien pudo pedirle entonces que retratara á su hija Juana para llevar de ella el recuerdo, disponiéndose ya á volver á Sevilla, accediendo su acreditado discípulo, en la forma que vemos en el núm. 1.197 del Museo del Prado; pues este retrato, que por su estilo se asimila tanto á las otras obras de Velázquez de este

tiempo, parece que fué traído más tarde de Sevilla por la Reina Isabel Farnesio.

Asegura Palomino que Velázquez hizo un retrato del Beato Simón de Rojas, ya difunto, y esto no pudo ser más que al tratar de beatificarlo á los seis años de muerto, en 1629, al exhumarlo, con asistencia de los más caracterizados personajes de la Corte, en la Capilla de la Virgen de la iglesia de la Trinidad, de Madrid, encontrándose su cuerpo incorrupto.

Existe, en efecto, un retrato de *frate morto* en el Museo de Brera tenido por de Velázquez; no lo conozco, pero puede asegurarse que por sus rasgos fisonómicos se asimila completamente al del propio personaje que aparecía en un relieve curiosísimo, representando tan solemne escena, adquirido por un aficionado extranjero, que vivió entre nosotros y cuyos herederos no serían sin duda requeridos en vano para obtener de ellos aquella talla en madera, que tan singularmente á todos interesaba (1).

Poco antes Rubens, de nuevo enviado á la Corte de España, le era concedido, como gracia especial, el retratar á los Reyes, haciéndolos en la forma que hemos dicho en el anterior capítulo. El ecuestre del Rey, colocado en el salón principal del Alcázar, pereció en el gran incendio del mismo en el siglo XVIII.

Del trato con Rubens sacó Velázquez la convicción de la necesidad de su viaje á Italia, por lo que emprendió sus *Borrachos*, que habían de proporcionarle los medios para ello, pasando desde Barcelona, en compañía de Spinola, en 10 de Agosto de 1629.

Impresionado, pero no subyugado por los maestros de Venecia, trató de emularlos, pintando entonces aquel auto-retrato, del que decía su suegro «que estaba ejecutado con la manera del gran Ticiano, y si es lícito hablar así, no inferior á sus cabezas, que yo tengo para admiración de los entendidos y gloria del arte». El paradero de este lienzo se ignora, no pudiendo decidirse con todo convencimiento cuál de los conocidos del artista pueda como tal estimarse (2).

(1) Véase BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, 1902, pág. 245.

(2) Dícese que también entonces retrató á la Embajadora la Condesa de Monterrey, hermana del Conde-Duque, como se nota bien pronto en su fisonomía. Tan curioso retrato, de cuerpo entero, parece destinado á perpetuo viaje de un lado para otro, siendo bastante difícil determinar su actual paradero.

II

De vuelta en España, después de casi dos años de ausencia, en Enero de 1631, fué recibido en Palacio con verdadera efusión, dando muestras de sus progresos obtenidos al encargarse de ofrecer la semblanza del primer hijo que habían tenido los Reyes, el Príncipe Baltasar Carlos. Retratólo de menos de dos años de edad, según lo vemos catalogado en la galería del Marqués de Leganés, al que debió regalarlo el Monarca, figurando como «un retrato del Príncipe Baltasar Carlos, en faldas, de edad de dos años, por Velázquez» (1). Hizo además entonces el de los Reyes, que fueron enviados á Alemania, y que sin duda son los que hoy se guardan en la Galería Imperial de Viena.

Pero donde le vemos lucir todos sus adelantos es en el del segundo marido de D.^a Antonia Ipeñarrieta, D. Diego del Corral y Arellano, magistrado integerrimo, y de una independencia tal en sus fállos, que le hacían singularmente estimado; de todos es sabido que no quiso poner su firma en la sentencia contra D. Rodrigo Calderón. Muerto en 20 de Mayo de 1632, tenemos esta fecha como determinante de la anterioridad á ella para la ejecución de su retrato.

Con él podemos decir que afirma Velázquez su segundo estilo, patentizando los grandes provechos que para su arte adquirió con su viaje á Italia, pues aunque á ningún maestro imitara, aplicó nuevos brios á su modo de interpretar el natural, recabando más acabados procedimientos, una vez serenado su espíritu al sentir de nuevo los aires patrios.

Acerca de este retrato siempre habrá que encarecer el rasgo del desprendimiento de su última poseedora, la Duquesa de Villahermosa, que tan alto ejemplo dió de ser verdadera amiga del arte patrio, legándolo, después de espléndida oferta, á nuestro Museo del Prado, donde figura con el núm. 1.195.

Poco después debió pintar el de Juan Mateos, ballestero del Rey, hoy en la Galería Real de Dresde, que por su factura se relaciona grandemente con el de D. Diego del Corral y Arellano.

(1) Véase el inventario en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, año 1898, pág. 125. ¿Será el de la colección Wallace en Londres?



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

DON DIEGO DEL CORRAL Y ARELLANO
por D. Diego Velázquez

BUSTO DEL RETRATO DE CUERPO ENTERO DE ESTE PERSONAJE, LEGADO POR
LA DUQUESA DE VILLAHERMOSA AL MUSEO DEL PRADO

También por este tiempo debió ejecutar el conocido por el de *la señora del abanico*, de la colección Wallace, de Londres, y que, seguramente representa á su hija Francisca, ya casada con Mazo, quien la retrató casi en la misma postura y manera como se ve en el llamado de *la señora de la mantilla*, en la colección del Duque de Devonshire, uno de los pocos de modestos personajes que hizo, pues ya veremos cuán reducida es la iconografía velazqueña; mas en esta ocasión la preferencia estaba justificada.

Pero la magna empresa de entonces, por iniciativa del Conde-Duque, fué la ejecución de la estatua ecuestre del Rey, que había de fundir en bronce el escultor florentino Tacca.

Comenzada al estilo de la de Enrique IV de Francia, que luce en París en el puente de su nombre, y de la de Felipe III de España, de menor belleza, hubo de suspender Tacca sus trabajos preliminares, por habersele ocurrido á Velázquez retratar de nuevo al Monarca, ecuestre, cabalgando en brioso caballo que marchaba al galope, haciendo una corveta. En esta heroica postura existían otros retratos regios en Palacio, entre ellos el de Carlos V, del Tiziano, de que hemos hablado; el de Felipe III, de Bartolomé González, y quizá por ciertas referencias el del propio Felipe IV, de Rubens; pero al perfilar más el caballo y el jinete, dióle tanta gallardía, que decidió de lo que debería de ser la estatua, tan valiente como original entonces; en este caso aparecía el Rey cabalgando al galope, la banda formándole arco á la espalda, y el brazo derecho extendido, empuñando la bengala, como un modelo de como aparecería la definitiva estatua; tal lienzo fué repintado en casi su totalidad más tarde, cuando, por el progreso constante del maestro en su arte, no le satisfizo esta obra, como á su tiempo diremos, pero por entonces se destinó así para la decoración del Salón de Reinos en el Palacio del Buen Retiro.

La estatua se modeló, pues, con el caballo *en chazas*, teniendo que intervenir hasta el gran Galileo para resolver el problema de su estabilidad sobre las piernas traseras, quedando por lo demás en Italia los estudios que hizo Velázquez, así como los del escultor sevillano Martínez Montañez, llamado á la Corte para modelar el busto del Rey, emprendiendo para ello un viaje tan molesto como mal pagado.

Enviados á Italia los dos lienzos de Velázquez, el uno de la tota-

lidad de la estatua y el otro con el busto del Rey, de perfil, descubierto (1), mas el modelado por Martínez Montañez, quedó fundida la estatua en 1640, siendo colocada dos años después en el jardín del Buen Retiro, frente al cuerpo del edificio destinado hoy á Museo de Reproducciones.

Una vez terminado por Velázquez el ecuestre del Rey, debió proceder al retoque de su compañero el de la Reina Isabel de Borbón, de mano de Bartolomé González, sublimándolo con su pincel en aquellas partes principales del tronco de la Reina y cuarto delantero de la blanca acanea que monta, que tanto contrasta por su valentía y brillantez con el resto del cuadro. Aquel retoque, un tanto convenional, debió ser preparado por los estudios del retrato de la propia Reina, hasta las rodillas, que hoy se ve en la Galería Imperial de Viena, tan lujosamente vestida, y del que hemos dado cuenta: no se citan más retratos de esta Reina de mano de Velázquez.

Aunque se habla en el año de 1636 de la ejecución de un lienzo «historiado con el retrato del Príncipe, á quien enseñaba á andar á caballo Don Gaspar de Guzmán», que hoy figura en la galería del Duque de Wertminster, en Londres, hay que tener en cuenta, que en este cuadro, como en otros suyos, si bien persigue siempre el más exacto parecido en las personas que en ellos figuran, más deben considerarse como de composición que como puramente retratos.

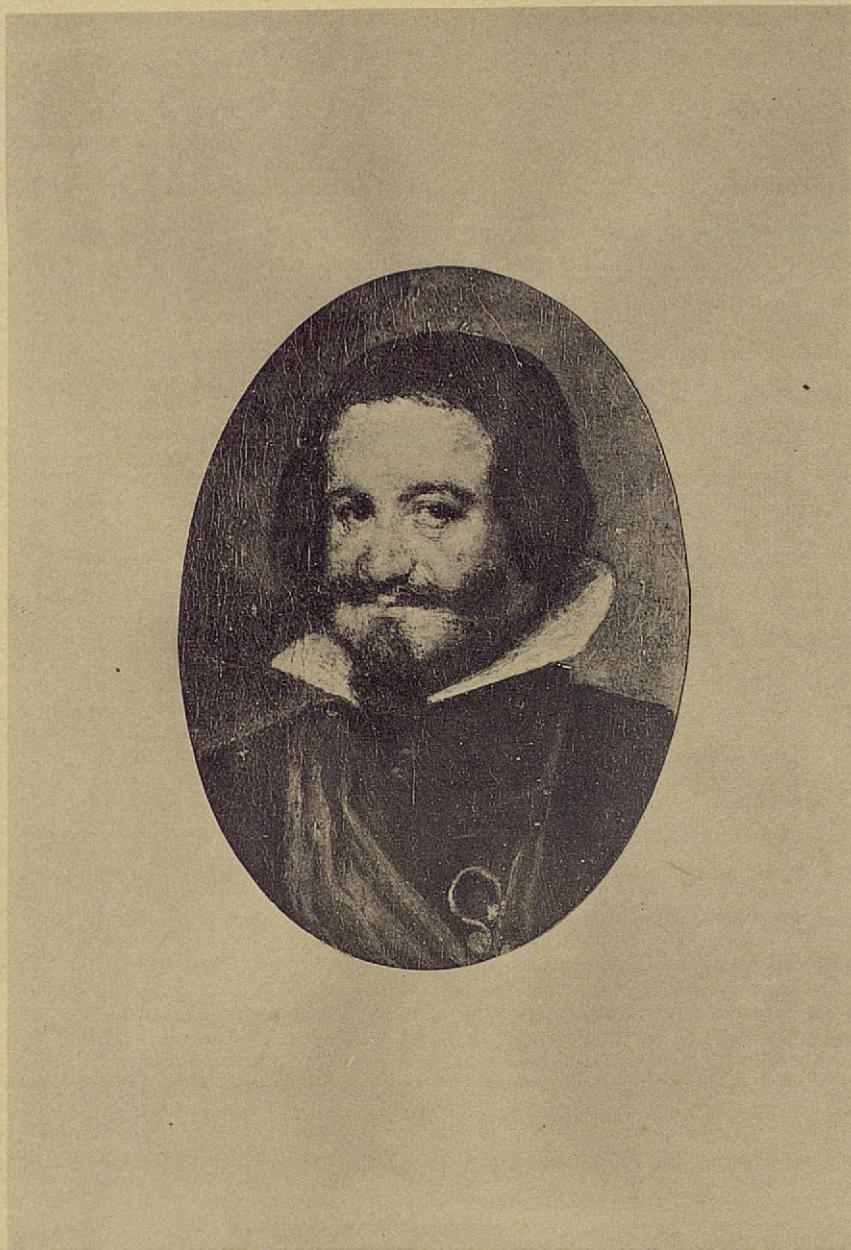
De éstos, en rigor, son notabilísimos el *ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos* y el de *Cazador*, con dos perros, del propio gallardo Infante. Ambos son tan populares, que no requieren circunstanciada cuenta; sólo diremos que en ellos impresionó de tal modo al artista la gallardía del dispuesto niño, hasta resultarle los más simpáticos lienzos que de sus manos salieron. Aún se ejercitaron sus pinceles por este Príncipe, según algunos, con el que de más edad que los del Prado se ve en la Galería Imperial de Viena; pero este retrato ofrece ciertas dificultades para ser admitido todo él como de mano de Velázquez.

Sensible por todos conceptos es la pérdida de aquel de Mad. Montabaçon, que consta hizo durante la estancia de esta cortesana francesa entre nosotros, y que tanto llamó la atención en su tiempo, así

(1) El del Rey á caballo, copia, sin duda, del grande primitivo, se conserva en el Palacio Pitti de Florencia; el busto de perfil no existe.

BOL. DE LA SOC. ESP. DE EXCURSIONES

TOMO XX



Fotografia de M. Moreno

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

EL CONDE DUQUE DE OLIVARES

por D. Diego Velázquez

MINIATURA EXISTENTE EN EL PALACIO REAL

por la perfección de su imagen como por la calidad extraña del modelo, y del que hemos apuntado en otras ocasiones si no pertenecería á él la mano, cortada, que se guarda en nuestro Alcázar; por la misma fecha de 1638 ejecutó el del Duque de Módena, durante la estancia en Madrid de este Príncipe, y que por su abreviado estilo parece un estudio para otro mayor no realizado.

Al año siguiente corresponde, según la firma, el del Almirante Adrián Pulido Pareja, que figura en la *National Gallery* de Londres. Acerca de este retrato se han suscitado empeñadas discusiones, por no satisfacer á los más exigentes la idea de su atribución al maestro. En él vemos realmente una colaboración de su yerno Mazo, que hemos de observar desde ahora en otras muchas obras suyas; pero no cabe duda de que en la disposición general de la figura y entonación de sus partes más principales, debe reconocerse el toque soberano del maestro, que lo salva y avalora, aunque en trozos menos importantes admitamos la mano de Mazo, tan connaturalizado con la manera y estilo de su suegro: de estos lienzos en colaboración tendremos que encontrar no pocos atribuidos á Velázquez, principalmente en los Museos extranjeros.

El Conde-Duque de Olivares, después de grandes fracasos diplomáticos y bélicos, sentíase poco seguro en su privanza; esto hacíale querer ofrecerse á todos como más en firme que nunca; pero marchando ya por la pendiente de los desaciertos, ocurriósele que su pintor lo representara en parangón con el Monarca, dirigiendo combates á caballo, y no de menor tamaño que el último ecuestre que había pintado del Monarca. Velázquez, sumiso con quien tanto por él había hecho, lo representó con todas las mayores gallardías de que era susceptible su modelo, en la forma que lo vemos en el gran lienzo núm. 1.181 del Museo del Prado; quizá como estudio para el mismo hizo el de la galería de L'Hermitaje, del que es una reducción el de miniatura que reproducimos, pues sólo al pincel del maestro puede atribuirse, y que, como el grande, al fin, andando los tiempos, llegó á figurar en Palacio.

Pero si como obra de éste admiró á cuantos lo vieron, no admiró menos la osadía de aquel fracasado Ministro que á tanto llegaba, y bien podemos pensar que tal retrato fué una de las causas determinantes de su caída, debiendo apuntar cómo al terminarlo resultaba

además muy superior al del Monarca. Tan patente fué esto, que se decidió á repintar el del Rey, como al cabo lo hizo (1).

Este constante repinte de sus cuadros por Velázquez manifiesta los grandes progresos que iba realizando de unos para otros y la clarividencia por su parte de las deficiencias en los anteriores. Si el artista no los hubiera tenido tan á mano, apreciaríamos en todos como fueron saliendo de las suyas, pero esto sólo lo observamos en los que no volvió á verlos, pues en los de Palacio casi todos fueron objeto de posteriores enmiendas.

De éstos ninguno tan rehecho como aquel del Infante Don Fernando, pintado en sus primeros años de vida cortesana; mas llegó un día, quizá al saberse su prematura muerte, en que no pudo por menos que retocarlo casi en su totalidad, no dejando del primitivo más que la cabeza, por lo difícil de substituirla. Pero debemos reconocer en este caso que la mano de Velázquez obedecía á un impulso más ó menos consciente, que había de constituir su preocupación perpetua, expresiva de la índole del pensamiento de la raza á que como artista pertenecía: la compenetración del hombre con la naturaleza que le rodea, la exaltación de ésta al punto de hacerla participe de la vibración vital que constituye la existencia, lo llevaba aún más allá del antropoforfismo clásico: las tradiciones panteísticas del pensamiento español, tantas veces manifestado, en él se hacían patentes, y al sublimar la figura humana con amplísima visión de su conjunto, hacía la participar por una intuición de suprema armonía con el hábito universal en que florece su individualidad concreta.

Por esto, al retocar la figura de aquel Príncipe eminente, á más de darle la mayor gallardía posible, la colocó en un paisaje frondoso y oreado por brisas que hacían correr las nubes y mover las ramas, frente á aquel perro, amigo del hombre, por participar casi de su inteligencia, estableciendo en todo una compenetración total muy cercana á la unidad absoluta.

Porque también los artistas son filósofos á su manera; de aquella manera con que pueden expresar iguales sentimientos, que los que valiéndose de la frase lógica traducen en principios metafísicos sus

(1) Procedente el ecuestre del Conde-Duque de la colección del Marqués de la Ensenada, debió pasar á Palacio efecto de una incautación, sobre la que en su día daremos datos muy curiosos.

modos de sentir la vida. El retrato del Cardenal guerrero quedó entonces elevado á una altura artística que no había tenido al principio, patentizado por su cabeza su estilo primitivo; para ella, como siempre, había hecho estudios previos, de los que, sin duda, es uno el de pequeño tamaño que posee el Marqués de Lema, sobre el que ha publicado un circunstanciado y convincente estudio (1). Este Infante había sido retratado antes vestido de Cardenal por Bartolomé González, según hemos dicho, asimismo que por Villandrando, siéndolo después por Rubens y Van-Dick de guerrero, como se ve en nuestro Museo del Prado. (Números 1.480 y 1.687.)

Iguales tendencias siguió Velázquez en el retrato del Rey, compañero del anterior (núm. 1.184 del Museo del Prado), observados á su vez en tantos otros grandes retratos suyos, para los que prefirió á todos los fondos de paisaje. Nunca llegó Velázquez á sentirse un psicólogo, un místico, ni aun á alardear de ortodoxo.

Había entre tanto ocurrido la caída del Conde-Duque de Olivares, y el pintor que á él debía su nombramiento temió por su permanencia en aquella corte; Felipe IV fué en esta ocasión un subyugado á sus méritos, por los que lo conservó en su gracia; y en tal ocasión, sin duda, debió decidirse á retocar también el gran retrato ecuestre del Monarca, para que en nada cediera á sus más adelantadas obras.

Pero tuvo entonces que salir el Rey á campaña (1644); los asuntos de Cataluña así lo exigían, por lo que marchando á Fraga con el Monarca, hubo de ocurrirselo á éste que su pintor lo retratase en sólo tres días, para lucir á su entrada victoriosa en Lérida, en el templo en que había de celebrarse la victoria. El Sr. Beruete, en estudio especial que hizo sobre este asunto (2), demostró que el retrato hecho en aquellas especiales condiciones debió ser el que se encontró en la Casa Ducal de Parma, tan semejante al de la Galería de Dulwich. Nosotros hemos afirmado en otra ocasión que el retrato en cuestión pudo ser el de cuerpo entero, armado, que lleva el núm. 1.219 del Museo del Prado.

Ni el uno ni el otro son obras sobresalientes de Velázquez; en ambas se nota una ejecución demasiado apresurada.

A pesar de la verdadera admiración que siempre he concedido al

(1) Véase la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* de 1911, pág. 248.

(2) *El Velázquez de Parma: retrato de Felipe IV pintado en Praga*, 1911.

retrato de Felipe IV, armado y de cuerpo entero, con una apostura tan encajada como arrogante, sólo por el maestro obtenida, la apariación del de Parma parece alejar toda duda; pero ¿cuándo y con qué motivo trazó entonces Velázquez este retrato marcial del Monarca?

Obsérvese que su armadura es la misma que viste el ecuestre; igual la edad que el Monarca representa, pudiéndose considerar el ecuestre como un recuerdo de su entrada en Lérida, pues con más propia indumentaria no pudo hacerlo.

Ello es que el artista quiso dejarnos la más lucida imagen del Rey en su aspecto guerrero, para lo que, sobre el lienzo en que antes lo pintara, lo retocó casi en su totalidad, pintando de nuevo su cabeza cubierta con el airoso sombrero, dándole mayor esbeltez al torso de la figura, libre de la banda que por la espalda le flotaba, recogiendo más el brazo de la bengala, acusando la postura de la mano izquierda con que sujeta lasbridas, repintando casi por completo el caballo, y ofreciendo al Monarca con una majestad tal que superaba al del Conde-Duque, hasta entonces estimado como el más acabado de su pincel (1).

Mucho se ha hablado de la influencia del Greco en Velázquez; de ella no se puede dudar, acrecentada además por sus impresiones en la propia Venecia y con motivos á la vista como las varias obras que del maestro candiota existían en Madrid y en los Palacios Reales.

En aquel retrato llamado del *Conde de Benavente*, vemos claras las preocupaciones de Velázquez por aquellos días de producción tan abundante como esmerada; en él se nota tanto el recuerdo del Greco, como de aquellas tonalidades venecianas aún no olvidadas.

Lástima grande que no podamos identificar el personaje representado, pues aún no estamos convencidos, ni mucho menos, que sea el generalmente reconocido (2).

Pero sea quienquiera, es de los más brillantes de color que pintó Velázquez, al extremo de haber sido alguna vez catalogado como de autor veneciano.

Por el mismo tiempo debió pintar el original del Cardenal Borja, admirable por su avara expresión, que estuvo sobre su sepulcro en

(1) De las vicisitudes de este cuadro da circunstanciada cuenta el Sr. Tormo en un estudio de los del Salón de Reinos del Buen Retiro.

(2) Véase *La Pintura en Madrid*, pág. 112.

la Catedral de Toledo, y del que sólo podemos estimar como buenas copias, tanto el ejemplar del Museo de Francfort como el que hoy se exhibe en la propia Catedral toledana.

Viudo el Rey desde 1643 trató de casarse en segundas nupcias, recayendo su elección en aquella princesita de rostro tan nacarino como inexpresivo, destinada antes á ser su nuera, como prometida del difunto Príncipe Baltasar Carlos.

Agregado á la Embajada enviada á recibir á la nueva esposa del Monarca, marchó Velázquez á Italia en 1649, congratulándose de separarse de aquella Corte que se le hacía insoportable; y, saliendo de Madrid en los primeros días de Diciembre, se embarcaba en Málaga el 2 de Enero del año siguiente que comenzaba, en compañía del Duque de Nájera, con rumbo hacia Génova. Una vez allí recorrió á su placer toda la Península, deteniéndose en Roma, donde hubo de lucir en grado máximo su genio artístico.

III

Entretenido en el vaciado de muchas estatuas antiguas, cuyos moldes se habían de remitir á Madrid para las enseñanzas en una Academia que entonces se pensaba instituir, pasó Velázquez muy tranquilos días en Roma, contratando además á fresquistas y decoradores que habían de trabajar en el gran salón del Real Palacio madrileño.

Tiempo hacia que no manejaba los pinceles, por lo que, como preparación para ejecutar el retrato del Papa, que era su mayor empeño, hizo el estudio de su fiel criado Juan Pareja, que le acompañaba, acabándolo de la magistral manera que hoy lo vemos en la Galería de Longford Castre; retrato admirable que preludiaba el término tan feliz de el del Pontífice que había de seguirle.

Hablar de la realidad, harta cruel, con que retrató Velázquez al Papa Inocencio X, es hoy ocioso. En la Galería Doria-Panfili se ostenta solo y aislado para que no dañe y aniquele á toda otra obra del pincel de las que en él se guardan, y dicho queda con cuales lo comparamos de las del Tiziano y el Greco.

Velázquez firmó este retrato, escribiendo: *Alla Santa di Nro.*

Sig.º Innocencio X.º Por Diego de Silva Velázquez, de la Camera de S. M. Cat. Al Papa le pareció su semblanza *tropo vera*; pero recompensó espléndidamente al artista.

Otros, hechos á los más conspicuos personajes de la corte pontificia, proporcionaron al maestro español el triunfo más ruidoso. Entonces retrató también al Cardenal Ponfili, hermano del Papa, á la señora Olimpia Maldachini, y se habla del de su secretario Brandino, de su camarero Camilo Máximo y otros más, causando tal entusiasmo con ellos que le colmaron de condecoraciones y honores, admitiéndolo como miembro la Academia Romana.

Pero el Rey de España, casado ya de segundas, se impacientaba por la ausencia del artista, así que, escribiéndole á su Embajador en Roma, tuvo que volver al cabo, siendo su labor primera el retratar á la nueva Reina y á la hija que ya había de ella nacido: la Infanta Margarita.

Los retratos de Doña Mariana de Austria, por Velázquez, son muy numerosos; desde el primero, de 1651, llamado *de los dos relojes*, en la Galería Real de Viena (1), del que bien puede ser un estudio previo el busto de la propia Reina en el Louvre, hasta los de nuestro Museo del Prado, todos ofrecen muy parecido aspecto, y en varios de ellos no puede menos de reconocerse la colaboración de Mazo, como ocurre en el de la Academia de San Fernando, que publicamos, siendo de lamentar la pérdida de aquel precioso en miniatura, del que habla Palomino, pintado en chapa de plata, tamaño de un real de á ocho, es decir, de un duro.

Los cuidados ajenos al arte acumulados sobre Velázquez por los cargos que el Rey le iba confiando, así lo requería, y no se comprende cómo tuviera tiempo para pintar algunas obras tan importantes como las que acabó en sus últimos años. En lo que hace á los retratos, pues de las de otros asuntos ya nos hemos ocupado en ocasiones distintas, sólo corresponden á estos años de la segunda mitad del siglo los de la Reina Doña Mariana, citados; los de la Infanta Margarita, que retrató en su niñez en varias ocasiones, y otras personas reales. El del Museo de Viena, de la Infantita, de tres años de edad, puede estimarse, conforme con lo que de él

(1) Su estudio figura en el Museo del Louvre con el núm. 1.735.



Fototipia de Hauser y Menet-Madrid

LA REINA DOÑA MARIANA DE AUSTRIA

por Velázquez y Mazo

EXISTENTE EN LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO



Fotografía de Lacoste.

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

AUTO-RETRATO DE DON DIEGO VELÁZQUEZ

Fragmento del cuadro llamado de Las Meninas.

dice el Sr. Beruete, como «una de las más bellas inspiraciones de Velázquez», por la armonía de sus tiernos colores. Luego la vemos más crecida en el Louvre, después en Viena, además en el Prado, entre sus *meninas*, y por último, en este mismo Museo, con su enorme guardainfante (núm. 1.192), que algunos han creído representar á su hermana María Teresa.

También es de este tiempo el del Príncipe Próspero, de la Galería de Viena, admirable tanto por la belleza de su colorido como por la expresión del perrito que le acompaña. Por último, los del Rey, de mayor edad, el uno en el Prado, de busto (núm. 1.185), y el otro, aún más avanzado, de la *National Gallery*.

De todo este maravilloso arte para trasladar la realidad al lienzo en su sentido iconográfico, puede estimarse como compendio el tan renombrado cuadro de *Las Meninas*, en el que aparece aún joven su autor, aunque no deje de notarse el atildado esmero en su persona, nunca más pulidamente retratado. Este lienzo, calificado por Jordán, como es sabido, de *la teología de la pintura*, será siempre el modelo más acabado de grupo iconográfico que podrá presentarse.

Pintado seguramente entre 1656 al 57, teniendo en cuenta la edad de seis años que representa la Infanta Margarita en su centro retratada, ofrece tantos motivos de admiración para los artistas y los profanos, que no se han interrumpido los elogios sobre tan definitiva obra desde el momento que quedó terminada.

Entre los personajes agrupados alrededor de la Infantita se reconocen á su *menina* doña María Agustina, que le ofrece arrodillada un bucaro de agua, y al otro lado, de pie, doña Isabel de Velasco, que difficilmente puede moverse con su gran guardainfante.

No podían faltar, en primer término, algunos de aquellos desdichados seres que tanta atención merecieron por el Monarca y que tantas veces ocuparon los pinceles de Velázquez, por lo que aparecen á la derecha las figuras de la grotesca enana Mari Bárbola, acompañada del liliputiense Nicolasito Pertusato, entretenido en molestar con su pie al paciente perrazo que tiene delante.

La más noble figura del cuadro es la del pintor, que á la izquierda y en actitud de tocar en el lienzo que tiene delante, tiende su mirada al modelo, suponiendo sería hacia el grupo del Rey y la Reina, que se reflejan en el espejo del fondo.

Al otro lado aparecen aún las figuras casi claustrales de la dama de honor doña Marcela de Ulloa y otro personaje de tipo rodrigón, dibujándose, por último, en el fondo, en actitud de salir por aquella puerta, al aposentador de la Reina D. José Nieto.

No parece sino haberse tratado de despojar á aquella estancia y á aquellos personajes de toda apariencia regia. Tanto el lugar como sus trajes y accesorios indican una sobriedad rayana con la vulgaridad más prosaica; pero como entonación, atmósfera y luz produce un concierto tan armónico, que sólo sintiendo en todo su vigor el ritmo de lo existente, se puede producir tan tranquilo y entonado conjunto.

Quizá allá fuera, bajo aquel rayo de sol que no llega á penetrar en la estancia, exista algún rigor de luz ó calor; pero aquí dentro todo es suave penumbra, silencio y tranquila calma, que no se muestra dispuesto á alterar ni el gruñón perrazo, al ser molestado por su impertinente amigo.

Por encima de todas las victorias y desmayos humanos sigue el sol su marcha impertérrito y soberano; por encima de aquella escena de decadencia de una estirpe, destella el genio sin rival de Velázquez.

El maestro retrataba cuantas veces tenía ante sí al modelo, por lo que como tales retratos podemos considerar aquellos admirables estudios de los bobos é idiotas, que tanta fama, gracias á su pincel, adquirieran; pero como éstos nos llevarían muy lejos, debemos prescindir de ellos y limitarnos á los de aquellos más normales personajes que se posaron ante él para dejar en el lienzo sus facciones. De éstos, entre los más conspicuos, se citan el de Quevedo, «con los anteojos puestos, como acostumbra de ordinario á traer», según Palomino, de los que existen varios, aunque la mayor probabilidad recaiga sobre el que guarda la *Apsley House*, con otros que figuraban como suyos en la galería de Altamira (1). No muchos más, pues los que aparecen en listas interminables de ellos, unos están ya reconocidos como de Mazo y otros de imitadores de Velázquez, que tampoco faltaron, tan excelentes algunos como el propio Pareja, ó D. Francisco

(1) En esta galería, según su Catálogo, formado con motivo de su venta en 1870, aparecían como de Velázquez: A más del retrato del Príncipe Baltasar Carlos citado, un retrato de medio cuerpo del pintor Velázquez, hecho de su mano. El Infante D. Carlos, con banda roja, de Velázquez. Un niño vestido de rojo, de Velázquez, como procedentes de la colección reunida por el Marqués de Leganés. (V. BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, 1895, pág. 122.)

de Burgos Mantilla, Diego de Lucena y Juan de la Corte, que obtuvo del maestro le pintara en su gran cuadro, hoy perdido, del *Socorro de Valencia del Pó por Carlos Coloma*, la cabeza de este caudillo.

Aún Velázquez retrató á otros personajes de la Corte, algunos en circunstancias bien extrañas, como aconteció con D. Luis Méndez de Haro, cuya semblanza aparecería en bien ridícula postura en un cuadro, desgraciadamente perdido, pero que por su extraño asunto indica la baja psicología de aquel Monarca, que hasta en sus bromas conduciase cual el más chusco perayle segoviano. Cosas de aquellos Austrias, de tan triste memoria para nosotros.

Es el caso que el Ministro del Rey, hombre serio y hasta algo ríjoso, hubo de sentirse indisposto en el Palacio Real, donde, por haberse quemado su casa, estaba hospedado. Supo el Rey había manifestado la mayor repugnancia á que le fuera administrada alguna ayuda para sus dolencias, pero como el médico lo estimara conveniente, el Monarca, á pesar de sus protestas, de Real orden mandó le fuese propinada. Penetró el doctor en la alcoba, en disposición de cumplir la orden del Rey, mas el Conde, montando en cólera, saltó del lecho, empuñó su espada, y si el doctor no anda listo mal lo hubiera pasado. La escena hizo al Rey una gracia indecible, y tanto se rió y tanto se relató y fué motivo de regocijo, que ordenó á Velázquez la representara en un gran lienzo para perpetuarla.

El maestro, sumiso, aunque satírico concentrado, puso una vez más en evidencia á aquella Corte que tales asuntos y tales modelos le proporcionaba; pero tan magistral obra pereció arrinconada en la Casa ducal de Alba, sin que nadie se interesara por su salvación, dado lo grotesco del asunto (1).

A haber llegado á nosotros tan curioso lienzo, ningún otro medio informativo más fehaciente tendríamos para reconocer al protagonista.

El último retrato quizá que pintó Velázquez, y en el que llegó á la altura máxima de lo que su técnica podía alcanzar, fué el de *Alonso Cano modelando la cabeza del Rey*, que hoy luce como una de sus últimas obras en la serie del Salón de nuestro Museo al gran maestro destinado (núm. 1.194).

(1) De todo esto da circunstanciada cuenta Barriónuevo en sus *Avisos*, t. I, 1654 á 58, figurando el cuadro en los Catálogos de la Casa de Alba.

Despojado este soberbio retrato, caprichosamente y sin razón, de su primitivo nombre, ha prevalecido tanto su nueva atribución, que estimo procedente reproducir algunas razones, á mi entender incontestables, para que deje de ser creído como trasunto personal de Martínez Montañez.

De ser tal artista el retratado, sólo pudo pintarlo Velázquez en Madrid, poco después de su primer viaje á Italia, cuando fué llamado el escultor sevillano á la Corte, en 1634, para modelar la cabeza del Rey y enviar el modelo á Tacca. Sólo esta consideración tiene que parar á cuantos sepan distinguir los verdaderos caracteres del estilo del maestro en sus distintas épocas, unida á la de la edad representada por el retratado, muy superior á la que tuviera entonces el escultor sevillano.

El propio D. Pedro Madrazo, inventor de tan peregrina especie (1), tropezó con esta dificultad, y supuso, para salir de ella, que debió ser pintado en Sevilla en época muy posterior á la estancia de Montañez en la Corte, cuando marchó Velázquez por segunda vez á Italia. Para ello salió de Madrid á primeros de Diciembre de 1648, agregado á la Embajada que iba con el Duque de Nájera á Trento por la segunda esposa del Rey, Doña Mariana de Austria, y que embarcó en Málaga en 2 de Enero de 1649 (2).

En este año, que entonces comenzaba, publicó Pacheco su *Arte de la Pintura*, y en él nada dice de que su yerno hubiera estado poco antes en Sevilla, ni menos que pintara tal retrato, que de haberlo hecho hubiera causado la admiración general, y sin duda no hubiese dejado de consignarlo su suegro.

No es, por lo demás, aceptable que el pintor se separara de la Embajada, ni la hiciese cambiar de su itinerario, ni menos que tuviera tiempo para pintar el retrato.

Martínez Montañez, por su parte, ya viejo, reclamaba poco antes, en Septiembre del propio 1648, sus honorarios, después de trece años que se los debian; al siguiente murió, y en él su viuda reproducía la petición sin mejor resultado.

El retrato, por lo demás, ofrece en sí bastantes apoyos para la

(1) Véase el *Almanaque de la Ilustración Española y Americana* de 1883.

(2) En 25 de Noviembre se le concedía por el Rey carroaje y una acémila para llevar unas pinturas. (V. Cruzada Villamil: *Velázquez*, pág. 163.)

solución del problema. Su pretendido parecido con el de Montañez, por Francisco Varela, es bien contrario. Sólo se parecen en la postura. Además, la diferencia de edad de los representados varía lo menos en veinte años; en cambio, al comparar el del escultor, por Velázquez, con el Alonso Cano yacente, por Bocanegra, que existe en Sevilla, sus puntos de coincidencia no pueden ser mayores.

Pero la fisonomía de Alonso Cano la vamos conociendo progresivamente. En la Galería de Lord Wellington, *Apsley House* existe un retrato de hombre atribuido á Velázquez (1), que muy bien pudiera representar á Alonso Cano, joven; siguen después los reconocidos como tales, más ó menos auténticos, todos con bigote y perilla blanca, al estilo de el del escultor de Velázquez, y que, invirtiéndolos, se patentiza más su gran parecido con éste del Prado. Sigue el del libro de retratos de Pacheco, reproducido anteriormente, y que ofrece sin duda alguna grandes semejanzas con el antedicho, y por último, el yacente de Bocanegra, que cierra la serie.

Se nos preguntará por cuál razón reputamos como de Alonso Cano el del dibujo de Pacheco, cuando es anepígrafo y sin texto. Hay en estos retratos de Pacheco una particularidad muy digna de ser tenida en cuenta: la variedad de sus orlas. Pero dentro de esta variedad su semejanza en algunas indica la profesión del retratado. Pues bien, sólo Luis de Vargas, Pedro de Compañía y Pablo de Céspedes las ostentan semejantes con la del retrato en cuestión. Trátase, pues, de un pintor, y observando que uno de los angelotes lleva un compás en la mano, también sería escultor ó arquitecto. Todo ello conviene perfectamente con la labor de Alonso Cano. Lástima grande que el dibujo no lleve epígrafe alguno, quedando como preparado para ello, lo que se explica al compulsar las fechas, pues bien pudo ser de los últimos que hiciera Pacheco, poco antes de su muerte, y aprovechando sin duda la ocasión de alguna estancia de Cano en Sevilla cuando se estableció en Granada, dada la comunicación constante entre ambas ciudades y los encargos que de ellas tuvo.

El traje del de Pacheco, hecho de memoria é idéntico al del *escultor*, por Velázquez, es más eclesiástico que civil; la sotana y el manteo son en todo semejantes á los de otros personajes eclesiásticos di-

(1) V. Beruete: *Velázquez*, primera edición inglesa, págs. 71-75.

bujados por el suegro de Velázquez, y el del escultor, en el Museo del Prado, hay que reconocer que está también vestido con sotana y manteo. El cinturón es una correa semejante á la que todos los curas de aquel tiempo llevaban. Obsérvese la caída de la sotana por la cadera de aquel hombre, y habrá que convenir en que sólo un traje talar puede dar aquellos pliegues; el lienzo está cortado, y aún se nota más por su borde la dirección de la pincelada. ¿Por qué modela un busto del Rey? No era muy propio ni debía ser muy grato para Martínez Montañez el recuerdo de su viaje y ejecución del busto del Monarca: sin duda hubiese preferido cualquier otro modelo religioso suyo, por lo que á más agradecido escultor correspondía tal recuerdo.

Ninguno en este caso como Alonso Cano; estimadísimo por el Rey, no tenía para éste si no motivos de agradecimiento. Cuando le dieron tormento por el proceso de la muerte de su mujer, el Rey prohibió que le ligaran el brazo derecho; como el Príncipe Baltasar Carlos, su discípulo, se quejara de su acritud y aspereza, el Monarca se limitó á decir á su hijo que ya lo remediaría; cuando los Capitulares de Granada se quejaban al Rey de que no era hombre de letras el Racionero que le había enviado les atajó, diciendo: «¿Quién os ha dicho que si Alonso Cano fuera hombre de letras no habría de ser Arzobispo de Toledo?»

Disgustos con el Cabildo de Granada le trajeron por última vez á Madrid, en 1657, donde encontró, por parte del Rey, la mayor benevolencia en pro del arreglo de sus asuntos. Dispuesto siempre á favorecerlo, acordóse, como lo más conveniente, que fuera ordenado de subdiácono en Madrid y se le otorgara una capellanía que le proporcionó el Obispo de Salamanca, mandando le fuera restituída su ración en el Cabildo de Granada, pero con la precisa condición de que vistiera el traje eclesiástico, á que tanto se había resistido.

Todo esto tuvo también sus condiciones por parte de la Reina, pues le impuso la de que terminara, durante su estancia en Madrid, un Cristo crucificado, que había dejado por concluir, y que fué colocado entonces en la iglesia de Montserrat.

Fueron, pues, sus tareas escultóricas en aquellos días, por lo que bien pudo emprender el modelado de una cabeza del Rey, cosa que sólo á Montañez se le había permitido, pero que en esta ocasión tenía

todos los visos de agradecido afecto por parte del escultor, que entonces contaba ya cincuenta y siete años; la edad del retratado. Pero no menos agradecido le estaba Velázquez á su antiguo condiscípulo y fiel amigo.

Por aquellos días, al gran maestro preocupábale un asunto de vanidad personal, pero al que daba gran importancia. Tratábase de su información para ser admitido en la Orden de Caballería de Santiago.

Ninguno de los testigos la dió más favorable á los deseos de Velázquez que Alonso Cano; éste tenía que marchar á Granada; adivinando no volverían á verse nunca los dos artistas que tanto se estimaban, ambos casi de la misma edad, ambos condiscípulos y camaradas en Sevilla, pintores en Palacio y ligados siempre por amistad extraordinaria, ¿qué de extraño se dieran un adiós sellado en forma tan efusiva y propia de dos pintores? ¡Y con qué humor y con cuántos donaires no se amenizaría la ejecución de aquel retrato, Cano vestido de cura, y D. Diego celebrándole su cambio de estado!

Los instaladores de la sala de Velázquez siempre le han concedido el lugar de una de sus últimas obras, y su técnica así lo determina, pues señala cierto cambio en los procedimientos, nunca antes por él seguidos. Bien ofrece esta obra los caracteres de aquéllas de perfección suprema en que apuran los maestros los recursos de su larga experiencia, aunque á costa de la vida.

La procedencia de este retrato nos va siendo más conocida. En el inventario tasación de las riquezas de la Corona de España, hecho con motivo de la muerte de Carlos III, y firmado en su parte artística por Goya, Bayeu y Gómez, en 1794, figura entre los cuadros que adornaban la pieza octava de la llamada Quinta del Duque del Arco, en el Pardo; «otro (núm. 214) de vara y tercia de alto y vara de ancho: representa el retrato de un escultor, original de Velázquez», tasado en 3.000 reales, suma á que alcanzan los mejores lienzos de aquella sala. Pudiera suponerse que, tanto este cuadro como otros que figuraban en aquella quinta, provendrían de los confiscados al Marqués de la Ensenada en 1754, pues entre ellas figuraba, en efecto, un *Retrato de un escultor*, por Velázquez. Si las medidas que da el inventario de Palacio son exactas, tendríamos que lamentar algún recorte por su borde inferior, como en efecto lo tiene, sin el cual aparecería por completo resuelto el problema del traje que viste.

Sólo es comparable la ejecución de este retrato con el del *caballero desconocido* de la Galería Real de Dresde, y que, por sus caracteres, se puede estimar también de los últimos que Velázquez ejecutara. La nobleza de su fisonomía y la palpitante verdad de aquella imagen, la elevan á una categoría suprema, y nótase en todo ello un cariño tal al ejecutarlo, que presupone ser persona muy estimada del artista á la que dedicaba su trabajo. En el deseo de poner nombre á estos interesantes retratos, y observando la bondad y nobleza de aquel rostro, ¿no pudiéramos estar ante la imagen de aquel D. Gaspar de Fuensalida, de aquel grafier de Palacio, admirador de D. Diego Velázquez, su testamentario y fraternal amigo hasta después de su muerte? Bien era merecedor de tan insuperable memoria.

En estos últimos retratos de Velázquez se observa la más suprema maestría al ejecutarlos; de unos en otros fué añadiéndoles tales quilitas, y encauzando de tal modo su comprensión del modelo y forma de interpretarlo con mayor efecto de realidad, que marca por ellos un camino definitivo, sin que ningún artista les haya añadido nuevos elementos de belleza, ni menos superado. Por ello tendremos que considerar en Velázquez al mayor maestro que ha existido en la interpretación iconográfica de la figura humana.

El estudio de sus obras es ya bastante completo, pues muy difícil se hace que aparezcan suyas de los que no existan memoria; pero aún no sabemos dónde se hallan los retratos del Cardenal Gaspar de Borja, el de Juan de Cárdenas, el torero, el de Garcí Pérez de Aracié, el de Olimpia Maldachini, Camilo Massinii, el Abad Hipólito y el del Príncipe de Gales; el de D. Nicolás de Cardona Lusigniano, si no es el del llamado Conde de Benavente (1), el de Pereira y el del Marqués de la Lapilla, de los que especialmente habla Palomino; tampoco sabemos nada del de aquella señora que retrató en Zaragoza y del que un tan gran amigo y admirador suyo, como lo fué Jusepe Martínez, á propósito de las impertinencias por parte de los retratados á que están expuestos los mayores artistas, nos da la curiosa nota siguiente, digna por muchos conceptos de ser en todo transcripta: «Estando Die-

(1) V. nuestra *Pintura en Madrid*, pág. 112.

go Velázquez en esta ciudad de Zaragoza, asistiendo á S. M. Don Felipe IV, de gloriosa memoria, le pidió un caballero le hiciera un retrato de una hija suya muy querida; hízolo con tanto gusto que salió con gran excelencia: al fin, como de su mano. Hecha que fué la cabeza, para lo restante del cuerpo, por no cansar á la dama, lo trajo á mi casa para acabarlo, que era de medio cuerpo; llevólo después de acabado á casa del caballero; viéndolo la dama, le dijo que por ningún caso había de recibir tal retrato; y, preguntándole su padre en qué se fundaba, respondió: que en todo no le agradaba; pero, en particular, que la valona que ella llevaba, cuando la retrató, era de puntas de Flandes muy finas. Paréceme que esto basta para ejemplar» (1).

Intentaremos, por lo tanto, formar la lista cronológica de los retratos que con mayor fundamento se pueden reputar como suyos:

- 1620. Retrato del P. Cristóbal Suárez de Rivera (Sevilla).
- 1622. Retrato en busto del poeta Góngora (Museo del Prado).
- 1622. Retratos de Felipe IV, joven (Duque de Terranova y Museo de Boston).
- 1623. Idem del Conde-Duque de Olivares (Duque de Terranova).
 - Idem de D. Garci Pérez Aracil (perdido).
 - Idem de doña Antonia de Ipeñarrieta (Museo del Prado).
 - Idem de D. Juan de Fonseca (?) (Pinacoteca de Munich).
 - Dos idem del Rey Felipe IV imberbe, busto y cuerpo entero (Museo del Prado).
 - Idem del Infante D. Fernando, cuerpo entero (idem id.).
 - Idem del poeta Rioja, busto..... (?)...
- 1624. Retrato de Felipe IV, ya con bigote, cuerpo entero (Museo del Prado).
 - Idem del Conde-Duque de Olivares (idem de Boston).
- 1625. Idem primero ecuestre del Rey Felipe IV..... (?)...
 - Idem del Príncipe de Gales..... (?)...
 - Idem de su mujer Juana Pacheco (Museo del Prado).

(1) Jusepe Martínez, *Discursos practicables*, pág. 132.

1630. Auto-retrato pintado en Venecia (Museo de Valencia?)
 Retrato de la Condesa de Monterrey..... (?)...
 Idem de la Infanta doña María, busto (Museo del Prado).
1631. Retrato de Felipe IV, cuerpo entero (National Gallery).
 Idem del Príncipe Baltasar Carlos, de dos años (Colección Wallace, Londres ?).
 Idem de Felipe IV (Galería Imperial de Viena).
 Idem de la Reina Doña Isabel de Borbón (ídem id. id.).
 Idem de D. Diego del Corral y Arellano (Museo del Prado).
1632. Retrato de Juan Mateos (Galería Real de Dresde).
 Señora del abanico (Colección Wallace, Londres).
 Retrato del Rey, de cazador (Museo del Prado).
1636. Retrato ecuestre del Rey (Palacio Pitti, Florencia).
 Idem de busto, de perfil, del ídem. ... (?)...
 Auto-retrato (Museo Capitolino).
 Retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos (Museo del Prado).
 Idem del mismo Príncipe, de cazador (ídem id.).
 Idem de Mad. Montbason..... (?)...
1638. Retrato del Duque de Módena (Museo de Módena).
 Retrato de hombre (Alonso Cano ?) (Coll. of Duc of Wellington).
 Idem del Almirante Pulido Pareja (National Gallery).
1639. Retrato del Conde-Duque de Olivares (Museo de L'Hermitage). De este tiempo el de miniatura, de Palacio.
 Gran retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares (Museo del Prado).
1640. Retrato del Príncipe Baltasar Carlos (Viena).
 Idem de D. Francisco de Quevedo (Apsley House)..... (?)...
 1644. Retrato del Rey en Fraga (Casa ducal de Parma).
 Idem del Rey, con armadura (Museo del Prado).
 Idem del llamado Conde de Benavente (ídem id.).

- Retrato del Cardenal Borja..... (?)...
- Idem de la señora retratada en Zaragoza..... (?)...
1650. Retrato de Juan Pareja (Galeria de Longford Castel),
- Idem del Papa Inocencio X (ídem Doria Panfili).
- Idem de Olimpia Maldachini..... (?)...
- Idem del Cardenal Panfili (Nueva York).
- Idem del Abad Hipólito..... (?)...
1651. Retrato busto de la Reina Doña Mariana de Austria (Louvre, París).
- Idem de más de medio cuerpo; de los relojes (Galería Imperial de Viena).
- Otros de la misma en el (Museo del Prado y Nueva York).
- Otro en miniatura sobre chapa de plata..... (?)...
1654. Retrato en busto del Rey Felipe IV (Museo del Prado).
- Idem en busto de la Infanta Margarita (ídem del Louvre).
- Idem id. de la misma (ídem de Viena).
- Idem de la misma (Museo del Prado).
- Retrato en busto de Felipe IV (National Gallery).
- Idem del Príncipe Felipe Próspero (Galería Imperial de Viena).
1656. Grupo llamado de *Las Meninas* (Museo del Prado).
- Retrato de D. Gaspar de Fuensalida (?) (Galería Real de Dresde).
- Idem de Alonso Cano (Museo del Prado).

Increíble parece que una crítica tan osada como atrevida se lance hoy á rebajar el mérito de maestro tan eminente; bien es verdad que viene de afuera, donde más puede, por lo visto, la envidia que la admiración por sus méritos tan reconocidos. Cuando todos los pintores profesionales lo han admirado por siglos, sin interrupción desde sus días, estimándolo como un prodigo, poco importa, por lo demás, que algún crítico lego lo trate de deprimir y rebajar. Sólo no sabiendo ni los rudimentos del arte del color se puede dejar de apreciar

los méritos de nuestros colosos de la paleta, tales como Murillo, Velázquez ó Goya.

Afortunadamente, los críticos que tal hacen carecerán siempre de aquella autoridad que proporciona la práctica de la profesión del Arte y serán reidos por aquellos maestros que al tocar sus dificultades saben admirar más los talentos de los que en tan alto grado llegaron á vencerlas.

DISCÍPULOS DE VELÁZQUEZ.—Aunque el maestro no tuvo taller abierto ni discípulos reconocidos como tales, no podían faltar algunos en que, á más de ceder á la influencia por él ejercida en todos los pintores de su tiempo, se declararan abiertamente secuaces de su arte, y hasta algunos fueran por él directamente instruidos.

Juan B. Martínez del Mazo, nacido en Madrid, según la más general opinión, pero, según otros, en Cuenca, hacia el año de 1612, fué el más inmediato discípulo de Velázquez, ó, por lo menos, amigo de la casa; hubo por ello de realizar con la hija única que entonces quedaba al maestro, doña Francisca, el temprano matrimonio que asimismo él efectuó con la de Pacheco, pues casó en 1634, cuando aún no tenía quince años la dispuesta doncella.

El Rey y el Conde-Duque de Olivares apadrinaron aquella boda, concediendo con tal motivo el Rey á Mazo la plaza de ujier de Cámara que tenía Velázquez, «por haber casado con doña Francisca Velázquez, hija del dicho Diego Velázquez; y Su Majestad le hizo merced con la antigüedad y en la forma que él lo tenía», según expresa el documento, añadiendo «que la merced fué decretada en 27 de Enero del 1634» (1).

A Velázquez le fué concedida en compensación y como ascenso la plaza de *ayuda de guardarropa*, que le dejaba más libre para el ejercicio de la pintura, aceptando desde entonces la colaboración y ayuda de su yerno, que, por lo demás, mostró siempre gran aplicación y deseo de ser útil á su maestro.

Más que su discípulo era su ayudante, y varias de sus obras han llegado por esto á figurar por mucho tiempo como del maestro. Pero había gran diferencia entre ambos, pues aunque trataba de acercársele, nunca Mazo llegó á equipararse con su suegro ni en el dibujo, ni

(1) V. Cruzada Villamil: *Velázquez*, pág. 84.

en la seguridad del toque; quizá en lo que más se le acercó fué en el colorido.

Entonces debió, sin duda, retratar á su mujer Francisca Velázquez, en muy parecida postura y semejanza á la *dama del abanico*, de su padre, sino tocada su cabeza con la negra mantilla española, como se ve en la colección del Duque de Devonshire; apareciendo más robusta, y después de haber dado abundante descendencia á su marido, en el cuadro llamado *de la familia de Mazo*, de la Galería Imperial de Viena, en el que el artista se complació en dárnosla á conocer con toda su numerosa progenie.

Diferenciada hoy mejor que nunca la labor de entrumbos, gracias principalmente á los trabajos del Sr. Beruete, hijo (1), hay que convenir con él en las apreciaciones acerca de tales obras, y limitándonos á los retratos, que es lo que nos incumbe, repetimos que en muchas ocasiones colaboró en los lienzos de Velázquez, preparados por Mazo y terminados por su suegro; en tal caso hemos incluido al de Pulido Pareja, y en el mismo parece estar el del Príncipe Baltasar Carlos, aprendiendo á montar, del Duque de Westminster, en el que se ven cabezas y figuras que sólo el gran maestro pudo haber tocado.

En cambio, podemos reputar otros como obras sobresalientes, todas ellas del propio Mazo, cual ocurre con el retrato del mismo Príncipe Baltasar Carlos, con armadura, de la Galería de la Haya, el del otro á la mayor edad que alcanzó, en el Museo del Prado (número 1.221), con el de la Reina Doña Mariana de Austria, del propio Museo, y el del caballo blanco del Conde-Duque de Olivares, de la Galería Schleissheim.

Muy querido por el Príncipe Baltasar, fué su maestro, después de Alonso Cano, favoreciéndole con sueldo de su bolsillo, por lo que le acompañó siempre, hasta que sorprendió la muerte al malogrado Príncipe en Zaragoza, en 1646.

Adelantado en sumo grado en el género de paisajes, entonces pintó la *vista de Zaragoza*, tan conocida, ilustrada con tan numerosas figuras por Velázquez.

No es, pues, extraño que retratara por esta causa repetidas

(1) Véase *The School of Madrid*, London, 1909.

veces al simpático Príncipe: primero, aprendiendo á montar á caballo, según el lienzo de la Galería del Duque de Westminster citado; luego, con más maestría que en ningún otro, en el vestido con armadura, de La Haya, lienzo tan castizo y bien dibujado que pudiera confundirse con cualquiera de su maestro; pero aún más interesante resulta el de mayor edad, del Museo del Prado, pues nos hace sentir hondamente la prematura muerte de aquel Príncipe, que, á vivir, nos hubiera evitado tan tristes consecuencias como sobrevinieron al recaer la corona en su hermano de padre Carlos II.

La entonación de este lienzo es verdaderamente acordada y vibrante; la composición general elegantísima; la cabeza del Príncipe de un empaste y tonalidades supremas, formando el todo un conjunto tan completo, que á contar con mayor encaje de dibujo en la figura, difícil sería creerlo de otra mano que de la del maestro.

En el del Conde-Duque de Olivares, de la galeria Schleisshein, se limitó á copiar el ecuestre de Velázquez, aunque introduciendo variantes de color, que le quitan cierta solemnidad al hacerlo cabalgar sobre un caballo blanco, enjaezado además con arreos algo importunos; en todo ofrece este cuadro el carácter de copia, sin brío de originalidad alguna.

El Sr. Beruete, en su estudio sobre el Felipe IV, de Zafra, estima también como copia de Mazo el de la Galería Dulwich, trasunto fidelísimo del de Parma, que en algunos puntos llega á equipararse con el original.

El último retrato de persona real que debió ejecutar fué el de la Reina Doña Mariana de Austria (núm. 888), lienzo típico en que, por la tristeza de aquellas tintas, parece vestir la Corte de riguroso luto. El fondo en el que aparecen arrodillados el Príncipe Felipe Próspero y la Infanta Margarita, vigilados por unas dueñas, nos hace conocer otro interior de aquel palacio, en que por todos lados parecía dominar la tristeza. Bien pudo aquella Reina ofrecer á los veintiséis años de edad la ansiada fisonomía que aquí nos presenta, según otros retratos posteriores, debiendo notar que en anterior ocasión la retrató también Mazo, pues siguiendo la costumbre de presentar los retratos de los Monarcas al público en el día del *Corpus*, se colocó en la Puerta de Guadalajara un retrato suyo por tal autor, tan al natural, que causó admiración á todos, tanto por ser de los prime-

ros que se vieron de Su Majestad en esta corte, como por ser maravilla del pincel, según escribe D. Lázaro Díaz del Valle.

Su producción fué también muy adelantada en los paisajes, animados algunas veces por su maestro con figuras, pequeñas por sus dimensiones, pero grandiosas por su toque, granjeándose con todo tal estimación en la Corte, que, al morir su suegro en 1660, se le admitió como pintor de Cámara.

Como heredero de Velázquez, tuvo que sufrir los rigores de responsabilidades financieras por alcances de ridícula exigencia, que pudo muy bien haber cortado el Rey con su intervención directa en el asunto, falleciendo Mazo á los seis años de Velázquez, ya viudo de su primera mujer, de la que tantos hijos tuvo, y casado en segundas nupcias con D.ª Ana de la Vega. Murió en la *Casa del Tesoro*, en la que había habitado su suegro, y fué enterrado en San Ginés. Mazo es sin duda el más inmediato y meritorio continuador de su admirable maestro.

Juan Pareja, el esclavo de Velázquez, retratado por él en Roma cuando su segundo viaje, según hemos visto, fué también hábil imitador de su maestro, por el que tenía una admiración suprema; su cuadro de la *Vocación de San Mateo* tiene también un gran sentido iconográfico, comenzando por su auto-retrato, que aparece en primer término, y de él se citan otros que, atribuídos á Mazo y hasta al propio Velázquez, son bien difíciles de distinguir, según Ceán afirma.

Era natural de Sevilla y mulato de color, dedicado por su amo á los más manuales trabajos del taller; pero impresionado por las magnificencias del maestro, bien se reveló en él la parte de sangre más noble que corría por sus venas, al pretender y conseguir ser artista.

Se cuenta que debió al Rey su libertad, al disponer una escena, como casual, en que Felipe IV descubrió un lienzo suyo; pero aunque Velázquez le dió carta de libertad, no por ello le abandonó un momento, pues la mayor cadena que á él le ligaba era la de la admiración de su genio. Aun muerto el gran maestro, Pareja fué el más consecuente servidor de sus sucesores.

Entre los más notables retratos suyos se cita el del Arquitecto de la Corte, D. José Rates, tan asimilado á la manera de Velázquez que, según Palomino, muchos lo juzgaban suyo.

Murió en Madrid, en el año de 1670, á los sesenta de su edad.

Don Francisco de Burgos Mantilla fué también un afortunado imitador del gran maestro, del que habla D. Lázaro Díaz del Valle, como viviendo en Madrid por los años de 1658, en los que ejecutaba con crédito retratos de los más distinguidos personajes.

Su hermano D. Isidoro, también dedicado á la pintura, ejecutó «con buen gusto de color» la serie de retratos de Reyes de España, desde Enrique II hasta Carlos II, que había en la Cartuja del Paular, en las habitaciones de los huéspedes.

Don Diego de Lucena, andaluz de origen y de ilustre prosapia, debe admitirse también como discípulo de Velázquez, del que vió varios retratos Palomino, «hechos con gran excelencia en lo grande y lo pequeño», siendo el más notable el que hizo del poeta Anastasio Pantaleón, que le valió por su parte un célebre soneto encomiástico. Murió joven, con gran sentimiento de sus amigos.

Por último, hemos citado á Juan de la Corte entre los favorecidos con los consejos del maestro y con su colaboración en el cuadro citado, del *Socorro de Valencia del Pó por Carlos Coloma*.

Aún pudiéramos incluir entre ellos á los que después habían de sucederle en la palestra artística de la Corte; pero aunque todos seguramente se acordaran de tal modelo al ejecutar sus obras, sus fuerzas no alcanzaron á tanto, teniendo que ceder al reconocimiento de que el maestro insuperado llevóse consigo aquella clave de la pintura, en vano después tan buscada.

N. SENTENACH.

(Continuará.)

❖ MISCELÁNEA ❖

De Arte español: 1912.

SUMARIO: El Sr. Pijoán: Miniaturas españolas del siglo XI hasta hoy desconocidas.— El Sr. Gómez Moreno y la Escultura hispano-romana.— El Sr. Velázquez y las ruinas de los Palacios árabes del campo de Córdoba.— Exposiciones artísticas de 1912.— Conferencias de Arte español.— Necrológicas del año 1912: el Dr. Justi.

El Sr. Pijoán: Miniaturas españolas del siglo XI hasta hoy desconocidas.

Las ha descubierto el Sr. Pijoán en la Biblioteca del Vaticano en los trabajos allí iniciados por la «Escuela Española en Roma para Arqueología é Historia».

Esta Escuela, fundada por nuestra «Junta para Ampliación de Estudios é Investigaciones Científicas», por Real decreto de 3 de Junio de 1910, que refrendó el Conde de Romanones, Ministro de Instrucción pública, instalada en Febrero de 1911 en la Obra Pía española de Monserrat con cinco pensionados, y llegada á la Ciudad Eterna, tras de tantas otras Escuelas nacionales similares, á los cien años justos de haberse creado allí la de Alemania, la decana de todas, ha dado la primera muestra de su actividad en un libro editado con lujo por la antes citada Junta, impreso en la oficina madrileña de José Blass, con hermosas reproducciones.

No es sino muestra de trabajos sueltos el ejemplar publicado (de 128 páginas); pues los pensionados han emprendido, dirigidos por el Sr. Pijoán, tareas pesadas, en forma de series: catálogo de manuscritos españoles de la Vaticana (incluso reproduciendo fotográficamente todo el de la *Grande e general Estoria* de Alfonso el Sabio), y en el Archivo Vaticano catálogo de documentos españoles sueltos, anteriores al siglo XIV; índices de los registros de los Papas españoles Calixto III y Alejandro VI, y otras tareas semejantes.

El primer «Cuaderno de Trabajos» de la Escuela Española de

«Arqueología é Historia» en Roma contiene cinco, de los cinco pensionados españoles, referentes, los más extensos, á la segunda parte del título, ó sea á la Historia. Son: un ensayo biobibliográfico, del pensionado D. Ramón de Alós, sobre el primer Cardenal de Aragón (siglo XIV) Fray Nicolás Rosell, con varios documentos inéditos; un estudio, de D. P. A. Martín Robles, sobre el epistolario de Molinos, contribución á la Historia del misticismo español, heterodoxo, y los fragmentos, todavía inéditos, después del trabajo del canónigo Chabas, ya difunto, sobre el famosísimo pleito del siglo XIII entre las metropolitanas tarragonense y toletana sobre la *Ordinatio Ecclesiae Valentiae*, publicados por D. F. Martorell.

Los dos trabajos primeros se refieren á la Arqueología; breves, pero acompañados de muy hermosas reproducciones fotográficas.

De ellos tiene un interés estrictamente español el de D. José Pi-joán, el arquitecto catalán encargado de la dirección de la Escuela de Roma: de él nos vamos á ocupar después. D. Juan M. Perea, presbítero, estudia y reproduce unos frescos descubiertos al derribarse construcciones viejas entre el edificio de la Iglesia española y el de la residencia española de Santa María de Monserrat en Roma, fundación hospitalaria, en la que se ha instalado nuestra Escuela. Esa antigua institución, cofradía de aragoneses, catalanes y valencianos romanos en el siglo XV, tuvo su doble origen en iniciativas del siglo XIV, debidas á una catalana, Jacoba Fernández, y á una mallorquina, Margarita Pauli, que fundaron hospitalicos adjuntos á iglesias, la de San Andrés de Nazaret y la de San Nicolás á Corte Savella, que no ocupaban, como hasta ahora se creía, el propio solar de la iglesia de Monserrat, en que todo se incorporó á principios del siglo XVI. Ahora es cuando se ha derribado el resto del ábside de la segunda, y cuando se ha descubierto que todo San Andrés se había convertido en sacristía, en cuyos muros se han hallado fragmentos interesantes de pinturas murales, que el Sr. Perea reproduce. Unas (dos ancianos del Apocalipsis y fragmentos decorativos) son del siglo XI; otras, restos de San Andrés y la Madonna íntegra, son del siglo XVI, primer cuarto, encargo, por tanto, de nuestros paisanos, y atribuidos al discípulo de Rafael *Il Fattore* (Penni), debiendo notar yo aquí alguna relación con Joanes (cuyo viaje á Italia está hoy en problema bien crítico) solamente en la figura del Niño Jesús.

El ya citado trabajo del Sr. Pijoán es interesantísimo en grado sumo para la historia del Arte pictórico español.

El Monasterio de Ripoll, por el tiempo del famoso Abad Oliva, después Obispo de Vich, en el siglo XI, tuvo una vida literaria y artística muy intensa. Se conservan libros varios allí escritos, á la vez redactados allí y allí caligrafiados, y se han perdido otros, entre los cuales, unos tratados de música que se sabían adornados con miniaturas allí trabajadas, porque lo dice el borrador de los mismos que respetaron los siglos. ¿Cómo eran esas miniaturas? Lo podía dar á entender el hermosísimo mosaico de Ripoll, firmado por Arnaldo, monje allí, que Oliva se llevó de Protonotario á la Catedral de Vich, pero que, al fallecer el Abad Prelado, se sabe que volvió al Monasterio donde colaboraba con otros monjes, el también llamado Oliva y con Gualtero, en las tareas científicas, literarias y artísticas de aquel *scriptorium* monacal.

El mérito del Sr. Pijoán ha sido el de estudiar de nuevo, mejor y con espíritu de artista-investigador, un, por lo que tiene de histórico, ya conocido manuscrito de la Biblioteca Vaticana, procedente del fondo de la Reina Cristina de Suecia, y que, en consecuencia, se apellida 123, *Reginae latinum*, en la magna Biblioteca Pontificia.

El manuscrito, como tantos otros de aquellos siglos, se refiere á cómputos astronómicos, es decir, á problemas de calendario, relacionados intimamente con el señalamiento de cuándo cae la Pascua y las fiestas móviles en cada año: tema litúrgico, de honda preocupación siempre en la Iglesia, causa principal de que, á través de toda la Edad Media, se conservara la tradición y se mantuvieran vivos ciertos estudios astronómicos de la docta antigüedad.

Desentrañada la Historia del hermoso manuscrito por el Sr. Pijoán, resulta elaborado en Ripoll en el año 1055, pero, como en tantos otros, lleno de notas marginales, más bien en orden de efemérides, que se fueron añadiendo más tarde, principalmente en dos épocas, la primera, entre los años 1071 y 1172, en que Ripoll dependió de la famosísima Abadía de San Víctor de Marsella, y la segunda, después; redactadas las notas históricas por los monjes marseleses que en Ripoll rodeaban á los Abades extranjeros, primero, y en la misma San Victor, después de 1172, pues los monjes franceses, al tener que abandonar el gobierno de Ripoll, se llevaron á su Casa matriz el Cò-

dice y lo siguieron anotando, en efemérides, durante algún tiempo.

Malamente confundidas las notas históricas, han sido publicadas una vez y otra vez como Crónica de San Víctor de Marsella, ó separando arbitrariamente algunas, llamándolas *Annales barcinonenses*, con título absurdo.

El texto primitivo, es decir, sus iluminaciones, estrictamente ripollenses, es lo que ha estudiado el Sr. Pijoán.

Las miniaturas son de dos series. La primera la forman las representaciones del Sol (Apolo y una cuadriga), la Luna (Diana, llevado el carro por dos toros galopantes), los cinco planetas (Mercurio, por ejemplo, con sus alas, taloneras), los doce signos del Zodiaco y la Osa Mayor.

Viene á continuación la segunda serie, con la Osa Menor y hasta veintidós símbolos de constelaciones y un círculo de los signos de la esfera; de ellos se reproduce la figura, grandiosa, correcta y expresiva, de Andrómeda, los brazos en cruz, acusados los robustos senos.

La primera serie es notabilísima, trabajada según la técnica y el espíritu del Renacimiento carlovingio, que en el siglo XI, ya sólo en Cataluña, en la Marca hispánica, se mantenía glorioso. La técnica se caracteriza por el uso de las tintas espesas, opacas, de colores sólidos y con parte de blanco; el espíritu es el de la imitación clásica á través de las copias de copias de cosas del antiguo. Aparte el manuscrito notabilísimo de Germanicus, incompleto, de la Biblioteca de Leyden, nada han podido reproducir Thiele, en sus «Cuadros celestes antiguos» (1898), y Boll en su «Sphera» (1903), tan notable como lo de Ripoll, que desconocían.

La segunda serie, ya en el trance crítico del Arte occidental, en plena y difícil elaboración del estilo nuevo, sincero, del estilo románico, se caracteriza por la técnica abreviada, simples dibujos pintados de gris y verde transparente.

El Sr. Pijoán supone posible que el monje Arnaldo, firmante del mosaico citado, de la primera mitad del siglo XI, con sus grandes delfines y bestiarios varios en círculos, que también reproduce, fuera en los últimos años de su vida el iluminador del 123, *Reginae Latinum* de la Vaticana, recobrado por sus estudios para la gloria del más primitivo arte pictórico español.

El Sr. Gómez Moreno y la Escultura hispano-romana.

Celebrándose en Roma en 1911 el cincuentenario del reino de Italia, se organizaron tres Exposiciones artísticas, conmemorándose á la vez el suceso en Turín con una gran Exposición industrial. Las de Roma fueron: la de Arte del mundo romano antiguo en las Termas; la de Arte de los tiempos pontificios, principalmente la Edad Media y Renacimiento en el castillo de Sant'Angelo, y finalmente la de Arte moderno ó contemporáneo.

La de la Roma imperial se quiso que abarcara las manifestaciones de la gran civilización en toda la extensión del Imperio romano; y, solicitada España, se enviaron á Roma importantes colecciones de fotografías y planos de nuestros hermosos monumentos romanos, y fotografías y vaciados de nuestras estatuas de aquel tiempo. El trabajo lo tomaron en España, por un lado (en lo referente á Cataluña), el «Institut d'Estudis Catalans», y por otro (en lo referente al resto de las provincias españolas), la «Junta de Ampliación de Estudios», encargándolo aquí, con la colaboración del Sr. Mélida, á D. Manuel Gómez Moreno Martínez, que, asistido de discípulos, recorrió las más importantes ciudades romanas de la Península y las colecciones existentes de sus antigüedades, haciendo las fotografías y encargando los vaciados. De la instalación en Roma se encargó la citada «Escuela», principalmente el Sr. Pijoán.

Recuerdo vivo de aquel trabajo, en lo referente á la Escultura, ha publicado la «Junta de Ampliación de Estudios», con numerosísimas fototipias, el libro que aparece firmado por los citados Sres. Gómez Moreno y Pijoán, en que es lástima grande que aparezca mutilado un notable y primer estudio de conjunto, por no alcanzar apenas á lo de Tarragona, á todo lo catalán, por el accidente dicho de la partición del trabajo, el tema del libro.

El libro bajo el epígrafe *Materiales de Arqueología española*, y como Cuaderno primero, tiene los epígrafes concretos siguientes: «Escultura greco-romana. Representaciones religiosas, clásicas y orientales. Iconografía». Son, sin completa numeración de páginas para el texto sapientísimo, pero corto, 59 figuras en 49 láminas en fototipias, hermosas, selectísimas.

No se reproduce nada de la colección del Museo del Prado, y si

todo lo interesante de los Museos de Sevilla, Mérida, Arqueológico Nacional, Córdoba, Zaragoza, Valencia, Granada, Valladolid y Burgos, Casa de Pilatos de Sevilla, colecciones municipales de Jerez y de Sevilla, la sevillana de doña Regla Manjón, la malagueña de la Hacienda de la Concepción, la de Bornos y una de Mérida, con alguna cosa del Museo de Tarragona y del Municipal de Barcelona.

Se aprovecha en el texto una vasta erudición del todo contemporánea, á lo que puede haber contribuído, aparte la sabiduría de los autores del libro, las confrontaciones que se pudieron hacer por sabios extranjeros en Roma, cuando allá se vieron los vaciados ó las fotografías de nuestras piezas de Escultura antigua al lado de tantas y tantas otras.

Por todo tiene una gran autoridad, el breve texto del libro que se va poniendo en frente de cada estatua ó busto, y no quiero dejar de señalar aquí las más insignes novedades que trae el estudio.

La estatua arcaica, femenil, sin cabeza ni brazos, procedente de Huétor, acaso una bacante, núm. 16.793 del Museo de la calle de Serrano, tiene en el arcaísmo antefidiano un lugar de singularísima importancia, como ejemplar casi sin rival conocido.

La Minerva colosal del gran yelmo postizo del patio de la Casa de Pilatos en Sevilla resulta ahora ser lo más completo que se reconoce como copia probable de la Atena Lemnia de Fidias, comprobado que no era tal la que imaginó Furtwaengler con el torso de Munich y la cabeza de Bolonia.

La figura femenina en relieve del Museo de Sevilla núm. 106 es original ó copia antigua de una estela ática de tipo no repetido en parte alguna.

Es probabilísimo que el torso desnudo varonil, núm. 108 del Museo de Sevilla, procedente de Itálica, sea el del Hermes de Cefisodotos el Viejo, modelo del famosísimo de su hijo Praxíteles.

Todavía, sin transcendencia tan grande, debemos citar la mitad inferior de una estatua varonil, pero similar á las Victorias, de la Casa de Pilatos; el torso (no la estatua entera) de Diana de Itálica, del Museo de Sevilla, núm. 100; la estatuita de mujer sentada, meditando, de la Hacienda de la Concepción, que es una Urania del grupo de Musas de Filiscos, procedente de Churriana; el Cronos mitriaco, único ejemplar conocido de clasicismo puro, núm. 86 del Mu-

seo de Mérida; el supuesto Agripa, núm. 93 del mismo, del arte local de Cayo Aulio; la cabeza que parece de Germánico, núm. 21 del Museo de Córdoba, procedente de Puente Genil, y algunas otras piezas, bustos hispanos de interés ó hermosura singulares. En general sólo se reproducen en el libro obras capitales, y así resulta por su selección y por su texto como por su contenido, apenas publicado, *un libro clásico*.

El Sr. Velázquez y las ruinas de los Palacios árabes del campo de Córdoba.

La tantas veces citada «Junta para Ampliación de Estudios é Investigaciones Científicas» ha publicado, también en 1912 y en las oficinas tipográficas de Blass, un espléndido trabajo de D. Ricardo Velázquez Bosco, intitulado *Medina Azzahra y Alamiriya*. Con 104 páginas de texto, se acompañan no menos de 109 hermosas ilustraciones (á saber, 51 figuras intercaladas y 58 láminas aparte), plano topográfico, plantas, alzados, dibujos, fotografías de vistas é infinitos detalles, pues hay lámina que contiene muchos de ellos.

El Sr. Velázquez, doctísimo arquitecto de la Catedral de Córdoba, de la gran mezquita de Occidente, creyó preciso, para redondear el estudio de ella, la magna labor de su vida, que se desenterraran las ruinas de la famosa Medina Azzahra. El Estado le encargó de la dirección de las excavaciones, pero los propietarios de ellas, la familia del más conocido de los *Lagartijos*, opusieron al principio inconvenientes... que de reciente han rebrotado otra vez.

Mientras se lograba el permiso, la tarea reveladora del pasado glorioso del cultísimo Califato de Occidente, se llevó á las que se creían ruinas de Azzahira, palacio y ciudad de Almanzor, y que parecen ser de otro palacio del mismo Amir, el que llamó él «El ensueño de Beni Amir», ó sea *Muniat Alamiriya*. Están en la misma dirección de *Córdoba la Vieja*, ó sea de Medina Azzahra, más lejos de Córdoba: al pie de la sierra, al Oeste de la capital, á nueve kilómetros, cuando Medina Azzahra está á los seis kilómetros de ella.

El descubierto palacio de la finca de Aguilarejo hoy, de Alamiriya antes, nos muestra su planta, su sistema de construcción (muchos sillares pequeños á soga y tizón, por grupos), su solado de mármoles

blancos y rojos, su decoración de estucos pintados de rojo, su curioso estanque con galería volada alrededor y los restos curiosos de la decoración esculpida de tradición visigótica ó bizantina y los ya del más cristalizado estilo que llamamos del Califato. En Alamiriya lograba Almanzor un retiro para las crudezas del invierno, pero también tenía allí grandes ganaderías para la invicta caballería y las fábricas de armas defensivas y ofensivas. Al ir y al volver de la guerra, dos veces al año, siempre pasaba por Alamiriya, que él considerablemente agrandó y adornó. Se nota la diferencia (en el aparejo) de la obra anterior, y de la suya más rica.

La parte más importante del libro del Sr. Velázquez está consagrada, naturalmente, á Medina Azzahra: los palacios fabulosos y la ciudad de Abderráhman III: el Versalles del siglo X.

En las campañas excavadoras de 1910 y 1911, únicas consentidas por los dueños de la dehesa y á las que el libro se contrae, no se ha podido desenterrar sino parte de los palacios, cuya extensión total calcula el Sr. Velázquez en 40 hectáreas.

Ello basta para comenzar á justificar las descripciones de los historiadores árabes, con haberse hecho cal de la casi totalidad de los mármoles, y haberse aprovechado parte tan considerable de los sillares en las construcciones del Convento de Jerónimos, y probablemente haberse llevado también á muchos patios de Córdoba los fustes de las innumerables columnas. Las maravillas de Azzahra fueron ya botín de las soldadescas en las postrimerías del Califato, abandonándose luego aquellos *Castillos*, que todavía se reservó para la Corona el Monarca castellano conquistador, San Fernando.

Siendo imposible analizar esa parte más importante del libro del Sr. Velázquez, si que es preciso advertir que contiene una curiosísima monografía especial, perdida en sus páginas, sobre la cerámica encontrada en Azzahra, dando copiosísima ilustración de ella, incluso láminas en colores, sin olvidar la de cristales. Las conclusiones á que llega en dicho punto el Sr. Velázquez son el reconocimiento de que es cordobesa y del Arte local del Califato la cerámica vidriada; pero que siendo contemporánea, no parece que sea cordobesa (por la diferencia de los temas decorativos), la cerámica de reflejos metálicos y la cristalería rica que del todo mezclada con la otra allí se encuentra.

Es el Sr. Velázquez mucho más amigo del trabajo que del lucimiento; más afanoso de investigar, averiguar, inquirir, pesquisar y comprobar la verdad, que ganoso de comunicarla al público, despreocupado de la gloria de sus meritorios trabajos. La «Junta de Ampliación de Estudios», al llevarle de la mano á la publicación de una pequeña parte de los suyos, ha prestado un singular servicio á la cultura patria y ha seguido el consejo evangélico de poner la luz sobre el celemín, no ocultándola dentro de él.

Por ello es de desear, y es caso de pedir á la Junta, que, persistiendo en el empeño, publique pronto otro trabajo magno del Sr. Velázquez Bosco, aquel que éste anuncia en la pág. 9: la Memoria de sus últimos viajes al Norte de Africa.

De ella son sabrosísimos aperitivos los estudios que sintetiza el Sr. Velázquez en las primeras páginas y en las primeras figuras de su libro. En éstas vemos la característica ménsula de nuestra Arquitectura de alta Edad Media (árabe ó mozárabe) llegar, aunque esporádicamente, á la mezquita de Tulún, en el Cairo; á la ventana geminada nuestra, visigótica y mozárabe (Toledo, Escalada, Peñalva), poner leyes, aunque en ejemplos singulares, en la vieja mezquita egipcia citada y en Jerusalén misma: en la iglesia de Santa María del Hospital de San Juan, probablemente del tiempo de Saladino, etcétera. Donde bien parece confirmarse la tesis del Sr. Velázquez, de la extensión de nuestro Arte árabe particular, occidental: primero en Africa, en la mezquita del Cairuan de los Fatimitas, y después, al extenderse el imperio de la bandera verde suya, en el Egipto y hasta en la misma Siria damascena; recordándose al caso también en el siglo X el éxodo de andaluces á conquistar Alejandría primero y Creta después. Las observaciones, apenas apuntadas, del Sr. Velázquez sobre las sucesivas reconstrucciones de las mezquitas sirias y egipcias, y su estudio de las formas arquitectónicas miniadas en el Alcorán de Amru en la Biblioteca del Jedive, anuncian interesantísimas revelaciones que queremos confiar en que no se retrasen de demasiado.

Exposiciones artísticas de 1912.

No es nuestro propósito estudiarlas, ni fuera aquí posible. De carácter artístico, pero contemporáneo, se han celebrado varias; de carácter arqueológico, tres principalmente.

En Madrid recuerdo, entre las primeras, la Exposición Villodas en los patios del Ministerio de Estado, de pura y mera curiosidad; la del paisajista Gomar (Marzo) en el salón N. (1), y la de Beruete, reconocimiento ante el gran público de sus excelsas dotes de paisajista honrado, en el estudio de Sorolla (en Abril). En París se celebró la Exposición Daniel Urrabieta Vierge (Enero) en el propio Museo de Artes Decorativas (Louvre, pabellón Marsán), honrándose singularmente en ella, como en las anteriormente citadas, á artistas españoles fallecidos en el último ó en los últimos años.

Carácter más francamente retrospectivo tuvieron las dos Exposiciones simultáneas en Madrid consagradas á Eugenio Lucas, padre, el gran imitador de Goya, á quien como á Velázquez contrahizo, causando solemnísimos engaños en los Museos más famosos de toda Europa. La Exposición Lucas general la celebraron en su local de la calle de los Caños los pintores y escultores; la Lucas particular la organizó personalmente, con elementos de su propia notabilísima Galería de Pinturas, D. José Lázaro Galdeano en el Salón Iturrioz. De la una y de la otra hice detallado estudio, que se está publicando, en la nueva revista *Arte Español*, órgano de la Sociedad de Amigos del Arte, que dirige D. Enrique Leguina, Barón de la Vega de Hoz.

Las Exposiciones retrospectivas fueron tres. La primera, tercera entre las ya organizadas por la citada Sociedad de Amigos del Arte —en 1910 celebró la de Cerámica, y en 1911 el primer Salón de Arquitectura—, fué la de Móobiliario español en los Salones del Banco Hipotecario de Madrid; la segunda, con motivo de las fiestas del *Corpus*, y de cortísima duración, fué la granadina de Arte histórico; la tercera, con ocasión de las fiestas centenarias de la batalla de las Navas de Tolosa, se celebró en Burgos en los meses de Julio y Agosto. Visité yo tan solo la primera y la tercera, mas con tan breves notas en mis cuadernos y, sobre todo, tan poco redactadas, que ya me sería imposible aprovecharlas pasado el recuerdo vivo de los primeros

(1) Calle de Nicolás María Rivero.

días. Aparte *La Ilustración Española y Americana* y otras publicaciones semejantes, el gran cúmulo de fotografías que las tres Exposiciones ocasionaron, se han aprovechado bastante en las Revistas de Arte, con texto explicativo, recuerdo que hoy queda de los esfuerzos hechos por muchos beneméritos amantes del pasado artístico de España. De la Exposición granadina se ha hecho una tirada aparte del trabajo de D. Diego Marín, publicado, repletísimo de bellas reproducciones, en la Revista catalana *Museum*. Del mismo señor es otro trabajo semejante, con varias ilustraciones, en la madrileña *Arte Español*.

Este año no recuerdo que se haya celebrado fuera de España ninguna Exposición de Arte español antiguo. Puede, sin embargo, tenerse por tal la Exposición de la notable colección de Mr. Marzell de Nemes, el Consejero húngaro, en el Museo de Dusseldorf. Sus Grecos incomparables y sus Goyas, que en 1910 estuvieron expuestos en el Museo de Budapest y en el de Munich, en 1911, han podido ser gozados por los artistas de la Westfalia y el Rhin en 1912.

De las Exposiciones de artistas vivos, numerosas, no nos toca hablar propiamente. El éxito mayor fué, sin duda ninguna, el de la Exposición Anselmo Miguel Nieto en los Salones de *La Tribuna*, de que hice extenso estudio en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*: (Miguel Nieto es valisoletano). Bilbao ha hecho en el Salón Vilches una Exposición muy interesante. La general (bienal y oficial) de Bellas Artes, celebrada, como las dos anteriores de 1908 y 1910, en los palacetes de Minería y de Cristal del Retiro, exigiría ella sola muchos artículos. No dejó de tener una nota retrospectiva: la concesión del gran premio de honor, más á la labor pasada y á la historia personal del maestro, del maestrazo Pinazo, que á sus lienzos escasos de los últimos años, de los que apenas había muestra en el certamen.

Hubo en Madrid también una Exposición de artistas gallegos, vivos y fallecidos.

En el extranjero, el mayor éxito (oficial) español fué la gran medalla de honor concedida á Zuloaga en Amsterdám.

Escribo de memoria, y ni para ésta ni para otra parte alguna de este ensayo de crónica tenía de antes tomadas las debidas apuntes.

Conferencias de Arte español.

En el año 1911 comenzaron las series de ellas, organizadas por el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, que, con cargo á un crédito del presupuesto (iniciativa del Sr. Gimeno), paga todo el gasto de las numerosas diapositivas (generalmente 30, á veces más del doble, por lección), y retribuye á los conferenciantes con cantidades cuyo tipo fué en 1911 el de 750 pesetas por serie de cuatro conferencias, con 1.000 en 1912, siempre con 13 por 100 de descuento, y no pagando nunca los gastos de excusiones preparatorias, de clichés, etcétera.

El público fué numerosísimo, y tanto al fin en algunos casos (conferencias del Sr. Lampérez de 1912) que se vieron llenos los pasillos y los accesos del gran salón de señoras y caballeros, que no alcanzaron á poderse sentar.

Desgraciadamente, no se han publicado las lecciones, ni llevan camino de ello; lástima grande, por ser en general el trabajo nuevo ó muy renovado, á veces con inesperadas revelaciones, el que allí se pudo ver. El autor de esta crónica, queriéndolo lamentar con actos, inició y adelantó en la segunda campaña una crónica diaria de las conferencias, que fué publicando en *La Epoca*, mientras Dios lo quiso. Perdóñesele que dé la nota de tan abreviados y sintéticos relatos, por ser, con ser tan poca cosa, lo que resta de tareas considerables y aplaudidísimas.

En 1911, en Mayo, abrió el Sr. Mélida su cursillo de Historia del Arte antiguo en España. En otoño del mismo año, ya de lleno, se realizó la labor con las series de cuatro conferencias de los señores Lampérez (Síntesis de la Historia de la Arquitectura española), Beruete, hijo (Los pintores de Felipe II); Gómez Moreno Martínez (Síntesis histórica del arte árabe español); Domenech Gallisá (Goya y la Pintura española del siglo XIX), y el autor de estas Crónicas (La Escultura española castiza). Conferencias hubo de Música (del ya difunto Sr. Roda), de literatura (retribuidas con rumbo), y además, conferencias sueltas de nuestros temas de Arte español, confiadas á personas señaladas, como al Dr. Mayer de Munich (La pintura sevillana), y Sentenach (El Arte del siglo XVIII). Olvido algunas, pues escribo en esto de memoria, y, desde luego, olvido el tema concreto

(un monumento románico palentino) de una dada por D. Bernardino Martín Minguez. Como al alemán Mayer, se llamó á Madrid también á los historiadores de la pintura catalana y de la valenciana, D. Salvador Sanpere y Miquel y D. Luis Tramoyeres Blasco, tratando ambos, en series de dos lecciones, de su respectivo arte de primitivos, particularmente del trecentista ó del siglo XIV, el primero de los citados. Esa fué, en suma, la campaña de 1911.

De las conferencias del Sr. Beruete escritas (y admirablemente leídas), pudo haber y hubo excelentes extractos en *El Imparcial* y otros diarios. De las de Sanpere hice yo crónica en el *Almanaque de Las Provincias*, diario de Valencia (1912), y en los números del mismo periódico publiqué crónicas de las dos conferencias de Tramoyeres (números de 6 y 11 de Diciembre de 1911). De las mías logré, por atención especial en *La Epoca*, cuatro crónicas auténticas, aunque llenas de bombos sobrepuertos (números de 30 de Noviembre, 7, 14 y 20 de Diciembre de 1911).

La campaña de 1912 se inició tan sólo en la primavera con tres conferencias de Mr. Bertaux, y otras tres del Dr. Mayer, de Munich (leídas éstas en castellano), sobre el Greco, Ribera y Murillo, respectivamente, trabajos como la que dió en Diciembre de 1911, extracto traducido de sendos libros suyos en alemán, de inmediata publicación —salvo el Ribera, ya publicado años antes.

De las tres conferencias de Mr. Bertaux, y de las seis que á la vez dió en el Paraninfo viejo de la Universidad (pronunciadas en francés, excepto la primera, que lo fué en castellano), redacté crónicas, publicadas primero en *La Epoca*, reunidas después en la Revista *Arte Español*. Las de la Universidad «Estudios comparativos acerca de la pintura de los siglos XIV al XVI en Francia, España y Portugal», correspondieron á los cursos del Instituto francés en España, de la misma manera que las de Mr. Graillot, en la primavera de 1911, sobre «El Arte en el *Midi* francés y sus relaciones con el Arte español», ó las del veterano Mr. Cartailhac en la primavera de 1910, «Ojeada sobre la prehistoria de España». En cada año, otros dos, y dos catedráticos franceses dieron cursillos de Literatura y de Historia.

En el otoño último, como novedad, en los cursos organizados por el Ministerio, se han publicado, en cuadernitos elegantes, los programas de cada serie de conferencias, detallados y enriquecidos con una

muy extensa bibliografía del tema de cada uno. Repito que de casi todas las conferencias redacté crónica, que se vino á completar después y en parte por el Sr. Vaquer en *La Epoca*. Voy á dar sólo el título general de ellas y nota de los números del citado periódico en que se publicaron los extractos.

D. José Ramón Mélida: «Tres ciudades antiguas: Tarragona, Numancia, Mérida» (números de 16, 19 y 23 de Noviembre de 1909).—D. Vicente Lampérez: «La arquitectura civil española en la Edad Media y el Renacimiento» (números de 20 y 28 de Noviembre, 4 y 13 de Diciembre: copiadas casi integras las crónicas en la Revista *Por el Arte*, de la Sociedad de Pintores y Escultores).—D. Manuel Gómez Moreno Martínez: «El Renacimiento andaluz» (números de 21 y 29 de Noviembre, 7 y 15 de Diciembre).—D. Rafael Domenech: «Las Bases de la Estética decorativa» (números de 30 de Noviembre, 7 y 15 de Diciembre: ya no pude hacer la crónica de la cuarta lección).—Don Aureliano de Beruete y Moret: «Los pintores de Carlos II» (números de 1.º, 8 y 15 de Diciembre: fueron tres conferencias).—El autor de este escrito: «El Arte español en los Museos de la Europa central y oriental» (números de 1.º, 10 y 19 de Diciembre: quedó el curso inconcluso después de la tercera conferencia).—D. Luis Tramoyeres: «Reflejo del Arte español del siglo XV en la Italia meridional» (números de 18, 20 y 21 de Diciembre).—También redacté las reseñas de las conferencias, únicas, de D. Narciso Sentenach: «Valdés Leal» (número de 3 de Diciembre).—D. Manuel Pérez Villamil: «Carácter y representación de Salzillo en la Escultura española» (número de 12 de Diciembre).—D. Manuel Manrique de Lara: «Supuestos precursores españoles de la Estética de Wagner» (número de 20 de Diciembre)... La muerte impidió también que dieran sus Conferencias D. Cecilio de Roda, cursillo, y D. José Martí Monsó, conferencia esta última de la que llegó á publicarse el programa.

Redactadas por el Sr. Vaquer y otros, todavía en la misma *Epoca*, supliendo mi obligada falta, se dieron reseñas de las conferencias siguientes: D. José María Florit, sobre «Armas artísticas españolas» (número de 24 de Diciembre).—D. Antonio Vives, sobre «La moneda española» (número del 27).—D. Salvador Sanpere Miquel, tres conferencias, sobre «Primitivos catalanes» (números de 29 y 31 de Diciembre, y 5 de Enero de 1913).—D. Pablo Bosch, sobre «Medallas

que ilustran la Historia de España hasta el advenimiento de la Casa de Borbón» (número de 7 de Enero).—Y D. Angel Végué, sobre «Rejería artística de Toledo» (número del 13). Aparte de la cuarta conferencia del Sr. Domenech, todavía falta crónica de alguna otra; creo recordar sí de una de D. Bernardino Martín Minguez. De las de Literatura no hago mención.

En el nuevo año de 1913, parte considerable del crédito se va á destinarn á conferencias científicas, al parecer.

Necrológicas de 1912: el Dr. Justi.

No ha querido Dios conservar por más tiempo entre nosotros á los más ilustres veteranos de nuestro saber histórico artístico.

En un sólo año hemos perdido toda la plana mayor: D. Eduardo de Saavedra, el descubridor de Numancia, como después se ha comprobado plenamente; D. Marcelino Menéndez y Pelayo, el historiador, único, de las ideas artísticas españolas; D. Aureliano de Beruete el autor del mejor libro escrito sobre el mejor pintor del mundo, Velázquez; D. José Martí y Monsó, quien avanzó más que nadie nunca en el trabajo de investigación para la Historia de la castiza Escultura policroma española; el Dr. Carlos Justi, por último, en cosas de Arte el primero de los *hispanistas* del mundo entero... ¡Año fatal!

No queda aquí espacio para recordarles á nuestros lectores los, por otra parte, conocidísimos méritos de los cuatro gloriosos veteranos españoles. La misma nota bibliográfica, siempre útil, sería quizá innecesaria. Pero por hidalgüía, por castellana nobleza, sí que debemos dedicar unas cortas palabras al Dr. Justi, jubilado Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Bonn, que apartado ya de todo contacto con la vida española, ha fallecido allí, á los ochenta años de edad, sin que España le tributara el rendido homenaje que bien le debía.

Antes de sus largos y repetidos viajes por la Península, ya se sabía de memoria nuestros clásicos, sobre todo nuestro teatro y nuestra novela castizos, y ya tenía, aun de la recóndita información de los Archivos, noticia tan cabal, como nadie más, si no es Morel Fatio, entre los hispanólogos ultrapirenaicos. Por eso si su *Murillo* es un hermoso

libro, el de *Velázquez y su tiempo* es el más apurado estudio del tiempo de Velázquez que nunca se hubiera podido planear, base crítica además y sapientísima de la obra de crítica más genial y segura, pero posterior, de Beruete, ya citada. Por último, los dos tomos (resumen de estudios sueltos de revista) intitulados «Misceláneas de tres siglos de vida artística española» son seguramente el libro de más empeño escrito sobre el Arte español, á la vez que lo más ameno, lo más íntimo y lo más complejo de toda la historiografía hispana moderna.

¡Y el Murillo sólo en alemán (en una de sus dos ediciones) se puede ver; el *Velázquez*, en alemán ó en inglés, ó en castellano, pero sin índices, desparramado en muy varios números de tres años de *La España Moderna*; y de las *Misceláneas*, uno de los veinticuatro estudios lo publicó nuestro BOLETÍN (y por otra traducción también en Valencia), tres, aparte, antes, en Barcelona, D. Ceferino Suárez Bravo y otro D. Ricardo de Hinojosa, en libro en que nadie podía esperar encontrar cosas de Arte. ¡Quedan diez y nueve intactos!

Una edición castellana de las *Misceláneas*, un tomo de otras, hechas acá en homenaje póstumo á la memoria del Dr. Justi, todavía nos redimirán, si las publicamos, de culpables y punibles olvidos, de desvío para con el anciano hispanista recientemente fallecido en las orillas del Rhin.

El Dr. Justi había nacido en Marburgo (Hesse) el 2 de Agosto de 1832. En la Universidad de su misma patria se doctoró, en 1859, disertando sobre Estética platónica; en ella, en 1860, comenzaba su profesorado de Catedrático extraordinario, tratando de Arqueología é Historia del Arte. Fué luego Catedrático numerario, en la Universidad de Kiel, de Filosofía, á la cual, como á la Teología y las Ciencias, había consagrado de antes su juventud, y definitivamente de Historia del Arte en la Universidad de Bonn, en 1872, en donde, ya jubilado años hace, ha fallecido el 9 de Diciembre de 1912. Al cumplir los ochenta años el pasado verano, le erigió la Universidad un busto y la ciudad de Bonn le tributó singulares honores.

Debió coincidir con su nombramiento para Bonn su primer viaje por España, y el último fué en 1892, siendo varios los que hizo entre esas dos fechas, y uno tan largo que duró trece meses, según comunicó á D. Juan Allendesalazar el «Nestor venerable de los historia-

dores del Arte» (como le apellidaban los alemanes), en la visita que nuestro consocio le hizo en Octubre de 1911. Acá fué amigo de don Pedro de Madrazo, de D. Manuel Gómez Moreno, padre (de quien hizo cumplidísimo y merecido elogio en uno de sus estudios), y de don Eduardo de Hinojosa. Era tan callado que, á veces, en dos horas de visita no se le oía el timbre de la voz, mientras se le veía gozar con la más fácil charla de su visitado español, por ejemplo el Sr. Hinojosa, de quien algunas anécdotas del Dr. Justi había yo sabido, todas relativas á su constancia para el trabajo. Las Academias de Berlin, de Munich, de Bruselas, le contaban entre sus miembros.

A parte los estudios hispanistas, publicó grandes obras sobre *Winckelmann* y sobre *Miguel Angel* en 1866 á 1872 y en 1900-1909, respectivamente. Su primera edición del *Velázquez* fué en 1888, y su primer *Murillo* en 1892; las segundas y definitivas ediciones alemanas en 1903 y 1904, respectivamente. La traducción castellana del *Velázquez* en *La España Moderna*, desde el número de Julio de 1906 al de Octubre de 1908.

Las *Misceláneas de tres siglos de vida artística española*, reuniendo muchos trabajos de revista de distintas épocas, se publicaron, en el año 1908, en dos tomos (1).

Su contenido es el siguiente:

Tomo I.—I. Los maestros de Colonia en la Catedral de Burgos.—II. El gran Cardenal de España D. Pedro de Mendoza.—III. La lauda sepulcral de D. Lorenzo Suárez de Figueroa (traducido por don C. Suárez Bravo).—IV. Bartolomé Ordóñez y los sepulcros reales de Granada (traducido por D. C. Suárez Bravo).—V y VI. Los Lombardos en Sevilla: 1.º Pace Gazini; 2.º Los Aprile de Carona.—VII. Trrigiano.—VIII. La introducción del Renacimiento en Granada.—IX. La Catedral de Granada y Diego de Siloe. Apéndice: El fin de una Puerta antigua de ciudad (la Puerta de Elvira).—X. Los Arphe, familia de orfebres.—XI. Pintores flamencos antiguos en España (traducido y publicado por el Sr. Suárez Bravo, sólo lo referente á Luis Dalman).

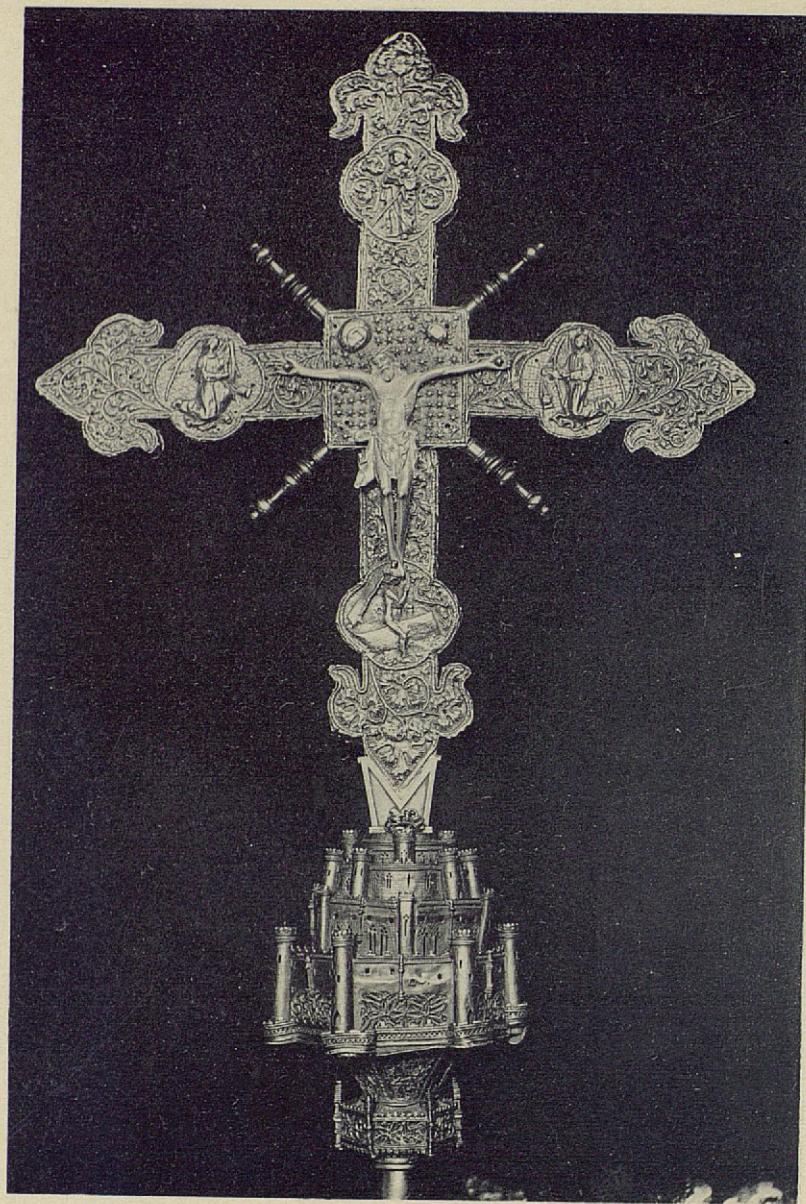
(1) Al corregir pruebas, acabo de saber por D. José Lázaro y Galdeano que tiene ya preparada para *España Moderna* la traducción de las *Misceláneas*, proponiéndose hacer de ellas y del *Velázquez* castellano ediciones copiosamente ilustradas.

Tomo II.= XII. Felipe II como amigo del Arte (traducido y publicado por D. Ricardo de Hinojosa en su libro sobre el Rey Prudente). — XIII. Retratos de D. Carlos: Apéndice El Real Palacio de Madrid (bien extractado éste en la Revista de Altamira). — XIV. Jerónimo Bosch. — XV. Los pintores portugueses del siglo XVI. — XVI. Las pinturas leonardescas del retablo de Valencia (dos traducciones, publicadas, la una en Valencia en la Revista de Chabas y en Apéndice á sus ilustraciones al libro del P. Teixidor, y la otra en nuestro BOLETÍN, año de 1902). — XVII. Tiziano y Alfonso de Este. — XVIII. Laura de Dianti. — XIX. Garcilaso de la Vega. — XX. Los comienzos del Greco. — XXI. El Greco en Toledo. — XXII. La estatua ecuestre de Felipe IV, por Pietro Tacca. — XXIII. Rubens y el Cardenal Infante D. Fernando. — XXIV. El viaje español de bodas de Carlos Estuardo.

No se han colecciónado estudios sueltos, como el de las Pinturas de San Buenaventura de Herrera el Viejo y Zurbarán, el cuadro de San Fernando de Murillo, «Zurbarán y sin fin», las Santas María Magdalena é Inés de Ribera y Giordano, pero casi todos los estudios hispanistas del autor, aunque extraordinariamente sintetizados, se reflejan en el magnífico prólogo que puso al Baedeker de España y Portugal en todas sus ediciones alemanas, inglesas y francesas.

Debo á la amabilidad del Sr. Allendesalazar, al corregir estas pruebas, el conocimiento de dos interesantes folletos, resumen biográfico (aunque en forma de discurso gratulatorio) y bibliográfico del Dr. Justi, hechos por encargo de la Universidad de Bonn y de su Facultad de Filosofía, respectivamente por el Sr. Friedrich Marx y por el Sr. Heinrich Willers, y publicados en 1912 en los antes citados homenajes al octogenario decano de los hispanistas de Europa. ¡También merecerían su traducción y publicación en España!

ELÍAS TORMO.



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

CRUZ PROCESIONAL DE PLATA SOBREDORADA
Pertenece á la parroquia de San Felix de Solovio. Santiago.
Siglo XV principios del XVI.

ORFEBRERÍA GALLEGA

(Conclusión.)

Pero cuando apunta la decadencia del plateresco y á las líneas secas escurialenses suceden los retorcimientos de aquéllas y la ornamentación se apodera de las líneas, y las formas pasan de ser sujetos á la condición de elementos decorativos, parece como que el artista gallego, y al decir gallego digo el compostelano, encuentra de nuevo la fórmula perdida, y produce obras que pueden competir, como, en efecto, compiten, con las mejores que entonces se trazan y realizan en toda la Península. Un arquitecto regional da forma á la fachada del *Obradoiro*, ó sea la principal de la Basílica, y el barroco nos ofrece en ella una de sus más suntuosas y magníficas muestras: erige templos como el de San Martín, no menos digno de ser admirado; construye casas particulares festoneadas con orlas de flores y frutas, con volutas colosales y escudos que bordean verdaderos encajes de piedra. En la Escultura muéstranse por docenas artistas notabilísimos, casi todos dignos de que la posteridad conozca sus nombres, y que nos han legado retablos estupendos, cual los de la citada iglesia monacal de San Martín Pinario, el del Santuario de Nuestra Señora de la Barca, en el puertecito de Mugía, y de otras muchas iglesias; retablos en los cuales se miran bellísimas imágenes, algunas de las que son por sí solas obras de indiscutible valor artístico. Ilustran ese período varios artistas con Gambino, Felipe de Castro, Ferreyro, etc.

Fué, como digo, el estilo barroco el favorito del último período de la escuela de orfebrería compostelana, y el salamanquino Juan de Figueira y los santiagueses Morales, padre é hijo, los que encauzaron de un modo definitivo el arte por tal rumbo estético entre los plateados de la ciudad apostólica.

Tocábale á la diócesis compostelana gozar de Prelados espléndidos que, juntamente con las ricas Comunidades religiosas, ayudaron al auge de la orfebrería en el país. Al Arzobispo Monroy sucedía, y con breve lapso de tiempo, otro no menos magnífico Prelado, D. Bartolomé Rajoy. No describiré aquí las valiosas y artísticas alhajas de oro

de procedencia madrileña (1) con que el Sr. Rajoy aumentó el tan riñísimo tesoro de la Catedral; diré únicamente, y á título de avance de sus donativos, que mandó construir cálices, cruces y copones suficientes para dotar á las iglesias pobres de la diócesis. Algunos de dichos cálices aún subsisten y son obra del hábil platero santiagués Jacobo Piedra.

Ya hablaré de la evolución que por estos tiempos sufrió el gusto de los plateros compostelanos: ahora quiero dar término á la relación de obras que precedieron inmediatamente á la dicha evolución.

Con destino al *monumento* de Semana Santa, de la Catedral, hizo el platero Antonio Morales (1719 al 1721), cien candeleros de plata; en 1725 el mismo artífice trabajó la *urna donde había de ser depositado el cuerpo de N° Sr Xpto.* Dió terminada tal urna en 1728 y se le pagaron por su trabajo 243.000 maravedís. Pesaba la alhaja la friolera de 10.606 onzas y era obra barroca de muy buen gusto, al decir de los autores de entonces. Candeleros y urna juntamente con la mayor parte del Tesoro de la Catedral, desaparecieron durante la estancia de los franceses en Santiago en 1809; así, pues, la única obra que se conserva de este Morales, es una estatua de Santa Bárbara, de plata sobredorada, de 0'60 centímetros, por la que le pagaron 9.812 reales. Esta estatua, muy bien repujada y modelada, es como escultura argéntea, la que mejor demuestra el dominio del dibujo de que hacían gala los plateros santiagueses del siglo XVIII, y linda presea al propio tiempo, del barroco regional. El hijo de Antonio Morales fué el que hizo los cubos arriba mencionados, siendo titular de la basílica. Muerto en 1739 le sucede Francisco Rodríguez, que en 1747 labró la peana, cenefa y ángeles del altar de la Soledad, diputados éstos como de las mejores obras de argentería de su tiempo.

En 1765 trajo de Roma el opulento maestrescuela de la basílica, D. Diego Juan Ulloa, tres *lampadarios* labrados por el famoso orfebre francés Luis Baladier. Los tales *lampadarios* produjeron entre los artífices santiagueses un gran movimiento de curiosidad; y aun cuando nada había en las obras del francés, respecto de la técnica, que los orfebres compostelanos no conociesen, en lo que atañe á la orna-

(1) Estas alhajas consistían en seis candeleros de oro, una cruz de altar del mismo metal y un incensario, trabajados por el platero de Madrid Juan Farquet (año 1761).

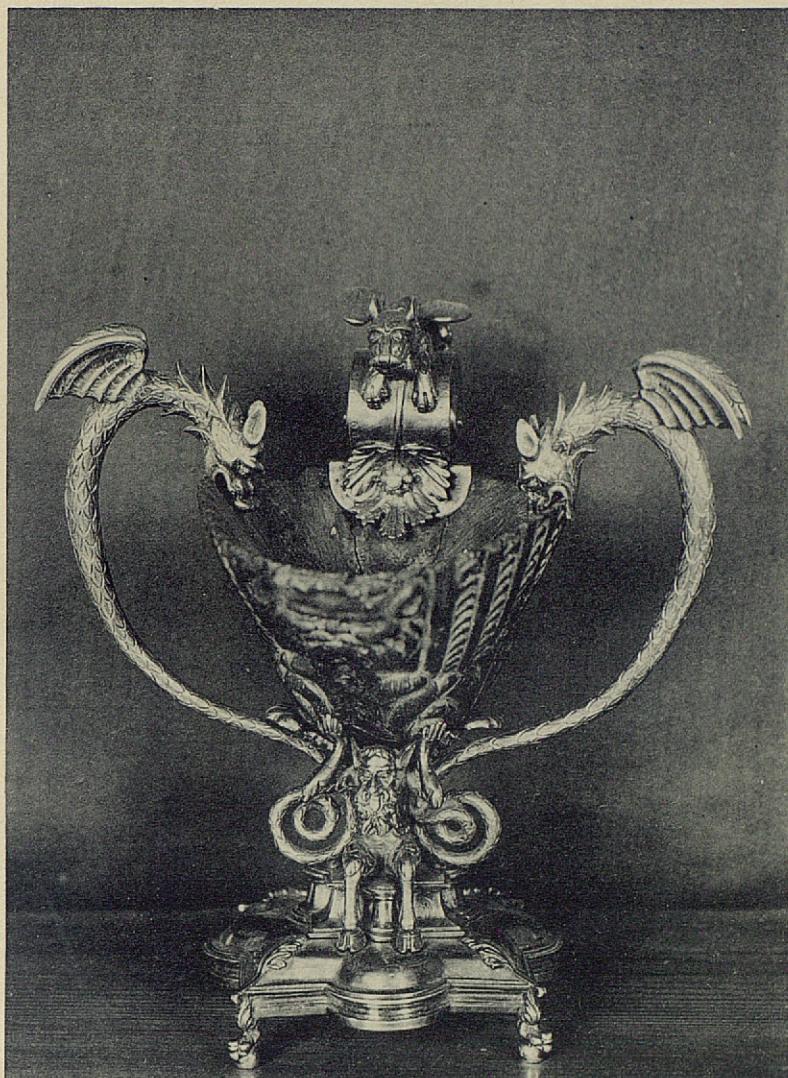


Foto tipia de Hauser y Menet.—Madrid

COPA DE PLATA SOBREDORADA Y CINCELADA

Escuela compostelana, mediados del siglo XVI.

PROPIEDAD DE LA SRA. MARQUESA DE VILLAVERDE DE LIMIA



Phototipia de Hauser y Menet.—Madrid

PILA PARA AGUA BENDITA

Plata blanca repujada. Escuela compostelana siglo XVIII.

PROPIEDAD PARTICULAR

mentación pudieron apreciar un barroco, si más afeminado que el del país, más conforme con el gusto imperante.

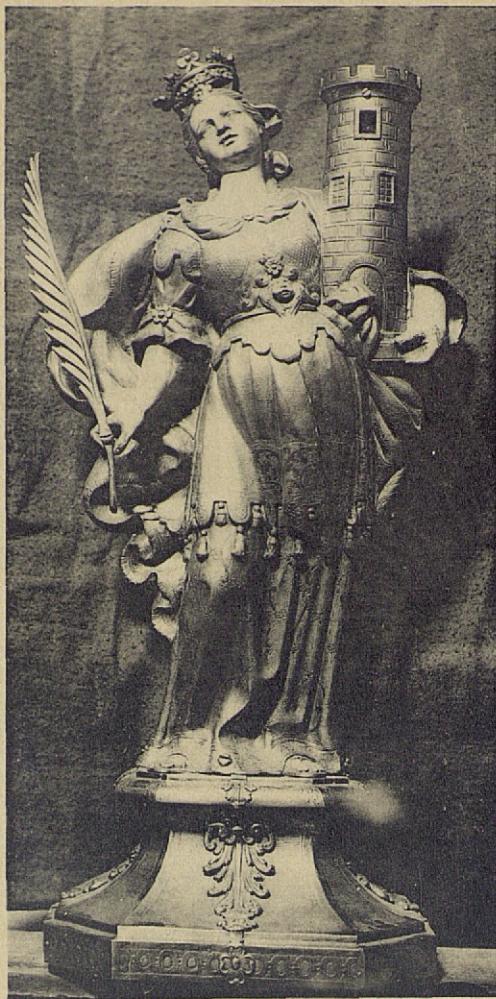
Todavía adornan las tres lámparas la capilla mayor de la Catedral. De su tamaño é importancia artística puede formarse idea con sólo apuntar ciertos detalles. Cada uno de los cajones en que venían embalados pesaba 240 arrobas. Hubo necesidad de construir carros á propósito para transportarlos del puerto á Santiago. Las tres piezas (una lámpara y dos arañones) son del estilo Luis XV. Las arañas miden aproximadamente cuatro metros de alto. Figuran uno como á modo de templete, rodeado de doce grandes mecheros. En el centro del templete de uno de los dichos arañones, hay una estatua de bronce dorado á fuego, que representa la Dolorosa, adorada por cuatro Angeles; la estatua del templete del otro arañón es la del Apóstol, á quien adoran también cuatro reyes.

En un principio, la mayoría de los artífices plateros de Compostela se resistieron á seguir el rumbo francés, diputando como mejor (y en mi juicio, acertadamente), nuestro barroco. Sin embargo, no dejaban de reconocer que la manera de modelar advertida en las citadas obras de Baladier era la *última moda*, según expresión de D. Claudio Pecúl, jefe de una dinastía de meritísimos plateros, formada por sus tres hijos D. Francisco, D. Jacobo y D. Luis. Estos insignes artistas fueron los primeros que adoptaron la *última moda*, y el D. Jacobo, á imitación de los famosos arañones, hizo tres, labrados en plata y bronce, como los originales para la iglesia conventual de San Martín. En cambio, otros famosos orfebres, entre los cuales se contaba el ya citado D. Angel Piedra, uno de los más ilustres de la época, y que había sucedido á Rodríguez como titular de la Catedral, no quisieron apartarse del camino que dejaran trazado el salamanquino Figueroa y los santiagueses Morales. Pertenecen á Piedra dos preciosas estatuitas argénteas sobredoradas, repujadas y cinceladas lindamente y como de 0,55 centímetros, que representan á *Santa María Salomé* y á *San José* (1780) (?). Ambas estatuitas, producto del barroco jenuino nuestro, contrastan grandemente con las de la *Concepción* y de *Santa Teresa*, que, como las anteriores, existen en la Catedral de Santiago, y son obra de Francisco Pecúl. Distingúense las producciones de los Pécules por un sello especial de gracia y elegancia un tanto afeminada, pero de exquisito buen gusto, si bien aquel afeminamiento de

que hablo, va perdiéndose poco á poco y conforme se aleja la primera impresión que produjeron la *última moda* de Balaquier y después varias obras de angentería y de cerámica aportadas de Francia por algunas casas nobles del país. Las imágenes dichas de la *Concepción* y de *Santa Teresa de Jesús* (en plata blanca y fundidas á la cera perdida), son realmente esculturas exquisitas, así por la delicadeza del modelado tanto de los rostros, manos y paños, como por el movimiento y la expresión. Cierto que, á pesar de la indicada influencia francesa, se echa de ver en seguida el conceptismo que en la realista escultura española dominaba y el parentesco que tales imágenes tienen con las de Salcillo, Ferreiro, Carmona y otros estatuarios de aquellos días, pero no por eso deja de ser notable la evolución que se verifica en el transcurso de cincuenta años, en la estética del arte en Santiago, y que señalan de un modo claro y preciso la estatua de *Santa Bárbara*, de Antonio Morales; la de *Santa Salomé*, de Jacobo Piedra, y la de *Santa Teresa*, de Francisco Pecúl.

Entre los talleres afamados que se contaban en Santiago, había varios de artífices extranjeros, como el de D. José Baullier, de quien son unas bonitas arquetas-relicarios de plata blanca, que se guardan en la Capilla de las Reliquias; el de Mr. Martín, también francés; el de Blas Florentín, italiano, y el de Antonio de Souza Correa, portugués. Para todos, extranjeros é indígenas, había trabajo en abundancia todavía en el último tercio del siglo XVIII, pues además de las obras corrientes, como cálices, bandejas, vinajeras, copones, cruces, etcétera, y las alhajas que en número extraordinario se labraban para las ricas casas particulares del país (1), «la piedad y devoción que inspiraba el Apóstol, les suministraba una labor constante; y así, sólo en lámparas recuérdanse las siguientes: En 1720, el racionero Baña donó dos lámparas para fuera del Tabernáculo; en 1724 se colocaron también en la Catedral varias por cuenta de la testamentaria del canónigo Zayas; al año siguiente, otras cuatro regaladas por el Conde de Altamira y otras dos por un devoto; en 1732, el alférez don Juan Blanco regaló una; en 1733, hizo igual legado el canónigo Pardiñas...» Todavía en 1774 trabajaba uno de los Boniller (hubo dos: D. Juan y su hijo D. José) para la Catedral. En sus obras se ve que

(1) Era tal la abundancia de plata por ese tiempo en Galicia, que se hacían de dicho metal ciertos vasos de uso doméstico muy necesarios.

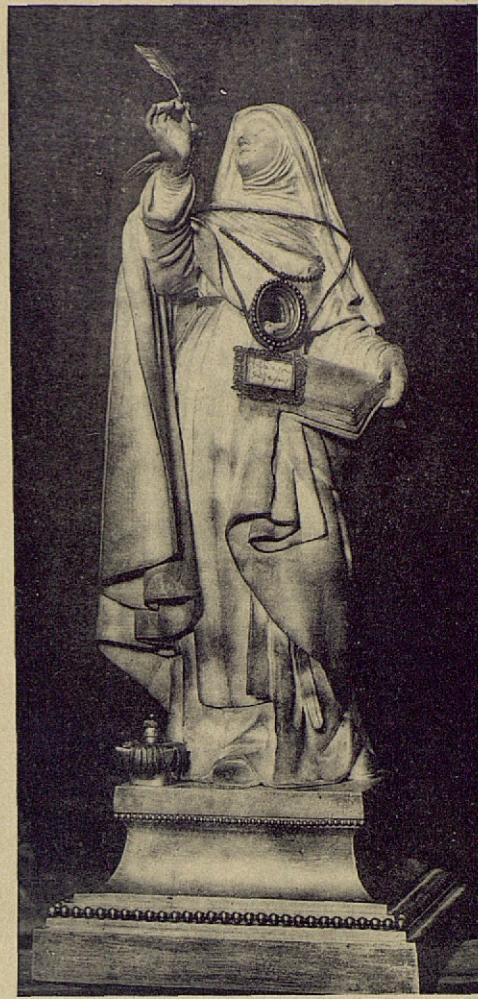


ESTATUITA DE SANTA BÁRBARA
Plata blanca repujada. Escuela
compostelana, principios del
siglo XVIII.



SANTA MARÍA SALOMÉ
Estatuita en plata sobredorada y
cincelada. Escuela compostelana,
siglo XVIII.

(CAPILLA DE LAS RELIQUIAS DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO)



SANTA TERESA DE JESÚS
Estatuita en plata blanca, modelada
á la cera perdida. Escuela compos-
telana, fines del siglo XVIII.

Fototípia de Hauser y Menet. Madrid



BUSTO DE SANTA PAULINA

En plata, cincelado, repujado y esmaltado. (1552)

CONSERVASE EN LA CAPILLA DE LAS RELIQUIAS DE LA
CATEDRAL DE SANTIAGO

Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

SAN CLEMENTE PAPA

Estatueta en plata sobredorada
repujada y cincelada (1596)

GUARDASE EN LA CAPILLA DE LAS RELIQUIAS
DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO

la *última moda* había evolucionado á su vez hacia el neo-clásico, pero aún el barroco, que tantas y tan bellas obras produjera, no se diera por vencido, pues de seis años más tarde son las descritas estatuas labradas por D. Jacobo Piedra.

A partir de los últimos días del siglo XVIII, comienza la atonía en los talleres compostelanos. Se acercaba rápidamente la muerte de la histórica escuela de *ourives*; el ambiente social y político se caldeaba con los acontecimientos que habían de transformar el modo de ser nacional, y no podía pensarse en otra cosa que en disponerse para la lucha de las ideas que de modo tan hondo revolucionaron la Patria.

Realmente, el resurgimiento de la escuela de orfebrería compostelana, que abarca desde mediados del siglo XVII hasta las postrimerías del XVIII, fué casi artificial. Compostela había sido uno de los centros más importantes del mundo cristiano, por la fama de su Santuario, la de sus escuelas artísticas y de ciencias filosóficas y elesiásticas, y por el incontrastable influjo que ejerciera en el curso de los acontecimientos políticos y sociales durante los primeros siglos de la baja Edad Media. Entonces la orfebrería compostelana alcanzó altura no superada en los más célebres talleres de Europa, exceptuando los de Bisancio; y aun cuando al mediar el siglo XIII comienza la decadencia artística de la gran metrópoli gallega, como las peregrinaciones al sepulcro apostólico se hallaban en todo su auge, pues de todas las partes del mundo concurrían millares de devotos, sosteníase pujante aquella arte suntuaria que aún supo dar gallardas muestras.

Iniciase el descenso de las peregrinaciones al desplomarse el imperio de Constantino. Ya no van á Compostela siros, coptos, capadocios, armenios, egipcios, nubios, griegos..., etc.

Poco después, el gran cisma de la Reforma suprime las caravanas de devotos que de la baja y alta Alemania, de Inglaterra, en fin, de casi toda la Europa del Norte, acudían cantando el famoso himno Apostólico. Seguidamente, nuestras guerras con Flandes y Holanda, con Francia é Italia, merman considerablemente el contingente de peregrinos; al mediar el siglo XVII quedan reducidas á menos de la mitad los ejércitos de romeros que se agolpaban bajo las

grandiosos naves de la Basílica santiaguesa; por último, Luis XIV publica su famoso edicto prohibiendo las peregrinaciones á Compostela bajo severísimas penas. La decadencia de la ciudad apostólica había llegado casi á su límite.

Artes, ciencias, comercio sufrieron las consecuencias de la lenta agonía que había de concluir con la muerte de la ciudad tres veces grande; otros centros de actividad habían surgido en la región misma, como resultado de la evolución histórica. Sin embargo, por un fenómeno que no ha estudiado la crítica todavía, la riqueza de los Prelados compostelanos y de la Silla; la enorme de los muchos monasterios de Santiago y de la región; la opulencia de las casas nobles del país y el bienestar de las mismas clases populares se hacia sentir con la edificación de centenares de palacios, casas mayordomiales, conventos y monasterios, con el lujo del vestido y de la mesa, con la depredación misma de la plata; y se da el caso curiosísimo de que en el siglo XVIII se gastan en toda España y en Galicia, por consecuencia, más millones en arte que se habían gastado desde mediados del siglo XVI.

Y la escuela de platería compostelana, al recibir la lluvia de oro que sobre ella derraman los Monroy, los Rajoy, los Altamiras, los grandes monasterios, como el de San Martín Pinario, el de Sobrado, el de Antealtares, etc., cuyas rentas eran enormes, resurge y produce, porque al propio tiempo el gusto artístico de la época encajaba por completo en el modo de sentir el arte de aquellos notabilísimos artífices.

Pero también este resurgimiento decae á su vez. Las nuevas ideas se enseñoreaban del pensamiento, y los acontecimientos históricos vinieron á concluir de dar el golpe mortal á la ciudad apostólica, por cuyas calles hacia ya más de un siglo que no discurrían las muchedumbres extranjeras, ni bajo las bóvedas de la Basílica resonaban los cánticos de los romeros. Con la soledad de aquellas naves y de aquellos claustros vino el fin de la escuela de orfebrería compostelana.

RAFAEL BALSA DE LA VEGA.

ÍNDICE POR MATERIAS

	<u>Páginas.</u>
<i>Orfebrería gallega, por D. R. Balsa de la Vega.</i> 1, 122, 153 y.....	308
<i>Escultura en Madrid desde el siglo XVI hasta nuestros días, por D. Enrique Serrano Fatigati.....</i>	20
<i>Los grandes retratistas en España, por D. Narciso Sentenach.</i> 46, 98, 174 y.....	257
<i>Veldzquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro y el Poeta del Palacio y del Pintor, por D. Elías Tormo.....</i>	60
<i>Gaspar Becerra, por D. Elías Tormo.....</i>	65
§ 1.º— <i>Una obra desconocida de Becerra en las Descalzas de Madrid?</i>	65
§ 2.º— <i>El Crucifijo de la Real Academia, ¿puede ser de Becerra?..</i>	71
§ 3.º— <i>Varios Cristos que no son de Becerra.....</i>	77
§ 4.º— <i>La obra escultórica más auténtica: el retablo de Astorga...</i>	87
§ 5.º— <i>Becerra en su primera magna obra de Astorga.....</i>	92
<i>El Palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero (Burgos), por D. Vicente Lampérez</i>	146
<i>El Maestro Egas en Guadalupe, por Fray G. Rubio é I. Acemel....</i>	192
<i>Datos históricos sobre la Casa Ayuntamiento de Madrid, por el Conde de Polentinos.....</i>	230
<i>Noticias arqueológicas y artísticas.</i> 64, 152 y.....	255
<i>Miscelánea: De Arte español de 1912, por D. Elías Tormo.....</i>	289

ÍNDICE POR AUTORES

	<i>Páginas.</i>
Balsa de la Vega (D. Rafael). —Orfebrería gallega. 1, 122, 153 y.	308
Lampérez y Romea (D. Vicente). —El Palacio de los Condes de	
Miranda en Peñaranda de	
Duero (Burgos).....	146
Polentinos (Conde de). —Datos históricos sobre la Casa Ayunta-	
miento de Madrid.....	230
Fray Rubio G. y Acemel I. —El Maestro Egas en Guadalupe...	192
Sentenach (D. Narciso). —Los grandes retratistas en España. 46,	
98, 174 y.....	257
Serrano Fatigati (D. Enrique). —Escultura en Madrid desde el	
siglo XVI hasta nuestros	
días	20
Tormo (D. Elías) —Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro	
y el Poeta del Palacio y del Pintor.....	60
— — — Gaspar Becerra.....	65
— — — Miscelánea: De Arte español de 1912.....	289

ÍNDICE DE LÁMINAS

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

	<u>Páginas</u>
— ALVAREZ (FRANCISCO).—Custodia procesional del Ayuntamiento de Madrid.....	249 —
— AUTOR INCIERTO.—Crucifijo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.....	20 —
— — — Detalle.....	21 —
— — — Retratos de los Reyes Don Alfonso VIII y Doña Leonor.....	48 —
— — — Retrato del Rey Don Alfonso "el Sabio",.....	49 —
— — — La Virgen de Tobed.....	51 —
— — — Retrato del Príncipe Don Juan, hijo de los Reyes Católicos.....	58 —
— AUTOR ANÓNIMO.—"San Dámaso," en el Ayuntamiento de Madrid	248 —
— AYUNTAMIENTO DE MADRID.—Dibujos, planos e interiores referentes á la Casa Ayuntamiento. 232, 234, 240, 241 y	244 —
— BECERRA (GASPAR).—Retablo mayor de la Catedral de Astorga. (Detalles.).....	93 —
— — — Idem íd.....	95 —
— — — (Atribuído á).—Cristo yacente procesional de las Descalzas Reales de Madrid.....	68 —
— BLAY (MIGUEL).—Grupo de la Señora Viuda de Iturbe y su hija Piedad.....	32 —
— DALMAU.—Fragmento de la tabla llamada La Virgen de los Conellers.....	52 —
— EGAS (ANEGUÍN).—Sepulcro del Ilmo. P. Illescas.....	202 —
— — — Dibujos para el sepulcro y capilla de los Velasco.....	204 —
— — — Sepulcro de los Velasco.....	217 —
— — — Recibo referente al sepulcro de D. Fernando Alvarez de Meneses.....	220 —
— GONZÁLEZ (BARTOLOMÉ).—La Infanta María Ana, hija de Felipe III.....	117 —
— GRECO (EL).—Entierro del Conde de Orgaz (fragmento).....	177 —
— — — Retrato de un médico.....	179 —
— — — Retrato de un pintor.....	180 —
— MAINO (FRAY JUAN B.).—Retrato de personaje desconocido.....	182 —
— MORO (ANTONIO).—Doña Margarita Harinton.....	108 —
— — — Auto-retrato.....	109 —
— — — Doña Juana de Austria, fundadora del convento de las Descalzas Reales.....	110 —
— NACHERINO (MIGUEL ANGEL).—Cristo á la columna, estatua en mármol.....	79 —
— ORFEBRERÍA GALLEGA.—Torques de oro hallados en Galicia.....	12 —
— — — Joyas de oro halladas en Galicia....	14 —

Páginas.

— ORFEBRERÍA GALLEGA.—Cruz argénteaa procesional de San Salvador de Serrano (La Coruña).	132
— — — — — Cruz áurea prelacial repujada del Monasterio de Cardoeiro (Pontevedra).....	138
— — — — — Busto argénteo esmaltado de Santago Alféo en la Catedral Compostelana.....	142
— — — — — Estantua argénteaa de Santa María en la Catedral Compostelana.....	144
— — — — — Portapaz de plata blanca sobredorada de los Padres Franciscanos de Santiago.....	155
— — — — — Estantua de San Juan Bautista en la Catedral Compostelana.....	156
— — — — — Estantua de San Andrés Apóstol en la Catedral Compostelana	157
— — — — — Platos de plata repujada propiedad de D. Ricardo Blanco Cicerón (dos láminas).....	162
— — — — — Copa de plata propiedad de la señora Marquesa de Villaverde de Limia.	308
— — — — — Cruz procesional de la parroquia de San Félix de Solovio (Santiago) ..	307
— — — — — Pila para agua bendita.....	309
— — — — — Busto de Santa Paulina y estatua de San Clemente, Papa, de la Catedral Compostelana (en una lámina)	311
— — — — — Santa Bárbara, Santa María Salomé y Santa Teresa de Jesús, estatuas de la Catedral Compostelana (en una lámina).....	310
— PACHECO (FRANCISCO).—Retrato de un poeta.....	119
— — — — — Retrato de Alonso Cano.....	120
— PALOMINO (ANTONIO).—Frescos en el antiguo Oratorio del Ayuntamiento de Madrid (tres láminas).....	246
— PEÑARANDA DE DUERO (BURGOS).—Palacio de los Condes de Miranda. 147, 148 y	150
— RIZI (FRANCISCO).—Cristo crucificado.....	245
— SANCHEZ COELLO (A.).—El P. Sigüenza.....	112
— SAQUETI (JUAN BAUTISTA).—Dibujo de la fuente que había en la plaza de la Villa de Madrid.....	251
— TIZIANO.—Retrato del Emperador Carlos V (detalle).....	101
— — — — — Auto-retrato.....	102
— TRILLES (MIGUEL ANGEL).—Andrómeda y Perseo.....	33
— VARGAS (LUIS DE).—Retrato del Chantre D. Juan de Medina.....	118
— VELAZQUEZ (DIEGO).—El Conde Duque de Olivares.....	267
— — — — — Auto-retrato.....	273
— — — — — D. Diego del Corral y Arellano (detalle)	264
— VELAZQUEZ Y MAZO.—La Reina Doña Mariana de Austria....	272

210
BIBLIOTECA DE
LA COLECCION
RIVIERE

Cota 5-IV
Registro 135
Signatura 7(H6)
(105) Bola

