



BOLETIN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones.



Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques

Biblioteca d'Humanitats

Sala de Revistes

BOLETIN

☉ DE LA ☉

Sociedad Española de Excursiones



☉ Arte ☉ Arqueología ☉ Historia ☉



TOMO XX

1912

MADRID

30 - Calle de la Ballesta - 30

Reg. 135

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

* Arte * Arqueología * Historia *

MADRID. — 1.º Marzo 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.*

ORFEBRERÍA GALLEGA

(NOTAS PARA SU HISTORIA)

ADVERTENCIA

No busque el lector en estas páginas la historia de la orificeria y platería gallega; mi empeño no es tal. Harto habré logrado, si acierto á esbozar ligeramente algunos períodos de la vida de esa arte suntuaria en la apartada región donde he nacido.

Ni es el presente el primer trabajo dedicado al estudio de la orfebrería gallega. Me precedieron ilustres personalidades, de cuya labor no podrá prescindir quien intente trazar el cuadro, vasto ciertamente, del arte de trabajar los metales nobles en Galicia durante larga serie de siglos. Al final de estas páginas irá un *índice bibliográfico*; pero tal índice no me excusa de declarar aquí, que gran parte de los datos y noticias que he utilizado para escribir este esbozo histórico han sido recogidos especialmente por Villa-amil y Castro y el canónigo de la Catedral de Santiago, López Ferreiro. Ciertamente que este último tuvo «la llave de la más abundosa y rica fuente de todo conocimiento histórico y especialmente arqueológico de Galicia», como advierte Villa-amil (1); y siendo tanto lo rebuscado y estudiado por dicho arqueólogo y erudi-

(1) *Mobiliario litúrgico de Galicia en la Edad Media*, pág. 182.

to, aún quedan en tinieblas, que quizá nadie disipe ya, problemas artísticos é históricos de transcendencia incalculable.

Porque, bueno es apuntarlo: muerto el canónigo López Ferreiro, han tornado á su mudez los Archivos de la Catedral compostelana, del Palacio Arzobispal, del exmonasterio de San Martín Pinario, hoy Seminario, del convento de Antealtares, del de Santa Clara, de Cofradías y Parroquias y de otras Catedrales, cual la de Orense, ricos todos en noticias históricas de vario género. Y ya nadie podrá continuar la labor emprendida por aquel infatigable sacerdote, si no es otro tonsurado, y temo fundadamente, que en el estado en que dejó al morir la investigación diplomática el ilustre Ferreiro, así seguirá, sabe Dios hasta cuando. Por mi parte declaro que, á pesar del carácter oficial de que iba revestido para la obra de la catalogación monumental de la provincia, no intenté trasponer los umbrales de esos Archivos. ¡Gracias que al cabo de innumerables viajes y de molestias sin fin, haya podido estudiar algunas alhajas singulares!

Sin embargo, debo á la casualidad, que me ha favorecido en este estudio, á la colaboración de algunas personas, para quienes es fácil la compulsa en Archivos municipales y provinciales, y á la benevolencia de poseedores de interesantes documentos, la adquisición de noticias y datos completamente inéditos, algunos de los cuales rectifican noticias de los citados Villa-amil y Ferreiro.

I

POR VÍA DE PRÓLOGO

En la historia de la orfebrería gallega hay una laguna que no puede cegarse, por lo menos, mientras las investigaciones históricas y arqueológicas no hayan rebasado entre nosotros de su estado actual. Los confines de esa laguna son los primeros tiempos de la dominación romana y los primeros de la Reconquista. Claro está que me refiero á la falta de monumentos, no á la de documentos escritos, pues aun cuando no muy abundantes, algunos existen de estos últimos que atestiguan la existencia de aquella arte en la región gallega durante tan larga serie de centurias.

Muchos son los vestigios que de la civilización y dominio de Roma han surgido y surgen á cada paso en toda Galicia; mas tales vestigios

salen á luz de un modo que pudiera decirse espontáneo, y no por el esfuerzo del arqueólogo y el cuidado de las Corporaciones oficiales. Quizá si algún día se emprende una labor de exploración arqueológica en varios lugares, como Iria Flavia, Lugo, etc., pueda cegarse en parte la tan extensa laguna histórica, pues no acierto á explicarme cómo habiendo devuelto la tierra en que yacían sepultados, tesoros de la época prehistórica, no ponga de manifiesto la más pequeña presea de los días en que el arte de Roma imperaba en toda la Península, cuando tantos monumentos epigráficos, tantos vestigios de construcciones suntuosas, tanta riqueza numismática de esos tiempos se han recogido y recogen de continuo en las cuatro provincias gallegas. Y expongo esta duda, no porque crea que, en efecto, tal carencia de monumentos de ese género exista, sino porque me parece deplorable la indiferencia con que todos, Estado, Corporaciones oficiales y particulares, miran estas investigaciones, pues no hace todavía dos años, encontró cierto labriego en unas tierras cubiertas de restos de tégulas imbrices y planas de alfarería romana, circuidas aquéllas en gran extensión por un muro de recinto, encontró, repito, entre otros objetos, una lanza, monedas de oro de varios Emperadores y un collar también de oro, todo lo que fué á parar al crisol de un platero (1), pues nadie quiso comprar la alhaja. Así ha desaparecido un elemento de estudio para la historia de la orfebrería regional en ese período.

Y si de la dominación romana, de la cual, como he apuntado, tantos vestigios importantes se cuentan en la tierra gallega, no hemos podido recoger, hasta ahora, ni uno sólo del arte de la orfebrería, es lógico pensar, que de la época suevo-visigótica no se logre resultado mejor. Menos cultos, aun los mismos visigodos, su dominación, especialmente en Galicia, no fué tan duradera como la de los hijos del Tíber, y por estas causas es presumible que las artes todas, siguiendo el impulso inicial, apenas sintieran influencia de mayor cuantía con la dominación bárbara. Tal es la teoría que parece desprenderse de los hechos históricos, y sin embargo, en mi juicio, esa teoría no es exacta en todos sus extremos. Dominaba todavía Roma en el país, y ya Galicia, que sostenía relaciones seculares con Oriente, las extendiera á Bizancio, de donde vienen, apenas instalados los bárbaros en la Peninsu-

(1) En Santa María de Ciudadela, á siete kilómetros de Sobrado de los Monjes, provincia de La Coruña. — Véase el *Boletín de la R. A. Gallega*, Agosto de 1909.

la ibérica, heresiarcas y sabios y artífices, como de Galicia van Generales y habían ido Emperadores á la sede de Constantino. Y esas relaciones con tan apartados pueblos siguen sosteniéndose, y presumo que al Dumiese y otros Obispos y fundadores llegados así del Norte de Europa como de las orillas del Bósforo y del Asia Menor, de Antioquía y Alejandría, acompañáronles monjes artistas y artistas laicos, que al fundar aquellas comunidades cual las de Samos, San Clodio, Dumio, etcétera, citadas por los escritores religiosos del siglo V, establecieron escuelas de oficios y artes, encauzando el gusto y la entidad, en general, por el derrotero latino-bizantino, el cual se hizo ancha vía al mediar el siglo VIII.

Mas todo esto no pasa de la categoría de hipótesis, fundamentada en los relatos históricos, de indudable autenticidad algunos de ellos, pero sin el apoyo de un solo monumento auténtico. Y la laguna sigue sin poderse cegar, y la historia, no tan sólo del arte del orifice, sino la de la cultura regional, sumida en tinieblas, lo bastante densas para que el juicio del investigador no pueda penetrarlas.

Por un fenómeno realmente curioso, el estudio que no es dable realizar acerca de la orfebrería de las épocas romana y visigoda en Galicia, es en parte factible, tratándose de la metalisteria prehistórica. En gran abundancia se han encontrado alhajas de oro y plata y utensilios y armas de bronce y cobre de aquella edad, mientras que de estas otras más cercanas, dicho queda la carencia absoluta de las primeras y la escasez de las segundas. La codicia de las gentes, sobre todo de las campesinas, fué la causa primera de tal fenómeno. La Chancillería de Galicia prohibió la apertura de *mámoas*, á que se dedicaban los habitantes de las aldeas cercanas á tales monumentos fúnebres, y por ese motivo surgieron cuestiones civiles y criminales sin cuento, pues la Hacienda se llamaba á la parte en los tesoros. Por fin de cosas, se regularizó la *apertura de mámoas*, y así vemos (entre otros muchos) al licenciado Pedro Vázquez de Orjas, dueño y señor del Coto de Becerril de Parga (Lugo), que obtuvo una Real cédula de Felipe II, fechada en Madrid en 26 de Mayo de 1609, para que *registrase en los términos de Padrón y Caldas de Reyes algunas sepulturas de gentiles, en que se entienda hay oro, plata y otras riquezas de mucho valor* (1). Puede supo-

(1) «Sobre apertura de mámoas á principios del siglo XVII»: A. Martínez Salazar. *Boletín de la R. A. Gallega*, Mayo de 1909, La Coruña.

nerse lo enorme de la cantidad de alhajas y otros objetos de la industria prehistórica que habrán desaparecido en cerca de cuatro siglos, durante los cuales no han cesado las gentes de remover *castros y mámoas*; todavía, y aun cuando ya muy de tarde en tarde, se encuentran hachas de bronce y cobre, torques de oro y brazaletes anteriores á la dominación romana.

El estudio de estos productos de la metalistería de tan lejanos tiempos, comenzó á iniciarse en Galicia en el siglo XVIII: pero no adquirió verdadera importancia, hasta que varios aficionados y eruditos dedicaron sus esfuerzos á penetrar en el fondo de la arqueología del país. A Teijeiro, Armesto, Arnao y otros autores regionales, siguió Villamil y Castro, y con Villamil un grupo de inteligentísimos arqueólogos de profesión y aficionados, pero no por eso menos expertos, y el resultado de tales trabajos ha sido salvar bastantes preesas, las suficientes, para que pueda realizarse el estudio positivo de la metalistería prehistórica gallega y la formación de colecciones, así oficiales como particulares. De una de estas últimas, la más rica que conozco, es la descripción y estudio con que doy comienzo á estas notas para la historia de la orfebrería gallega.

II

ALHAJAS PREHISTÓRICAS

La erudición ha ido á buscar en Egipto inclusive, el origen de la palabra *torques*, para denominar el género de alhajas que motivan este estudio. Tito Livio, Estrabon, Virgilio en la *Eneida*, Aulo Gelio, en fin, hasta llegar á San Isidoro, cuantos historiadores y poetas de esos tiempos han mencionado el *torques*, todos han sido sacados á plaza para confirmar, de modo definitivo en el citado nombre, las piezas así conocidas. Dejo para más adelante exponer mis ideas acerca de la procedencia de tal collar, y por lo tanto, de su denominación arqueológica; pero yo creo, y lo digo desde luego, que ni genéricamente deberían señalarse como *torques* cuantas alhajas prehistóricas é históricas adopten las formas señaladas por la Arqueología, porque no todas han tenido el mismo destino.

El torques lo describe Rich en su *Diccionario* diciendo que es un

adorno de forma circular, hecho de un cierto número de hilos de oro arrollados en espiral, que llevaban como collar los galos, etc. Por su parte, San Isidoro (*Ethimol.*, XIX, 31-11) nos dice que los torques *sunt circuli aurei ad collo ad pectus usque pendent*, etc. A la vista tengo una fotografía que reproduce varios torques y brazaletes del Museo Arqueológico Nacional. Indudablemente algunos han podido ser utilizados: la flexibilidad de los hilos ó alambres de que están hechos, es suficiente para que se utilizasen como adornos del cuello y de los brazos; en cambio, los que voy á estudiar, como varios otros también del Museo Arqueológico, son de una rigidez absoluta. A tales alhajas no se ha referido ninguno de los clásicos citados, ni el insigne polígrafo autor de las *Etimologías*. Nada tienen de retorcido (aun cuando simulan en la ornamentación el retorcido) los llamados «torques celto-galaicos», de los cuales es la más completa representación la serie que aquí menciono.

Yo creo que bien pudieran denominarse de otro modo las alhajas de este género, porque ni están formadas de hilos, ni son *circuli aurei*; muchas de ellas (como puede apreciarse en las reproducciones que ilustran este trabajo) ni siquiera adoptan la forma semicircular. El *torques* era un verdadero adorno del cuello. Lo mismo acontece á bastantes brazaletes encontrados con los dichos *torques*; si, en efecto, algunos han podido adornar los brazos de sus dueños, en cambio otros jamás han tenido tal empleo; su rigidez no deja lugar á discusión sobre tal punto. Es, pues, indudable que esas alhajas, halladas todas en *mámoas* y *castros*, fueron construídas con fines puramente funerarios, y por lo tanto, no tienen nada de común con los *torques* y brazaletes á que se refieren los textos antiguos.

También pienso con Villa-amil, que debe desecharse la creencia de que esta clase de *torques* pudiera formar ó constituir un género de piezas de valor declarado, que se emplearan en el cambio y compra-venta de objetos de importancia, como parece que se inclinan á creer algunos autores que han tratado recientemente del asunto; y digo que debe desecharse tal creencia, porque buena parte de los torques que figuran en esta colección particular que analizo, los de la colección Villa-amil, los del Museo Arqueológico Nacional, el del Museo Arqueológico de Pontevedra, los recogidos en Bretaña é Irlanda en su mayoría, y muchos más que no recuerdo, son obras de carácter artístico y

pertenecen á siglos (salvo pocos ejemplares) en que la moneda fenicia y la griega, como seguidamente la romana, circulaba ya por todas partes. Y contrayéndonos á estos torques gallegos, es indudable que ninguno, en mi juicio, rebasa del siglo V antes de nuestra Era, é indudable también, que se conocía en el país la moneda casi desde los comienzos de su existencia, pues está fuera de toda duda el gran tráfico comercial sostenido por Galicia con Grecia desde la época Micénica (1) con Fenicia, Egipto, Cartago, etc. De dos siglos y medio antes de Jesucristo se han encontrado en Iria Flavia monedas de Roma, y de cerca de cuatro, púnicas, en la costa de Ortegal. Así, pues, creo, que de seguir denominándose *torques* á estas alhajas rígidas, encontradas en monumentos militares ó sepulcrales de carácter celta, ó como tales clasificados, sea preciso distinguirlas en *torques* propiamente dichos y *funerarios* ó *votivos*. Y expuesto brevemente lo que entiendo por *torques*, voy á ocuparme en los que motivan este somero estudio.

* * *

Compónese esta colección (2) de doce piezas, entre *torques* y brazaletes, y once fragmentos. Todas estas alhajas son de oro, excepto un torque que es de plata y el más moderno. Entre dichas joyas se cuentan cuatro que debieron ser utilizadas por sus poseedores: tales son dos brazaletes, un collar y un aro ó pulsera muy fino. Los brazaletes están formados de una lámina de oro, de bello color de ambar, bastante flexible, que en una mide cuatro centímetros y medio aproximadamente de ancho y en el otro unos tres y medio. Este brazaletes más estrecho es de mayor diámetro que el primero. La técnica es la misma en las dos preseas, y acusa un dominio perfecto de ella por parte del orfebre ú orfebres que las construyeron. Distinguese, sin embargo, por su mayor finura en los detalles, el segundo de los citados brazaletes. En ambas joyas se ha imitado, para ornamentarlas, una serie de medios junquillos; los del brazaletes primero son más finos, pero en el segundo los limitan dos órdenes de perlitas repujadas, y en los extremos de la alhaja aparecen, también repujados, tres medios juncos; además se ven

(1) Véase *Galicia Antigua*: García de la Riega, Pontevedra, 1904.

(2) Es de la propiedad del Sr. D. Ricardo Blanco Cicerón, de Santiago, quien posee un rico Museo.

dos agujeros que debieron servir para pasar un cordón ó alambriño con que unir los extremos para cerrar el brazaletes.

Con este último se encontró un arito ó pulsera de que hago mención más arriba. Mide aproximadamente ocho milímetros de ancho y en los extremos tiene dos como á modo de presillas. La decoración la componen tres cordoncillos finísimamente trabajados, que limitan dos filetes. Las citadas presillas simulan también el cordoncillo. La exquisita finura y maestría de la mano de obra de esta alhaja, solamente es comparable á la de ciertos detalles de la famosa diadema de Jávea.

Estas tres piezas constituyen un grupo homogéneo desde el punto de vista de la decoración y especialmente de la técnica. Yo creo ver en los brazaletes que acabo de describir, un arte que se relaciona directísimamente con el que produjo la citada diadema de Jávea, y el que se adivina en las joyas que exornan las esculturas del Cerro de los Santos. Ciertamente que no son esas tres joyas de la colección Blanco Cicerón las únicas en que me parece atisbar la influencia de una corriente artística que, proviniendo del Oriente, da forma á la decorativa de las joyas del país, como las diera á las de Chipre y á las de Troya y á las de todos los pueblos de la cuenca mediterránea. El cordoncillo, el perleado á punzón y la soldadura, el hilillo torcido en cable, el trenzado, son elementos de ese arte, y que se advierten en estas tres alhajas santia-guesas, juntamente con elementos de decoración indígena.

El lugar en que se encontraron los brazaletes hállase en el interior de la provincia de La Coruña, y confina con la de Lugo, no muy lejos de la costa, pero en la ruta lucense que iba á Iria y en punto en que bifurcaban varios caminos que conducían directamente á los yacimientos auríferos de las montañas y ríos que, como el Sil y el Miño, forman parte del sistema hidrográfico y orográfico de las provincias de Orense y Lugo. El lugar es un *castro* del monte *d'os Mouros*, en Mellid, y realmente tengo como dato de gran interés que las tres alhajas, de técnica tan semejante, de traza tan parecida, las mayores sobre todo, hayan sido halladas juntas en el mismo sitio. El oro de estas preseas es de 24 quilates, y pesan las dos mayores 140 gramos y 59, respectivamente; la pequeña alcanza cerca de 10 gramos.

La cuarta de las alhajas que creo que han servido para adorno de su dueño, es para mí un enigma de solución difícilísima. Constituyen dicha alhaja (que yo titulo collar para designarla de algún modo) un

grueso alambre áureo y nueve (no sé como dominarlas) cuentas, avalorios ó *dóas*, según expresión gráfica del dialecto gallego, de forma extraña y de distintos tamaños, que aparecen pasadas ó enristradas en el dicho alambre; las tales *dóas* son también de oro de un color ligeramente opaco bronceo.

Por lo que atañe á la técnica de tan extraño objeto, el alambre, rudamente batido por el martillo, no ofrece singularidad alguna, á no ser los ganchos de los extremos que, como en los verdaderos *torques*, servían para el oficio de broches; las cuentas, perlas ó *dóas* ensartadas están fundidas, y tampoco presentan singularidad alguna, exceptuando su forma.

El enigma de esta alhaja consiste en averiguar si en efecto ha sido desde un principio tal collar, ó lo hizo la casualidad. Digo y pienso esto, por las circunstancias que precedieron á su hallazgo. He aquí lo ocurrido:

En un *castro* inmediato á la villa y puerto de Noya (provincia de La Coruña) llamado *Chaos de Barbanza*, pero que á pesar de su proximidad á la citada villa pertenece al Ayuntamiento de Boiro, encontraron varios muchachos, hacia principios de Mayo de 1893, ciertos objetos al parecer de bronce. Pocos días después ó poco tiempo después (de esto no estoy seguro) se descubrió una gran cantidad de los citados objetos, y no hubo chico ni grande que no poseyera alguno, y aun se recuerda el detalle de que en una boda de gentes paisanas, los convidados estuvieran tirándose, por divertimento, docenas de los objetos dichos, que no eran otra cosa que perlas ó *dóas* como las del collar que estudio. Pasadas algunas semanas, todas las *dóas* del *castro*, juntamente con las piedras y tierra que las ocultaron, fueron arrojadas al fondo de la ría.

Ocurriósela al padre de uno de los muchachos que primero encontraran las perlas, cuentas, avalorios ó *dóas*, recoger unas cuantas de las que aún conservaba y llevarlas á Noya á casa de un relojero con intención de venderlas si valían algo. El industrial, después de examinar tales piezas atentamente, le dijo que le compraría cuantas quisiera llevarle, pagándoselas á peseta. El buen hombre todavía le llevó algunas docenas, y entonces fué cuando en la rebusca de nuevas piezas se encontró el collar.

Creo de interés lo relatado, pues trae á la memoria otros yacimien-

tos de objetos prehistóricos de metales preciosos, que se hallaron en varios castros de la provincia de Lugo, y de armas y utensilios de bronce (1). Los primeros quizá fuesen acumulaciones de alhajas en sitios estratégicos, para sustraerlas al pillaje de los invasores (¿de los romanos?); los segundos más bien pueden considerarse como depósitos de fundiciones; pero el yacimiento de esas perlas de oro exclusivamente, es tan singular, que pienso si no sería conveniente proceder al reconocimiento del citado castro de Chaos de Barbanza. Quizá entonces se despejaría la incógnita con hallazgos importantes desde el punto de vista arqueológico.

El oro de este collar es de 22 quilates, y la alhaja pesa 135 gramos.

El único *torques* de plata de esta colección es del tipo corriente, y su forma muy aproximada á la descrita por los antiguos autores, y á la que Rich da como típica en su *Diccionario*. En un principio creía yo que esta alhaja era romana, pues ostenta tres lazos, decoración bastante general en los torques militares de Roma; pero me hace dudar el *torques* de Cheste (huerta de Safa, Valencia) cuya descripción se debe al Sr. Mélida (2). Difieren ambos torques (el valenciano y el gallego) en que el alambre de que están hechos, en el primero es cuadrado y en el segundo es redondo, y en que, en lugar de los lazos ostenta el de Cheste «tres presillas en figura de cabezas de serpientes que á modo de colgantes le adornan, formadas, sin duda, de chapa», etc. (Ya volveré sobre esta alhaja.) El Sr. Mélida afirma como prerromano tal collar.

Ciertamente que no ofrece singularidad alguna saliente el torques de la colección Cicerón, pero la mano de obra acusa una gran habilidad y un dominio no menos grande de la técnica. Compónese dicha alhaja de un aro de plata, bastante grueso en el centro, formado por dos alambres retorcidos que separadamente describen los lazos, y se unen formando un solo alambre en los extremos, los cuales terminan en dos ganchitos, los cuales adoptan la forma de perillitas. En donde se funden los alambres para convertirse en uno, se ven cincelados círculos, ya rodeando el aro, bien á lo largo de él y entre hileras de puntos. Termina la decoración del torques, un fino alambriño en forma de ca-

(1) Villa-amil y Castro: *Museo español de antigüedades*, III, pág. 545; IV, 50.

(2) J. R. Mélida: *Revista de Archivos y Bibliotecas*, 1902, pág. 164.

ble, que recorre todo á lo largo la inserción de los alambres gruesos.

Pesa este collar 107 gramos, y fué encontrado en 1884 en las inmediaciones del castro de la Recadieira (provincia de Lugo).

Notable por el tamaño y la decorativa, es el torques de oro que reproduce la fototipia. Fáltale una de las perillas terminales, que, como puede observarse en los torques de esta colección, tan sólo en los fragmentos de que hablaré más adelante, adoptan la forma más corriente, que es la ovoide.

Dividese este torques en tres partes desde el punto de vista de su decorado. La parte central y por la superior, lo está á su vez en tres zonas paralelas, separadas por finos hilillos, entre los cuales, y por medio de otros dos hilos dispuestos en espiral, se desarrolla una serie de circulitos al entrelazarse. Tal motivo lo limitan otros dos hilos también finísimos, uno retorcido y otro liso. Las partes restantes de la alhaja la decora un grueso alambre arrollado y cuidadosamente batido y soldado.

La perilla terminal es de fundición y se halla adherida á una chapita soldada al *torques*, como se advierte en el extremo de la alhaja que carece de tal apéndice. Ya he dicho que el alambre arrollado á los tercios exteriores está hábilmente redondeado por percusión, pero los hilillos que con tanta gracia decoran la parte central de la alhaja, no me parecen trabajados á martillo. La finura de tales hilillos y su perfecta redondez, el hilo que semeja un cable, compuesto de dos hilos sutilísimos, alejan la posibilidad de que hayan sido obra de martillo. No hay mano de obrero, ni de artifice, por hábil que sea, capaz de modelar por percusión hilos que, como los que forman el cable, no tienen el diámetro de un cuarto de milímetro.

El aspecto de esta pieza es realmente suntuoso, y la considero singular, pues no recuerdo que haya ofrecido semejante la región gallega, ni tampoco las del resto de la Península. Por su técnica merece capítulo aparte en el estudio de la orfebrería prehistórica celtibérica, pero todavía más digna de análisis es su decorativa. No cabe duda, en mi juicio, de la influencia de un arte aportado á Galicia, del Asia y de pueblos que cual la Frigia, la Licia, etc., descollaron en el trabajo de los metales preciosos. Los motivos empleados, como son espirales, rosetas, puntos en relieve, círculos concéntricos, los vemos cubriendo ciertas partes de estos torques, y en éste en que me ocupo, no tan sólo

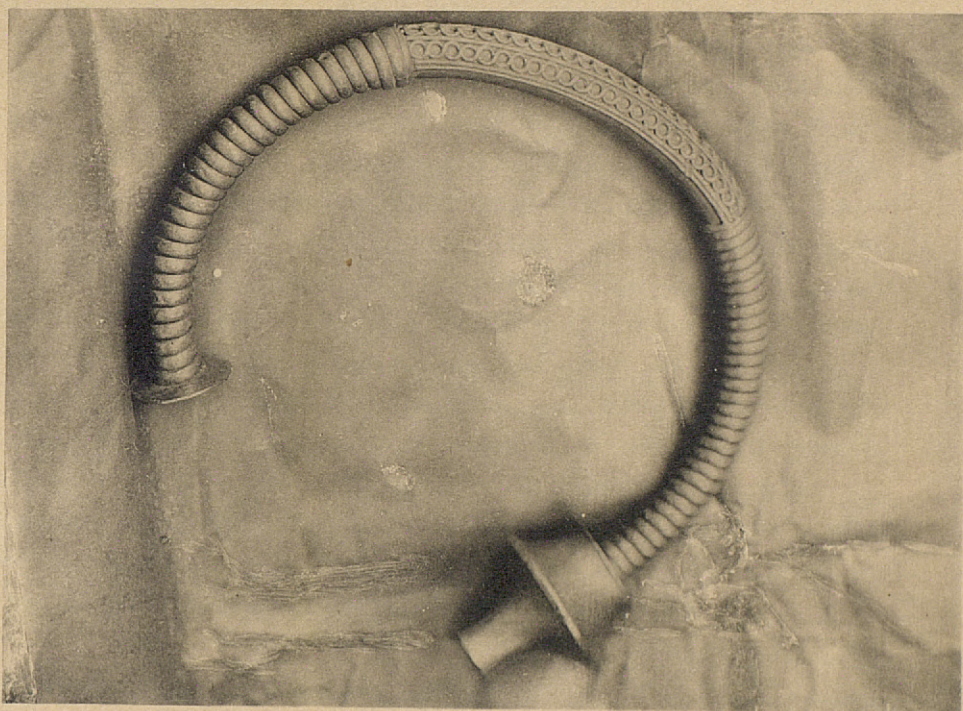
se ven las líneas serpeantes (1), sino la técnica de las alhajas de los pueblos citados, aplicada de un modo magistral. Contemplando tal pieza, así como los brazaletes y el arito ó brazaletes pequeño de Mellid, pienso en que el arte de trabajar los metales nobles en la región gallega, ofrece dos aspectos, entre otros muchos, para el estudio arqueológico: el que pudiera considerarse indígena puro, y el que siendo también indígena, sufre influencias extrañas. El caso es averiguar las épocas sucesivas de esas influencias, atisbadas, según yo pienso y diré más adelante, por varios historiógrafos regionales y extranjeros.

También este torques ha sido hallado en un Castro del Ayuntamiento de Foz (Lugo), conocido en el país por *Cú do Castro*, y señalado en los mapas con el nombre de «Castro de Marzan». Es de oro de 22 quilates, y pesa 790 gramos.

Finamente trabajado (como para desmentir la afirmación de que tales piezas provenientes de las regiones del Noroeste, son rudas de aspecto y de técnica), aun cuando de forma menos original que la del anterior, es otro *torques* de esta serie. De sección prismática, como varios que, procedentes de distintos puntos de la tierra gallega, existen en la Academia de la Historia, en el Museo Arqueológico Nacional, en la colección particular de Villa-amil y Castro, en el Museo de Pontevedra, etc., éste ofrece una técnica impecable, así en sus remates, que parecen hechos á torno, como en el aro, de perfecta regularidad. Semejante le es otro *torques*, por lo que atañe á la maestría de la ejecución. Difieren ambos en que el primero es semicircular, y el segundo adopta la forma de C: en que las perillas terminales son más proporcionadas en aquél, y las aristas del aro vivas, mientras que las de este último están matadas. También difieren en el tamaño; el del segundo es mucho mayor.

Así como constituyen un grupo homogéneo los brazaletes de Mellid por sus formas y ejecución, así estos dos *torques* constituyen otro por las mismas razones: si bien han sido hallados en lugares bastante distantes, pues el primero procede de un castro que llaman de *Recadieira*, en las inmediaciones de Mondoñedo (Lugo), y el mayor, ó sea el segundo, en otro castro de la villa de Mellid (Coruña), pero no en el

(1) Collignon: *Archeologie Grecque*, pág. 16. París, colección Quantin Perrot, *La Lydie et la Trigue*.



Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

TORQUES DE ORO HALLADOS EN GALICIA
Colección del Sr. Blanco Cicerón

que guardaba los citados brazaletes. Son de oro de 22 quilates, y pesan 590 y 678 gramos, respectivamente.

Todavía mayor que el que acabo de citar, y también de forma de C, se mira otro *torques* en esta valiosísima colección, y se distingue además por la rudeza de su técnica. Se compone de una barra de oro, como de ocho milímetros de diámetro, en cuyos extremos tiene dos gruesas perillas terminales, de la misma forma que las de todos los *torques* aquí descritos. La fundición de dichas perillas está poco cuidada, y éstas son desproporcionadas. Un grueso alambre de oro rodea el núcleo en sus tercios exteriores: es irregular en su diámetro y se advierten en él claramente las huellas del martillo.

El contraste que ofrece este *torques*, tan rudo en su técnica como en su decoración, con los que dejo estudiados más arriba, es tanto más de notar cuanto que no tengo la alhaja por más antigua que aquéllos. En mi juicio, la diferencia consiste en que este *torques* es obra de mano inhábil; pues así lo que atañe á otros pormenores, como la forma de los apéndices terminales, el alambre arrollado en los extremos y la forma misma del *torques* no difieren de los ya conocidos de esta colección. Por otra parte, es preciso tener en cuenta el dato, de que ha sido encontrado en el mismo castro de la *Recadieira* en que se encontró el menor de los *torques* citados últimamente; detalle que lleva á pensar en que ambas alhajas, aun cuando de distinta mano y de valor material y artístico (desde el punto de vista de la mano de obra) distinto también, han debido ocultarlas á un mismo tiempo sus poseedores ó poseedor. El oro de esta presea es de 24 quilates, y pesa 1.460 gramos.

Termina la serie de alhajas completas que aquí estudio, con un brazaletes y dos aros. Estos son simplemente dos brazaletes rígidos, formados con un trozo de varilla de oro, adelgazada hacia los extremos y de unos seis ó siete milímetros de diámetro en la parte central (1). Ambos aros los halló un labriego en un castro cercano á Lugo, en 1876. El oro es de 22 quilates, y pesan 90 y 99 gramos, respectivamente.

El brazaletes propiamente dicho, simula cuatro aros en relieve. Tal pieza está hecha al fundido y es bastante gruesa. En el Museo Arqueológico Nacional existen, entre las joyas ibéricas, varios brazaletes rígi-

(1) En una cueva ó escondrijo de Alviella (Portugal) se encontró un brazaletes idéntico á éstos. Martins Sarmiento lo cree de tiempos fenicios.—Cartailhac: *Agés préhistoriques de l'Espagne*, etc.

dos, los cuales también simulan aros, pero en sentido de la convexidad para dentro. Este brazalete se encontró en un castro distante cuatro kilómetros del de *O Monte d'os Mouros* (Mellid), en 1881. El oro es de 24 quilates, y pesa 183 gramos.

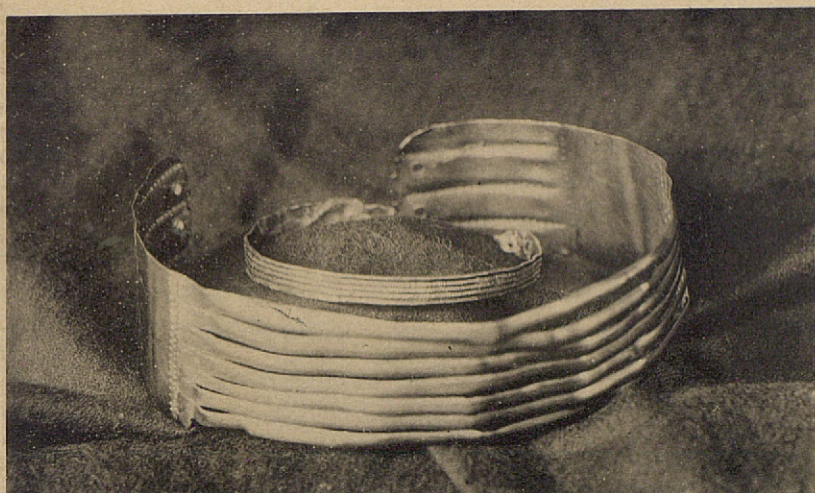
Entre los fragmentos de torques merecen examen detenido tres: uno con perilla terminal; un trozo central y un medio *torques* con perilla. El segundo de estos fragmentos es un aro de sección prismática y aristas matadas, trabajado finamente. En las caras exteriores vese (con auxilio de la lupa) grabado á cincel, un motivo ornamental, compuesto de seis como á modo de *dientes de dragón* (así llamados por parecerse á las hojas de la planta parásita de ese nombre), en cada cara y dispuestos tres en sentido inverso de los otros tres. Enlazando la serie de tres dientes de cada lado, se ven (también con la lupa) dos hileras de cuatro cuadraditos, con una perlita en el centro, encerrados por un cuadrado, y á lo largo de las zonas decoradas, junto á las aristas, mírase asimismo un cordoncillo. Completan esta decoración, grabada ó cincelada, dos triángulos con tres circulitos y una perlita central.

El fragmento de la perilla tiene de notable la forma de ésta, que termina en un botón, en el cual, é inscrita en un círculo, hay una roseta de seis hojas, trazada con gran elegancia. Tanto el círculo como la roseta los forman una serie de diminutos puntos. El tercer fragmento está decorado con circulitos de perla central, bien formando ángulos, bien cubriendo á trozos, por completo, las caras exteriores del aro.

De los restantes fragmentos, tres terminan con bellotas, y el trozo de aro de uno de ellos es redondo.

Encontráronse tales fragmentos en distintos castros y mámoas de la provincia de Lugo (la más abundante en esta clase de vestigios) en los años de 1869 á 1883, y los adquirió el platero de Santiago, D. José V. Lorenzo (ya fallecido), en Lugo, Mondoñedo y Rivadeo. Son de buen oro y pesan: el trozo central decorado, 70 gramos; el punteado y con perilla terminal, 135; el de la perilla con roseta, 50, y los restantes, 48, 25, 25 y 20.

Sabido es, ó por lo menos así parece afirmarlo el estudio de las joyas denominadas iberas, que la técnica de éstas revela un conocimiento perfecto de la fundición y del forjado y retorcido de los metales. Yo añadiría que también de la soldadura al soplete ó por procedimiento análogo, y de lo que, andando los siglos, había de llamarse *niel*, pues



Fototipia de Hauser y Monet.—Madrid

JOYAS DE ORO HALLADAS EN GALICIA
Colección del Sr. Blanco Cicerón

creo ver en el grabado de la decoración del fragmento de los dientes del dragón arriba descrito, el comienzo de la manera burilada, que con pasta de esmalte, había de constituir aquella técnica.

Y si por lo que atañe á los procedimientos, pueden decirse iberos los torques cuyos restos señalo, lós motivos ornamentales recuerdan, en mi juicio, otros de carácter miceniano bastante acentuado. Por lo menos en algunos de los productos de la industria de esa época y procedencia, no es difícil señalar, no ya la roseta, sino también los triángulos terminados con los circulitos, perlitas y puntos, además de otros elementos ya indicados en este trabajo.

No menos importantes, desde el doble punto de vista de la técnica y del arte, son dos fragmentos de remates de alhajas de oro que yo creo femeninas, que con otros dos lisos forman un grupo distinto del de los torques, propiedad también de mi querido y respetable amigo D. Ricardo Blanco Cicerón. El tamaño de tales fragmentos, es el doble escasamente del que aparece en la reproducción que aquí ofrezco. Este dato es preciso tenerle en cuenta, para poder apreciar la habilidad desplegada por el artífice que construyó dichos remates. Ambos son idénticos en forma, tamaño y peso. La elegancia de su trazo, la finura del alambrijo que, soldado al aire, forma la parte principal de estas joyitas, la destreza y finura con que están repujadas las microscópicas perillas terminales, todo lleva á pensar en el exquisito arte del Renacimiento, aun viéndose en estos fragmentos, un gran parentesco con joyas etruscas y prerromanas de la costa de Levante de nuestra Península. Los otros dos fragmentos, uno es una sortija de forma de serpiente, y el restante es un pedazo de hilo de oro arrollado (metal del que están hechos los cuatro fragmentos). Estas últimas piezas son muy parecidas á las que señala Schliemann en su libro *Micenas*, pág. 418, edición francesa, y da como sortijas.

Resumiendo: no porque yo crea ver reminiscencias micenianas ni varios otros detalles, así de técnica como de arte, singulares en algunas de estas alhajas, he de suponerlas de una antigüedad remotísima; pero no quiero dejar que pase en silencio, por lo que á mí corresponde, la presunción, cada vez más acentuada en cuantos estudian detenidamente la prehistoria ó protohistoria del país gallego, de la existencia en él de un arte adelantado y característico, en lo que atañe á la metalisteria, en siglos que muy bien pudieron haber sido los de las influencias

asiáticas, que de la Troada y Grecia vinieron á la Península, «en donde es casi seguro que fueron suplantadas muy tarde» (1). La historia nos confirma la antigüedad y la importancia de la metalurgia en España. Fundada Gádex en el año ó por los años 1100 antes de nuestra Era, dejó muy pronto de ser un centro para descender á la categoría de etapa en las navegaciones que los fenicios aventuraron por el Atlántico. El estaño (y otros metales) de las provincias de Beira (Portugal), Galicia y Asturias, llega á las colonias mediterráneas por el interior de la Península (2), y fuera de toda duda está, que en la costa Oriental de Galicia, sobre el Cantábrico, y cerca de la conjunción de este mar con el Atlántico, hubo factorías importantísimas, cuya fundación, atribuída á los fenicios, pudiera ser muy bien una repoblación, «pues desde que los navegantes de las regiones orientales del Mediterráneo conocieron estas orillas, se señalan por su abundancia los metales en el país; pero precisamente es de creer, que al informarse los fenicios de tal riqueza desde sus primeros viajes, se acredita la presunción de que ya se explotaba aquélla y de que se estaba en posesión de una industria bastante desarrollada» (3).

Este juicio que alude á la industria de toda la Península, se comparece, de modo irrefutable, con el resultado de recientes exploraciones en la citada costa cantábrica, como así lo demuestran interesantes restos, entre los cuales figuran unos capiteles de arte protodórico (4), con influencias egipcias, *pilos* para salazón, que Hübner da como fenicios en su *Arqueología en España*, etc. Además, Galicia fué una de las estaciones estanníferas más importantes de la alta antigüedad, y Bares, el artificial puerto conocido de los geógrafos de Roma por *Burum*, obra de fenicios, como lo atestigua con su escollera de enormes bloques sueltos, esfuerzo colosal realizado por gentes colonizadoras que tenían por costumbre fundar sus factorías en promontorios muy salientes, que reuniesen además la condición de Penínsulas de fácil defensa contra los dueños del territorio que tratasen de hostilizarlos (5).

En esa misma región de Galicia, donde tantos restos de las civiliza-

(1) Cartailhac: *Les âges préhistoriques de l'Espagne et du Portugal*.

(2) Idem id.

(3) Idem id.

(4) Maciñeira: *Burum*, Ferrol, 1908, pág. 6.

(5) Maciñeira Pardo: *Burum*, pág. 5. Ferrol, 1908.

ciones celta, fenicia, cartaginesa y romana han sido hallados, surgen de continuo reliquias que, como ciertas monedas púnicas del tercer siglo antes de nuestra Era (y ya citadas más arriba), dos puños de espadas de antenas, llamados de Hallstadt (1), un ancla fenicia de plomo y el singularísimo bronce estudiado por el sabio arqueólogo D. Federico Maciñeira en el número 113 del BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, dan fe de una cultura y de un tráfico industrial considerable en muy apartados tiempos.

Y si en la costa septentrional gallega se registran datos de esa importancia, en pro de la presunción de un arte adelantado en el manejo de la metalistería en siglos tan distantes, no menos indicios, que confirman fehacientes pruebas, aporta el estudio de los restos que de la industria prehistórica subsisten en la parte Occidental y del Mediodía, especialmente en la costa del Atlántico. En el *Catálogo inventario* de la provincia de Pontevedra dá cuenta de varios objetos (*torques* de oro, fibulas del mismo metal, hachas de bronce y de cobre, etc.) hallados en la parte citada de Galicia y en la misma provincia pontevedresa, y apunté restos de construcciones que, cual las ruinas de la torre del promontorio de la Lanzada, faro de otro gran puerto y factoría fenicio, acreditan las indicadas presunciones.

Tampoco es posible negar la influencia directa de Grecia en la región gallega. La cantidad de palabras, nombres de lugares y geográficos que figuran en el dialecto; las formas que en algunos productos de la alfarería todavía subsisten; las tradiciones míticas que, mezcladas con las celtas, semitas y romanas se columbran al estudiar ciertas supersticiones y prácticas de carácter religioso, parecen indicar que dicha influencia no tan solo existió, sino que modificada por los acontecimientos históricos y por otras influencias extrañas, vino subsistiendo hasta rebasar los primeros tiempos de la baja Edad Media.

Pero sobre todo lo apuntado, incluso sobre todo cuanto han dicho autoridades de renombre indiscutible, tanto al estudiar varias regiones portuguesas de la cuenca del gallego Miño, en donde, según parece, se atisban en ciertos parajes (2) «los mismos cordones en relieve, las mis-

(1) Ambas piezas, propiedad del Sr. Villa-amil y Castro y del Sr. Maciñeira Pardo, se encontraron en la comarca mindoniense y en la de Ortegá, respectivamente.

(2) Cartailhac, op. cit., *Sabroso*.

mas espirales y meandros, las mismas *wastiscas* sencillas y flamíferas que se encuentran en numerosos objetos de los que Schliemann descubrió en Micena»; como lo dicho respecto de la influencia micena (1) por otro ilustre extranjero; como lo escrito por varios arqueólogos nacionales y regionales, están los testimonios naturales en los yacimientos abandonados de oro, plata, cobre y estaño, que tanto en las montañas y ríos lucenses, como en las islas de la costa atlántica y cantábrica, como en varios otros parajes de la región, se pueden estudiar y aun explotar, como, en efecto, así se verifica. Además, nadie ignora ya que las *Casiterides* las señalan Pomponio Mela, Festus Avienus y otros escritores y geógrafos antiguos, en el país de los *celtas españoles*, ni tampoco es cosa de alta erudición, el averiguar que la manipulación de los metales preciosos estaba en Galicia en todo su apogeo, cuando dos siglos y medio antes de nuestra Era penetran en ella los romanos.

¿Procede en efecto el *torques* ó *torquis* (como quieren otros) de pueblos bárbaros, cual el galo, el celta, etc., ó proviene de los pueblos cultos orientales? El dilucidar este punto, significa tanto como establecer una afirmación categórica acerca de la procedencia, y por lo tanto, del carácter de la primitiva cultura de los indígenas en regiones como esta de Galicia. El Sr. Mélida (y no recuerdo si antes de él algún otro arqueólogo) señala un detalle importante para el esclarecimiento de ese punto, y tal detalle es el collar semejante á un *torques* que lleva el Rey Darío, en *la batalla de Alejandro*, representada en el famoso mosaico descubierto en Pompeya en 1833 y que se conserva en el Museo de Nápoles. No hago memoria de haber visto tal detalle en ninguna de las veces que he contemplado dicho mosaico, pero creo que el Sr. Mélida no lo confunda con algún otro del adorno del vencido Rey, pues en las reproducciones de unos relieves de la Sala hipostil del Palacio de Jerjes, que trae Perrot en su *Historia del Arte*, tomo de *Persia*, pág. 798, figuran con *collares retorcidos* varios personajes. Por lo demás, el detalle de la ornamentación que se advierte en el citado *torques* de Safa, como «semejante á la que se ve en los vasos pintados, chipriotas y variedad de objetos de procedencia oriental y griega» no indica otra cosa, que la influencia de dichos pueblos en las artes indígenas, y no la implantación de una costumbre, ó mejor dicho, de lo

(1) Paris, *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*. Prissi, 1898.

que pudiéramos llamar un uso de alto carácter étnico, como parece significar la abundancia de *torques* hallados en Galicia, especialmente.

El problema quedará, según pienso, sin solución; pero lo cierto es, que tales alhajas las conocieron los romanos, en sus guerras con los pueblos de las Galias y de las regiones septentrionales de la Península ibérica. Y séame permitido emitir sin rodeos mi opinión, frente á cuanto han dicho acerca de ello los más ilustres arqueólogos: los *torques* de plata que de la serie Miró figuran en el Museo Arqueológico Nacional, así como el de Cheste, los creo de la época romana, sean ó no trabajo indígena, que este particular no echa por tierra mi creencia. Y tengo, en apoyo de esta presunción mía, las descripciones que de todos los collares de carácter militar romanos se han hecho y los que conozco. Verdaderas alhajas para ser usadas, no como la mayor parte de las gallegas aquí estudiadas rígidas y en mi entender de carácter funerario, los tales torques, además de la diferencia del metal, su construcción es enteramente distinta, como así tenía que ser si habían de servir de adorno á las personas.

En mi juicio, y como ya dejo dicho, las preseas de la colección Blanco Cicerón se remontan al siglo V antes de Jesucristo, algunas, otras no rebasan del III; y por lo que atañe al *torques* de plata, lo creo como los citados argenteos del Museo Arqueológico Nacional, que figuran (en mi entender con muy buen acuerdo) entre las alhajas romanas de esa época, á la cual se debe asimismo el citado de Cheste.

RAFAEL BALSA DE LA VEGA.

(Continuará.)

ESCULTURA EN MADRID

desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

ADICIONES Y RECTIFICACIONES

I

Los Crucifijos de Madrid.

CRUCIFIJO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. — Sobre esta hermosa imagen publicamos la siguiente nota en el *Boletín* de la Corporación (segunda época, núm. 11), correspondiente al 30 de Septiembre de 1909:

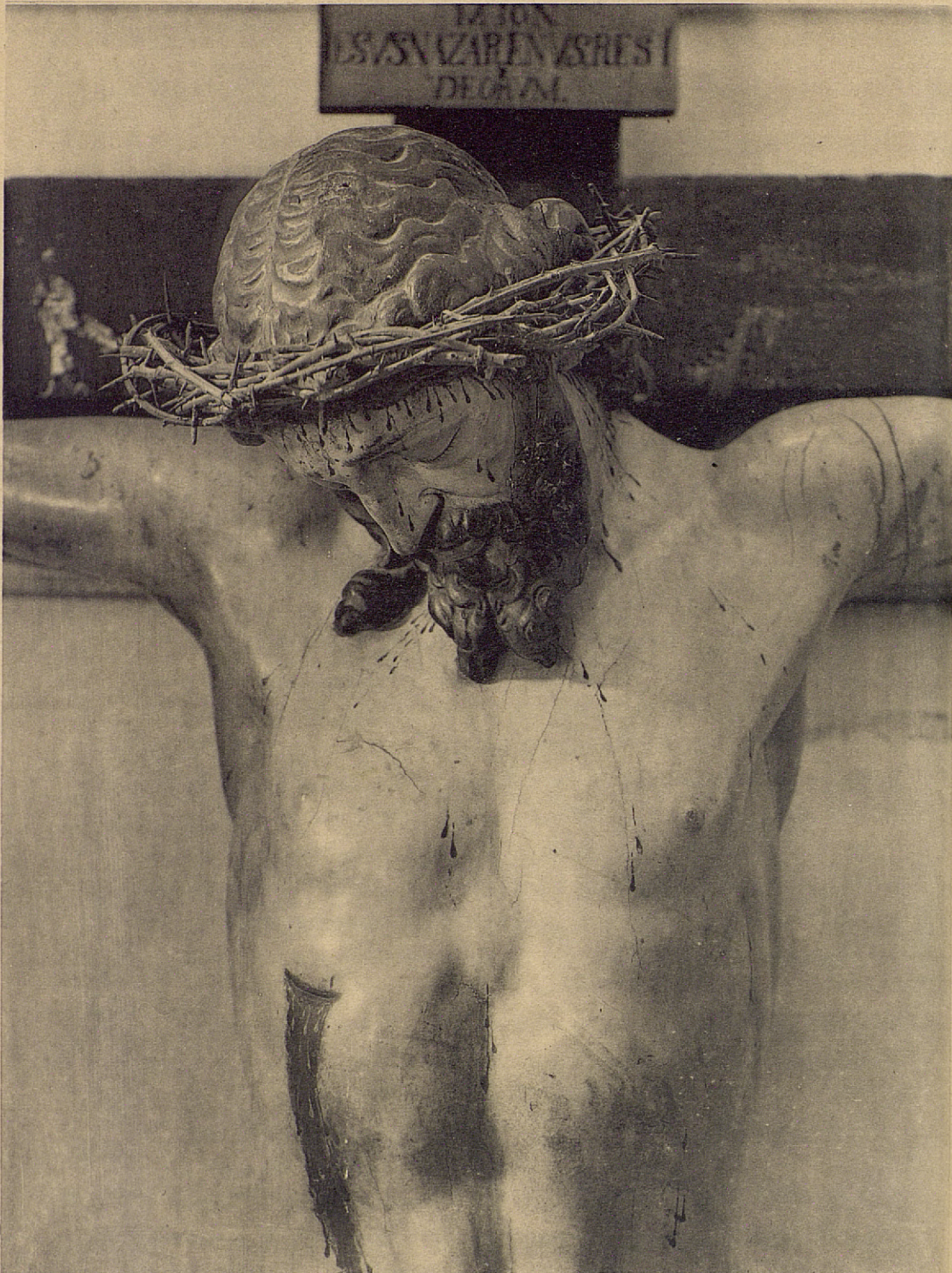
«El Crucifijo de gran tamaño que se conserva en el antiguo Oratorio, hoy Despacho del Secretario general, era atribuido comúnmente á Alonso Cano, siendo ésta al parecer la opinión de Ceán Bermúdez, en contra de lo que declaran su factura y su estilo.

»Es obra notable, bastante barroca, con detalles muy bien hechos, que revelan la intervención de un escultor que no tiene nada de adocenado. Fué quizá restaurada, y en estos retoques perdió algo de su primitivo carácter; pero á pesar de las modificaciones se observan en ella los suficientes rasgos de la talla primitiva para reconocer que no son éstos de los que dominan en las del célebre escultor granadino que se estimaba por su autor.

»¿Se equivocó realmente Ceán á pesar de sus grandes conocimientos artísticos? ¿Procede la falsa atribución de haberse confundido esta imagen con alguna otra que ocupó antes el mismo lugar? La lectura de los sucesivos Catálogos de las Colecciones de la Academia da bastante luz para resolver el problema.

»En el de 1817, página 28, bajo el epígrafe general *Oratorio* y el particular *Escultura en la misma sala*, se lee: «49. Un Crucifijo de mayor tamaño que el natural, de Alonso Cano».

»Este mismo dato, en idénticas condiciones y con el mismo núme-

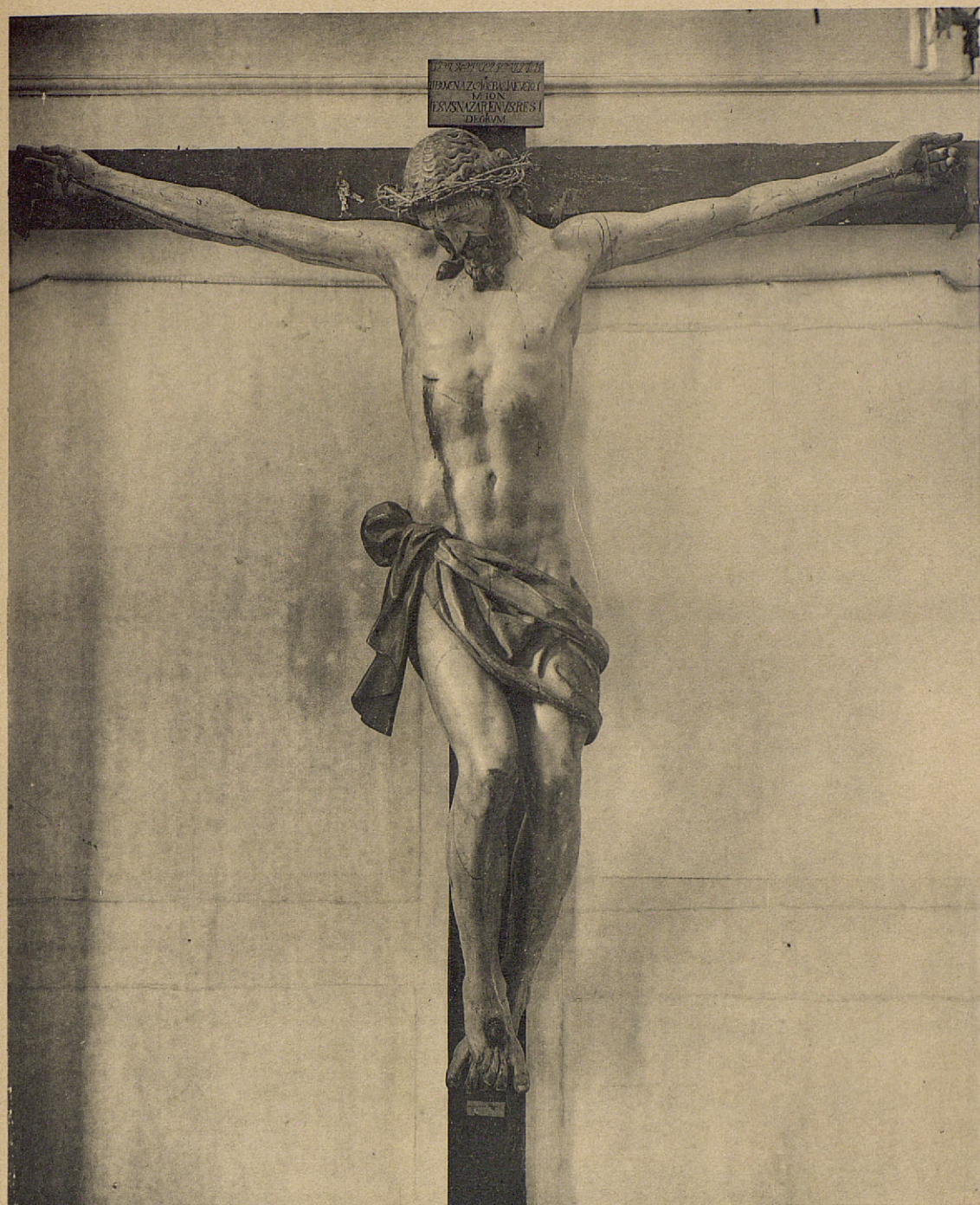


Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

CRUCIFIJO (Detalle)

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

EN EL DESPACHO DEL SECRETARIO GENERAL



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

CRUCIFIJO

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

EN EL DESPACHO DEL SECRETARIO GENERAL

ro de orden se consigna en la página 31 del de 1818 y se repite en la 35 del de 1821, con la única diferencia de ser aquí el 52 el número que corresponde al objeto.

»Desaparecen en cambio las indicaciones de género análogo al llegar al de 1824, que no declara la posesión por la Academia de ningún Crucifijo, y al de 1829 en que tampoco se cita imagen alguna de Jesús en la Cruz.

»De la lectura de los Catálogos se deduce ya, que entre 1821 y 1824 debió salir de los salones de nuestra Corporación el Crucifijo atribuido á Alonso Cano, y que cinco años más tarde no había sido substituido todavía por ningún otro.

»Hasta aquí llegan los datos publicados.

»¿Adónde se destinó el Crucifijo?

»¿En qué fecha fija y por qué salió de la Academia?

»La investigación que no puede continuarse en las páginas impresas, se termina felizmente en notas manuscritas, gracias á uno de los ejemplares del Catálogo de 1817 que ha guardado cuidadosamente el inteligente Oficial primero de esta Secretaría, D. Tomás Cordobés, tan devoto de los estudios artísticos y eruditos.

»Tiene este ejemplar una multitud de anotaciones marginales y cuartillas intercaladas entre las páginas y pegadas á ella con indicaciones precisas escritas unas y otras de la mano de Ceán Bermúdez, según revelan la forma de su letra y su singular modo de escribir algunas palabras.

»Entre las páginas 28 y 29 se halla colocada una de las últimas y en ella se lee:

»Sala 8.^a ó del Oratorio.

»N.º 49. Un Crucifijo de tamaño natural. «Fué entregado al Padre Abad de Montserrat en 10 de Marzo de 1824, en virtud de Real orden de 15 de Febrero de dicho año».

»Esto explica porqué no aparece en la lista de obras de 1824 ni en la siguiente.

»De los datos que nos ha comunicado luego con gran autoridad para ello nuestro querido pariente y amigo el Auditor de la Rota, D. Enrique Reig, resulta que el Crucifijo atribuido á Alonso Cano pasó por una serie de transmisiones del primitivo Montserrat á Santa

Isabel, donde hoy se guarda, y es el que hemos publicado en una fotografía del número correspondiente al tercer trimestre de este año del BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES?

»Después se han encontrado: la orden de 28 de Febrero de 1824, firmada por D. Martín Fernández de Navarrete, comunicando la Real orden de 15 del mismo mes para que la Academia devolviera la susodicha imagen; la copia del recibo dado al entonces conserje de nuestra Corporación, D. José Manuel de Arnedo, en el que consta que se ha hecho de nuevo cargo del Santo Cristo de Alonso Cano la Comunidad del Monasterio Benedictino de Nuestra Señora de Montserrat de esta corte, y el oficio contestación al del Sr. Navarrete, en que se dice que la sagrada efigie ha sido entregada á Fr. Esteban Aló y que éste satisfizo al «Director de Escultura, D. Pedro Hermoso, 1.200 reales que, según su cuenta, había adelantado *para la restauración y compostura de dha Efigie* en virtud de orden del señor Vice-Protector».

»Por el texto de los tres documentos quedan plenamente demostrados los siguientes hechos:

»1.º Que el Crucifijo hecho por Alonso Cano para la iglesia del Monasterio Benedictino de Nuestra Señora de Montserrat, en la calle Ancha de San Bernardo, se trajo á la Academia en la guerra de la Independencia para salvarle de las profanaciones que cometían en los templos los soldados del ejército invasor.

»2.º Que llegó á esta Casa en un estado de deterioro que hizo necesaria su compostura y restauración, pudiendo ésta haber sido ejecutada por un escultor desconocido ó por el mismo D. Pedro Hermoso, punto que no queda suficientemente dilucidado, porque el señor Hermoso no declara que los 1.200 reales sean honorarios suyos, sino reintegro de suma adelantada.

»3.º Que el antecitado Crucifijo salió de la Academia en 1824 y no ha vuelto más.

»En el momento de la exclaustración debió pasar, como otras muchas imágenes, por varios locales hasta ser colocado en donde hoy se encuentra, de ser ciertas las noticias que se nos han comunicado; y la radical restauración y compostura que hubo de sufrir explica que queden sólo en él algunas reminiscencias de las obras del célebre escultor granadino del siglo XVII, con muchas líneas que acusan el modo de hacer de los comienzos de la centuria décimonovena.

»De lo consignado se deduce también que el Crucifijo que hoy se ve en la Secretaría de nuestra Casa se puso aquí en fecha posterior, como ya se ha dicho, al 1829. El ya nombrado Sr. Cordobés, revuelve con celo, por encargo nuestro, todos los legajos del Archivo buscando los documentos que puedan resolver las dudas en este asunto, y sólo como noticias anticipadas diremos, que hay vehementes sospechas de que se trajo por orden superior, del depósito de imágenes formado provisionalmente en los momentos de la exclaustración.

»Como ya hemos consignado en un trabajo anterior, lleva un papel pequeño, pegado en la parte inferior del árbol de la cruz, que dice *Soledad*, y sobre él se hallaba otro en que se leía *Montserrat*. ¿Era esta la leyenda que tenía escrita el que se entregó en 1824? ¿Quiso alguien sostener con este nombre la atribución á Alonso Cano imposible de fundar sobre los caracteres artísticos?

»Es lo único que queda sin resolver. La cuestión no toca ya afortunadamente ni al destino, conocido, que se dió al Crucifijo de Alonso Cano, ni á la época en que vino á nuestro poder el que hoy poseemos. Podría tener en cambio mucha importancia en la determinación para éste de la procedencia, fecha justa de su entrada en nuestras colecciones y nombre de su autor.

»Hemos tenido que ir rechazando por nosotros mismos y uno tras otro cuantos supuestos nos habíamos formulado á título de hipótesis muy falibles para resolver el último extremo, y este es el momento en que nos es todavía desconocida la paternidad de la bella imagen.

»Existió también en la Academia otro tercer Crucifijo, colocado asimismo en el despacho del Secretario general, frente al que queda, viéndose todavía en el muro las esarpas que le sostenían. Fué cedido en 21 de Febrero de 1891 al «convento fundado en el Baztan para la educación de individuos destinados á las misiones de nuestras posesiones de Ultramar». Eran desconocidos su autor y su origen. Se le estimaba por los que le vieron en esta Casa, inferior al que hoy se conserva en ella».

Después de publicada la nota anterior, hemos seguido estudiando la obra, la han estudiado también con excepcional interés los señores D. Elías Tormo, D. José Gómez Moreno y D. Manuel Allende-Salazar. Los tres citados son arqueólogos de excepcional competen-

cia y han demostrado siempre su mucho amor por los estudios artísticos y una indiscutible seriedad para proseguirlos.

Gómez Moreno, apreciando el estilo, y Allende-Salazar, por razones de procedencia, creen que este Crucifijo es el que hizo Alonso Cano para Montserrat. El Sr. Tormo se dejó seducir al pronto por la autoridad de estas opiniones, según nos dice en una erudita carta, pero días antes de dar su última conferencia en el Ateneo, concibió serias dudas sobre la legitimidad de dicha atribución, y de ellas logró que participara también el Sr. Gómez Moreno.

Como se puede juzgar por estas vacilaciones en personalidades de tan singular inteligencia y amplios conocimientos, la imagen es de muy difícil clasificación para todos los que, como ellos, toman estos asuntos en serio y no se dejan arrastrar por ligeras impresiones. Nosotros insistimos en nuestro primer punto de vista; es más, pensamos de buena fe que si llegara á demostrarse, lo que no creemos, que esta fué la efigie hecha por Cano para Montserrat, habría que admitir también que carecía de varios de los principales rasgos característicos de la labor del eximio escultor del siglo XVII.

La opinión de Allende-Salazar tiene en su favor algunas consideraciones de carácter muy lógico, además de las que él estima pruebas documentales de procedencia. Por todo lo que contiene nuestra nota queda bien demostrado que el Crucifijo en cuestión salió de la Academia; pero parece muy natural que al verificarse en el año de 1836 la exclaustación de los frailes y sacarse las imágenes de sus iglesias para repartirlas entre diversas Corporaciones, la nuestra eligiera de preferencia una de las que ya había guardado en su local.

Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que en esa época pasaron á la Academia dos imágenes de Jesús crucificado, colocadas ambas en el antiguo oratorio, conforme antes se ha dicho, y por un lado parece natural que al ceder una al Baztan, se cediera la que no se estimaba de Cano; pero es también posible, que al tenerse que decidir entre las dos, se cediera ésta por haber perdido gran parte de su mérito en los retoques de los días de Pedro Hermoso, y se conservara la que hoy existe por su excepcional belleza y el acierto con que están modeladas algunas de sus porciones, la cabeza sobre todo, dentro de su barroquismo.

Las efigies de los templos suprimidos se aglomeraron primero to-

das en el depósito del Rosario. Allí se puso á cada una una etiqueta para marcar su procedencia, y ésta debió ser la que dice *Soledad*, á los pies del Cristo que estudiamos, porque el aspecto del papel, el carácter de la letra, etc., son los mismos que en los demás documentos de igual fecha. El papel que decía Montserrat estaba sobrepuesto, y como es de indiscutible letra de Ceán Bermúdez, y éste murió en 1829, debe sospecharse que era el colocado en la imagen que salió de la Academia, y que alguien, con indiscreto celo, colocó de nuevo en ésta.

De esta procedencia declarada en la etiqueta pueden nacer otras sospechas muy remotas que consignamos aquí para que no falte ni uno solo de los elementos de juicio, ni aun aquellos que pudiera creerse menos fundados. En otra segunda carta que nos ha dirigido el Sr. Tormo, nos recuerda unas palabras de Palomino, por las cuales parece demostrarse que en el convento de la Victoria, á continuación de la capilla de la Soledad, había otra capilla, en la cual se veneraba una imagen del *Cristo del Amparo*. Pudo ser éste el que hoy se encuentra en la Academia.

¿De quién era la escultura? Para la capilla de la Soledad hizo Gaspar Becerra la Virgen de esta advocación, imagen de vestir que hoy se guarda en la Catedral. No creemos que el Crucifijo de la Academia pueda atribuirse á este autor, pero algo hay, sí, en él que sabe ligeramente á tradición de Miguel Angel, ó de su discípulo en España, Becerra, unido á bastante que trasciende, por el contrario, á tradición castellana.

Hay otra indicación que, aunque parezca pequeña, no debe despreciarse en la resolución de un problema que tantas dificultades ofrece. Al citar Ceán Bermúdez en su *Diccionario*, tomo I, pág. 220, esta obra de Alonso Cano, dice:—Monserrate—Padres Benedictinos: «El célebre Crucifijo de escultura, del tamaño del natural, en una capilla del lado de la Epístola», y el cuerpo del Salvador en el de la Academia mide *dos metros diez centímetros*, contados desde nuca á tálón, que es un tamaño bastante mayor del natural. En los catálogos de la Academia anteriores al de 1821, se dice en cambio «de tamaño mayor del natural».

Lo único que puede afirmarse, sí, del desconocido autor de esta efigie, es que era un buen escultor, que sentía el arte dentro de una

época de no gran pureza de líneas, y que en su mente se habían amalgamado elementos muy diversos recibidos en su educación, con los cuales hacía un sincretismo en sus obras.

CRUCIFIJO DE SANTA ISABEL.—El Cristo de Santa Isabel no parece ser tampoco el de Alonso Cano.

La persona, muy conocedora del destino que se había dado á cada una de las imágenes de los templos que se han suprimido en Madrid, que nos indicó que procedía de Montserrat, no se equivocaba; sólo que el Montserrat donde había estado era el Hospitalillo de este nombre de la plaza de Antón Martín, y no el convento de la calle Ancha de San Bernardo, hoy Galera de mujeres, que es para donde se hizo la célebre imagen del escultor granadino.

¿Dónde se halla la que estimaron todos los contemporáneos espléndida obra del célebre escultor granadino? Hasta el presente no lo hemos podido averiguar. Si admitimos sólo con grandes reservas, y poniendo en la fototipia un interrogante, esta atribución para el de Santa Isabel, á pesar de que su supuesta procedencia parecía autorizarla, con mayores reservas todavía deberíamos consignar otras atribuciones á Alonso Cano, que se hallan tan poco justificadas como aquélla por sus líneas y que no tienen siquiera en su favor la similitud de nombre en el origen.

Teniendo en cuenta lo consignado en la nota anterior, en las indicaciones sobre el Crucifijo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se comprenderá bien en donde estriba la mayor dificultad para encontrar el de Cano, mientras una serie de documentos fehacientes y completa no trace todo el camino seguido en las traslaciones de la bella efigie hasta el sitio donde hoy se guarde. Llegó á la Academia lastimosamente destrozada; allí se la sometió á la extensa restauración, para la que adelantó los fondos Pedro Hermoso; de cómo se hacían estos trabajos en una época en que cada uno estimaba más sus creaciones que las legadas por otros siglos y en el que existía más amor á las formas de la antigüedad clásica que á las de nuestros grandes imagineros, nos dan cuenta otras restauraciones conocidas, y es muy de sospechar que en esa efigie tan buscada haya más líneas de comienzos del siglo XIX que formas é inspiraciones del XVII, haciéndola ya irreconocible.

Sobre éste y otros puntos de escultura en Madrid, nos dirigió hace tiempo una carta el erudito investigador D. Francisco Belda, que es uno de esos hombres que en España trabajan en silencio, contribuyendo de un modo eficaz al desarrollo de la cultura. Creemos que son muy interesantes los datos que contiene y por eso la publicamos. Hay que advertir que parte de las aspiraciones que formula con fecha de 10 de Enero de 1910, habían sido ya satisfechas en Septiembre de 1909, en la nota antes transcrita del *Boletín de la Academia*, que no había llegado indudablemente á su noticia. La carta dice así:

«Leo con verdadera complacencia su interesante estudio sobre la Escultura en Madrid, y vivamente desearía que cuantos puedan aportar datos ú observaciones conducentes á la mayor ilustración del asunto, lo hiciesen, como justa correspondencia á la hermosa iniciativa de usted, en orden á la rehabilitación de la rama más original del Arte español, la más hondamente sentida por nuestro pueblo y la menos comprendida por nuestros críticos.

»Por mi parte, á la vez que una calurosa felicitación á usted, me atrevo á transmitirle algunas notas, con el deseo, no de que se publiquen, sino de que usted las depure y vea si son de algún aprovechamiento en la redacción definitiva de su trabajo, para publicarlo en tomo aparte, como es de desear que lo haga.

»En el frustrado Museo Nacional de la Trinidad hubo algo de Escultura cristiana que pudiera haber sido núcleo para la formación de una galería de imágenes, en mal hora sustraídas al culto, pero á lo menos expuestas á la «devoción» de los artistas. Allí estuvo una Magdalena atribuida á Alonso Cano, que tal vez sea la que más certeramente atribuye usted á Pedro de Mena, y ha logrado ver en la clausura de las Salesas; allí el yacente San Francisco de Regis, de Cornachini, frontal de altar que ha echado de menos nuestro ilustre con-socio Tormo al reconocer en las Descalzas parte del retablo dedicado á dicho santo jesuita en el lado Sur de la iglesia del Noviciado; allí el Salvador mármreo, creído de Gaspar Becerra, y que, con menosprecio del art. 351 del Código civil, se ha estimado «escombro» en el derribo del antiguo Ministerio de Fomento, yendo con otras estatuas á dar en las tiendas de antigüedades, y luego no sé adónde, cuando el Estado desistió de «comprar»... lo que era suyo; de allí tal vez pudo obtener la Sacramental de San Luis parte del retablo del Novi-

ciado para altar de la capilla de su Cementerio, y de allí ó de muchos de los templos derribados pueden proceder imágenes hacinadas en los que subsisten, ó llevadas á pueblos cercanos, como el hermoso Crucifijo de Arganda, ó adquiridas por particulares, como los Crucifijos de Escuela de Cano, destinados recientemente á Torrelavega y al panteón de Torreánaz.

»Pero la Escultura del Museo Nacional se dispersó y aun su pintura, y calculo que será ahora problema indescifrable el de averiguar dónde paran innumerables despojos del aluvión desamortizador, sobre todo cuando los procedentes de manos muertas, tras breve estancia en indecorosos depósitos, hayan caído en manos vivas.

»No ocurrió esto por fortuna con el famoso Cristo crucificado de Recoletos, que puede entenderse da usted por perdido, y que obra celebrada de Mena (no de Pedro, sino de su padre Alonso) pasó al Carmen descalzo, hoy Parroquia de San José, donde recibe espléndido culto bajo la advocación del Desamparo.

»Ojalá pudiera decirse lo mismo del celeberrimo Crucifijo de Alonso Cano, que en Madrid se reputaba su obra maestra, y fué sin duda simulacro venerado de la devoción popular y arquetipo imitado por muchos valientes escultores hasta entrado el siglo XVIII. Los citados Cristos Crucifijos, de Anaz y Torrelavega, otros que vemos en las iglesias madrileñas, y más remotamente, el mismo que, procedente del Hospital de Montserrat, está ahora, según usted ha averiguado, en Santa Isabel, ofrecen todos el sello del influjo de Cano, si bien el último, por el plegado de paños y carácter general del modelado, más parece obra de los tiempos de Ponzano, Piquer y los Bellver, de hace cincuenta años; pero hasta qué punto alguno de ellos pueda aproximarse al original ó merecer el dictado de «repetición», no podemos decirlo hasta que usted realice el «milagro» de que el original parezca.

»Porque es el caso, señor Presidente, que la referencia adquirida por nuestro respetado amigo D. Enrique Reig, y que usted acepta, aunque bien parece que su sagacidad artística no se rinde enteramente á estimar obra de Cano el bello Crucifijo de Santa Isabel, es del todo aventurada; porque Cano no hizo su célebre imagen para la iglesia de Montserrat, adjunta al Hospital de la Corona de Aragón, que hemos conocido en la plaza de Antón Martín, sino para el templo

de Montserrat, que los Benedictinos emigrantes del monasterio de Montserrat de Cataluña, á consecuencia de la rebelión catalanista del siglo XVII, y refugiados en Madrid, fundaron al final de la calle de San Bernardo, después de hallar efímero albergue en una quinta llamada, según creo, del Condestable, y sita en el Arroyo Abroñigal. En el Montserrat de la calle Ancha de San Bernardo, ahora ruinoso prisión de mujeres, vulgo Galera (desde que por 1840 y tantos se entregó á la Junta de cárceles), hubo Comunidad de Benitos hasta la exclaustación afrancesada; en su iglesia, siempre inconclusa, fué sepultado el príncipe de los genealogistas, Salazar y Castro, cuya biblioteca enriqueció la del convento, y de aquélla fué llevado el Crucifijo de Cano á la Academia de San Fernando, según todas las referencias.

»¿Cabe error en esto? Yo no lo concibo. Ceán Bermúdez, que había admirado la imagen cuando recibía culto, que era testigo presencial de los sucesos de la francesada, y que contribuiría como el que más á solicitar para la Academia la posesión de la imagen, á la vez que otras Corporaciones reivindicaban la biblioteca, ¿podía ser víctima de un cambio tan burdo, ni capaz de confundir aquella efigie con la que queda en la Academia, ni ser autor de lo que piadosamente llama usted «artificio», y yo llamaría necia ó inconsciente superchería de pegar ese papel donde dice «Montserrat», sin tomarse el trabajo de despegar previamente el que consigna que tal Cristo procede de la Soledad?

»Convendrá usted conmigo, en que es prudente suspender el juicio, y aun más lógico inclinarse á una respuesta negativa hasta que con más claros indicios se nos demuestre la probabilidad, al menos, de suposiciones sólo basadas en la pegadura de una etiqueta, porque tengo por cierto que no será usted de los que siguen la moda de desconocer los méritos de Ceán, siquiera los cimientos de su obra no fuesen suyos, como él noblemente confiesa á cada paso, y aunque el edificio que llegó á construir necesite de continuo rectificaciones y ampliaciones sucesivas.

»Con no haber visto Ceán la centésima parte de lo que describió, había visto mucho; con no ser infalible, acertó muchas veces por su propia cuenta; con no ser de gusto irreprochable, lo tuvo más depurado que muchos de sus coetáneos, y con todas sus deficiencias,

prestó un servicio inestimable á la cultura artística de nuestra Patria, labor de que no supieron aprovecharse los hombres de la primera mitad del siglo XIX, y en que entraron á saco los de la segunda mitad, sin hacer lo que aún podía hacerse, y era más fácil que ahora para perfeccionarla. De todas suertes, lo que parece libre de toda mácula en Ceán es su amor al Arte, su minuciosidad distributiva y su probidad literaria, y siendo esto así, ¿no le parece á usted que hay motivos más que suficientes para creer lo que nos dice al afirmar que el Crucifijo de Montserrat pasó á la capilla de la Academia, aunque ya en ella no se encuentre, y que el papel con el letrero de mano de Ceán, si es suyo, ha podido ser puesto donde se encontró por alguien que lo hallase y creyera ser aquel su sitio? Por lo menos puedo asegurar á usted, que la noticia de haber salido de la Academia el Crucifijo de Cano no es cosa nueva, porque recuerdo perfectamente haber leído primero que fué á la capilla de la Cárcel Modelo, y luego que no fué allá, sino á cierta iglesia de un pueblo de Navarra, lo que de ser cierto, tal vez pueda comprobarse en la Secretaría de la Academia, si bien no deja de extrañar que Madrazo, en 1880, lo creyese «aún» en Montserrat, y el P. Alarcón, en un opúsculo sobre el Cristo de Torrelavega, lo atribuyese al Hospital de aquella denominación, con evidente confusión entre uno y otro Montserrat.

»Que el Crucifijo de Cano no pasó directamente del monasterio de Montserrat al Hospital del mismo título, parece indudable, pues por lo menos nadie lo ha dicho; que estuvo en la Academia, es casi evidente; que pudo coexistir allí con el de la Soledad, no puede negarse; que frente al de la Soledad había unas esarpas que pudieron servir para sostener el de Cano, lo he visto yo, y que hay noticias diversas de haber salido éste de la Academia, es un hecho.

»Ahora á usted toca, por muchas razones, la misión y la gloria de despejar esa incógnita, y en su caso, si fuera posible, la de reivindicar para la Academia el Santo Cristo de Cano, si no recibe culto en alguna iglesia de Madrid.

»Respecto del de la Soledad, bien pudo pertenecer á la capilla famosa adjunta á la Victoria, y como obra anónima y de mérito secundario, no ser mencionado por Ponz ni Ceán, siendo fácil que, á pesar de todo, se mencione en alguno de los varios libros inéditos que sobre aquel convento existen en la Sección de Manuscritos de la Bi-

biblioteca Nacional. Punto es este de menor interés si se le compara con el de precisar el paradero de la única obra escultórica de Alonso Cano, de indudable autenticidad, que existió en las iglesias de la corte, y que de ningún modo puede identificarse con el Crucifijo llevado del Hospital de Montserrat al convento de Santa Isabel, á juzgar al menos por la hermosa fototipia que acompaña al trabajo crítico de usted, y si no padezco verdadera ofuscación al estimar que entre las esculturas de Alonso Cano, tenidas por auténticas en Andalucía, y esa otra representación del Hombre-Dios, media un par de siglos de evolución artística.

»Sobre este punto especial, yo ruego á usted que haga particular estudio, y si merezco que maestro tan competente incline su opinión á lo que en mí es convicción, me consideraré con ello muy honrado.

»De usted atento s. s. q. l. b. l. m. = *Francisco Belda.*»

10 de Enero de 1910.

CRUCIFIJO DE RECOLETOS.—Es completamente exacto lo que acerca de esta imagen se consigna en la carta del Sr. Belda. Nosotros dimos por perdido, y con razón, el que Ceán Bermúdez (tomo III, página 112) pone entre las obras de Pedro de Mena. Pero es claro que habiendo existido en Recoletos uno de Alonso de Mena y siendo éste el que hoy se encuentra en el Carmen de la calle de Alcalá, debe pensarse que el dato del autor del *Diccionario de artistas españoles* es un dato equivocado, porque no es probable, aunque sí posible, que en el mismo templo se hubieran guardado uno de Alonso de Mena y otro de Pedro, y que este segundo se extraviara hasta el punto de no quedar ni rastro de su destino. Por tal error, caso de que lo sea, y bastantes más que tenemos anotados, se ve que no se pueden acoger sin reserva las indicaciones de Ceán, sin que por ello se rebaje lo más mínimo el mérito del autor. Todo el que publica una obra de conjunto sirve á la ciencia hasta con sus mismas equivocaciones, porque sin ver las lagunas en un cuadro general, no es posible rectificar aquéllas ni llenar éstas.

Esta imagen se halla *sin policromar*, presentando un color muy obscuro la madera en que está tallada.

OTROS CRUCIFIJOS NOTABLES. — En el Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la antigua Casa ducal de Osuna, expuestos en el «Palacio de la Industria y de las Artes», redactado competente y concienzudamente por D. Narciso Sentenach, se lee en la pág. 99, sección tercera. Esculturas:

«Alonso Cano.—387. Cristo crucificado, sobre una cruz de ébano con menudas incrustaciones metálicas, colocado dentro de una urna tallada en forma crucifera. (Bronce.—Alto de la escultura de los pies á la cabeza, 0,22.)

»Escuela de Alonso Cano.—388. Cristo crucificado.—Tamaño natural. (Madera).

»389.—Cristo crucificado. Cruz de ébano, con el *Inri* y una calavera de la propia materia del crucifijo. (Marfil.—Mide de la cabeza á los pies, 0,30.)»

El señalado con el núm. 388 como de escuela de Alonso Cano, de madera y tamaño natural, fué adquirido por D. Eugenio de Lemus y enviado al nuevo templo construído en Torrelavega, donde se le venera y se le guarda como una joya.

Es una hermosísima imagen, que si no es del célebre escultor granadino, merece serlo. Cuantos artistas le han estudiado están conformes en esta apreciación.

II

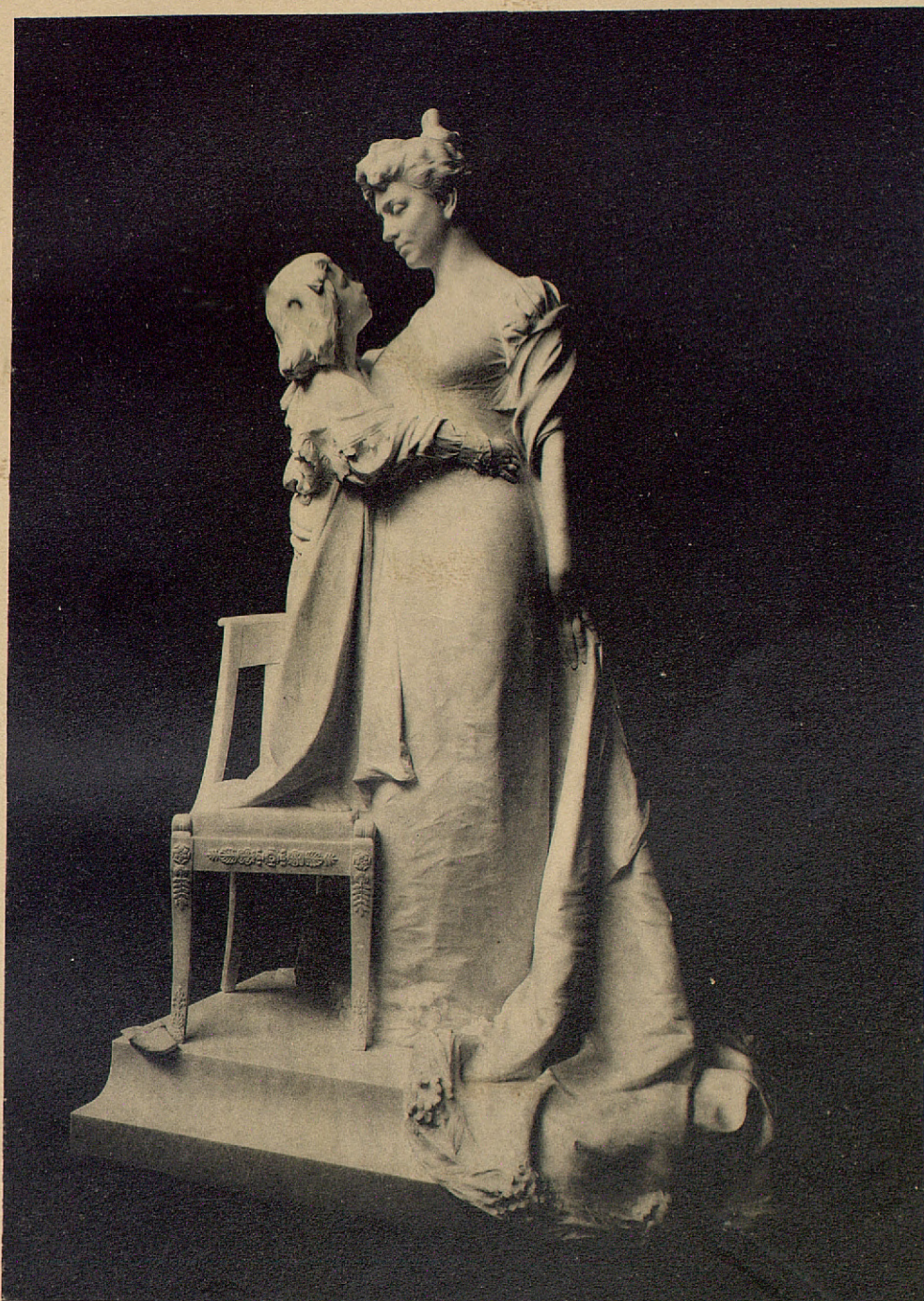
Grupo de la Sra. Viuda de Iturbe y de su hija.

Hemos citado ya esta obra en la biografía del Sr. Blay.

Es un grupo encantador, en que el artista ha podido mostrarse como tal, sin dejar de ser fiel á la realidad.

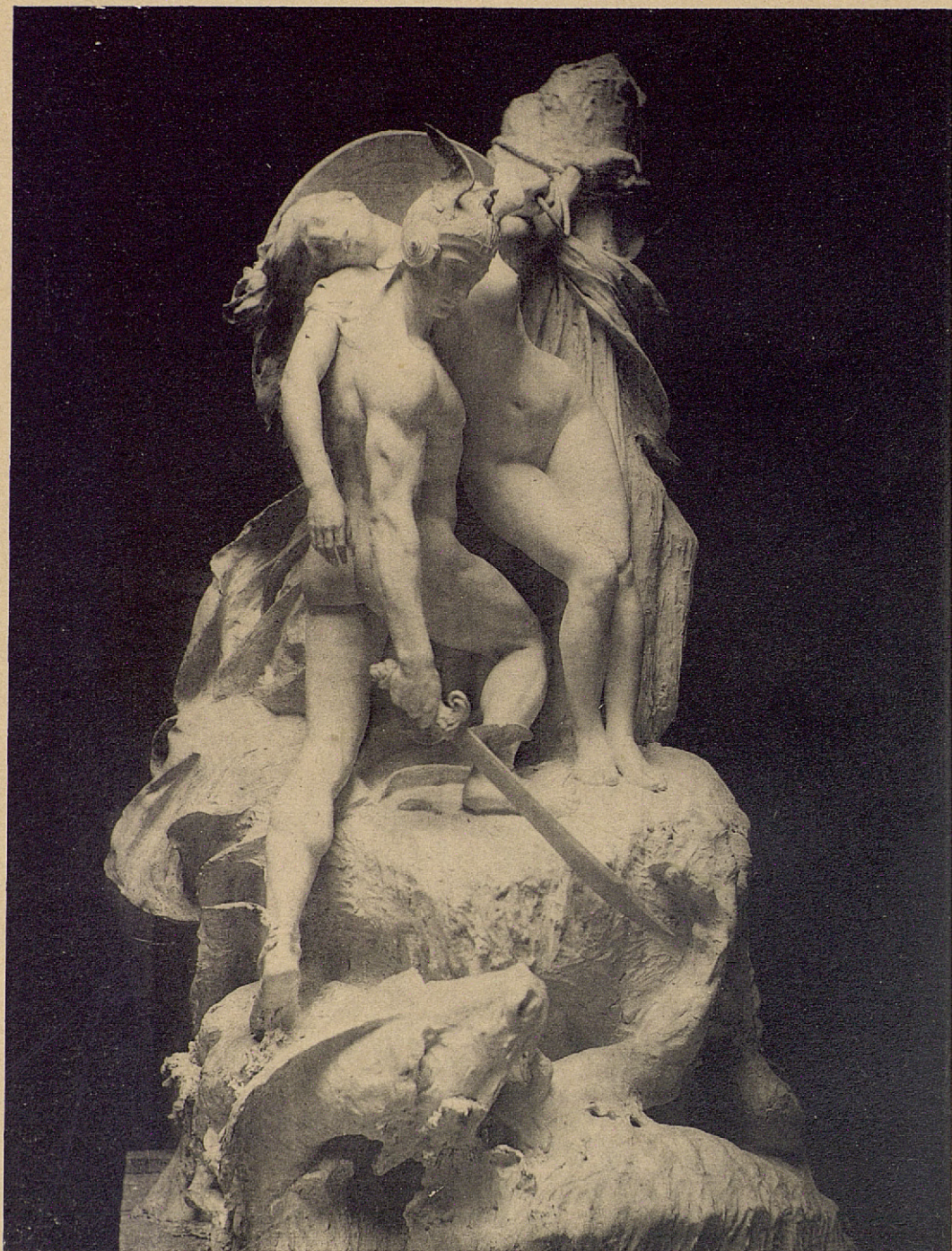
Las dos cabezas están modeladas como de su mano.

Al cariño lleno de ansias de besos que se refleja en el rostro de la niña, responde la ternura profunda, seria y reflexiva que se acusa en el de la madre. Se ve que aquella mujer de excepcional talento piensa al mismo tiempo que siente. Ama con ese amor intenso, el mayor y el más sincero de los que la naturaleza ha puesto en el corazón del hombre, y se preocupa, á la par, de los destinos del ser querido, que



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

GRUPO DE LA SRA. VIUDA DE ITURBE Y SU HIJA PIEDAD
por Miguel Blay
MADRID: PALACIO DE ITURBE



Fotografía de Hauser y Menet—Madrid

ANDRÓMEDA Y PERSEO
por Miguel Ángel Trilles

PREMIADO CON MEDALLA DE ORO EN LA EXPOSICIÓN DE 1904

se halla lleno entonces de la confianza en la vida de la niñez y á la que no se sabe si reserva el porvenir dicha ó dolores.

Aquellas estatuas declaran en su expresión un mundo de pensamientos, y al armonizar esta necesidad del arte moderno, donde no se puede expresar la fría serenidad griega, ni la, á veces, adusta majestad romana, con esas reminiscencias de los tiempos clásicos que no han de faltar jamás en este arte, si no ha de parecer sólo lindo y no hermoso; al ser heleno y modernista á la vez, que es en lo que estribaba la principal dificultad de esta obra, ha vencido Blay, salvando con sin igual tino los que para otros hubieran podido ser insuperables obstáculos.

Los ropajes, al modo de un traje de baile de nuestros días, son de un plegado notable. Revela gran maestría y singular inspiración el modo suave y elegante á la vez de acusar parte de las formas femeninas, llegando hasta la belleza de lo natural y de lo humano, sin rebasar los límites de lo tolerado en la alta sociedad. El manto de corte cae con naturalidad, empujado un poco por la mano izquierda. La alta dama aparece en majestuosa actitud, sin que por esto sea fría y seca su expresión. El talento del autor ha sabido poner este grupo á gran distancia de lo convencional y de lo nimio, sin caer del lado contrario en exclusivismos clásicos falseados en su esencia y forma. Puede contarse la obra entre los muchos y muy variados aciertos del que la concibió en su fantasía y la sacó del mármol.

III

Andrómeda y Perseo, de Trilles.

Hemos hablado ya ligeramente del grupo en la biografía de Trilles, y le reproducimos hoy en una fototipia.

Dejamos ya indicado, y se ve bien en la lámina, la forma en que el autor ha huído de las representaciones más vulgares de la conocida escena mitológica que ha inspirado cuadros, estatuas y relieves á tantos pintores y escultores. El héroe vencedor del monstruo se concede á sí mismo el premio de su hazaña, llevándose en sus brazos á la hermosa princesa desmayada por la emoción. Más que la salvación de la víctima, se expresa aquí su conquista. Este Perseo, algo tosco,

hombre ya alejado de la adolescencia, hercúleo y varonil, contrasta con el Perseo fino, caballeresco y elegante de Rubens; el primero está más cerca de la realidad, como el segundo se halla por completo dentro de la poética ficción. Andrómeda se deja aquí arrebatada, en vez de sonreír plácida y provocativa, como lo hace en el lienzo del gran pintor flamenco.

En esta creación, bien modelada, se acentúa mucho, según ya se ha dicho, una de las diversas tendencias que estuvieron representadas en la Exposición nacional de 1904, donde alcanzó primer premio.

Aclaraciones á los estudios de Escultura en Madrid publicados en este «Boletín».

Las imágenes encargadas para los templos de Madrid á los escultores españoles de mayor nombre por príncipes y magnates; las estatuas que se acumularon en gran número en los jardines de La Granja, con las que quedaron en la corte, de manos de muchos de los que ahí trabajaron; los relieves y efigies diversas presentadas á los concursos abiertos por la Real Academia de San Fernando desde 1753 para mejorar el arte español; las cien obras premiadas en las Exposiciones durante muchos años del siglo XIX y los que van del XX, y los monumentos elevados en las plazas, jardines y la vía pública de la corte, forman en Madrid un museo en el que puede estudiar, todo el que quiera hacerlo á conciencia, el desarrollo de la Escultura desde fines de la décimosexta centuria hasta el mismo año en que nos encontramos.

Otras capitales de provincia aventajarán á la de la nación en el valor de las producciones de un genio de primer orden que puedan conservar. Sevilla, con las efigies de Montañés; Granada y otras ciudades andaluzas, con las de Alonso Cano; Murcia, con las de Salzillo; Valladolid, que guarda avara las mejores y más numerosas de Gregorio Fernández, y otras ciudades castellanas luciendo aquéllas en que

puso sus manos Carmona; Toledo, Salamanca y Burgos, con las de Berruguete ó Felipe de Borgoña, presentan á la admiración de los viajeros preciosidades que les encantan; pero ninguna puede competir con la corte en la reunión de esos elementos de estudio, que permiten comparar las labores de unos y otros desde las postrimerías del siglo XVI, ya que las creaciones de mediados y comienzos del mismo se hallan muy pobremente representadas aquí ó no lo están de ningún modo, quedando sólo como la más notable que en este período se hizo para la comarca, el sepulcro de Cisneros, en Alcalá, que labró Bartolomé Ordóñez de Burgos.

Por eso nos hemos lanzado á trazar este cuadro, sabiendo de antemano las mil dificultades con que habíamos de tropezar y el número grande de lagunas que irán encontrando en él los que le consulten, años después de publicado. Un estudio de conjunto permite ver desde luego las deficiencias que existen en el estado de conocimiento del período en que se publica, y es el antecedente necesario para que unos y otros investigadores añadan ó rectifiquen detalles, avanzando, por aproximaciones sucesivas, á ese ideal de la perfección en una rama cualquiera de la ciencia humana, que no se alcanzaría jamás si alguien no hiciera el sacrificio de su personalidad, lanzándose á trabajar mucho, investigar con celo, ordenar lo mejor posible los datos, acumulando además el mayor número de comprobaciones concienzudamente recogidas, á pesar de tener el firme convencimiento de que con todo ello no ha de realizar una obra intachable y ha de abrir camino á muchas y muy fundadas objeciones.

En dos de las secciones de estos estudios creemos haber acometido, más que en las restantes, un esfuerzo de sistematización necesaria.

En la dedicada á mostrar con documentos y fototipias el valor y consecuencias de los concursos organizados por la Real Academia de San Fernando para sacar á nuestro Arte de la falta de inspiración y de corrección en las figuras que le invadía. La historia de la Academia quedó ya hecha hace bastantes años; el carácter y resultados de sus concursos no se había presentado asociando los elementos más pequeños en un cuadro total.

En la que hemos consagrado á un esquema de otra historia, la de las Exposiciones celebradas en nuestros días y las biografías de los artistas que se han ido formando, mostrando en lo que iban haciendo

la fecundidad creadora de la raza. Educados fuera de España en su gran mayoría, volvieron á la Patria con inspiraciones despertadas en tierras extrañas y modos de hacer comunicados por la educación; pero al poco tiempo de pisar de nuevo estos suelos se cumplió en ellos esa ley general de adaptación que es la fundamental en todo nuestro Arte en las diversas edades, imponiéndoles el país su sello propio, sacando otra vez del fondo de sus almas la dormida alma española.

Desde otro punto de vista más hemos querido realizar nuestras investigaciones. Porque lo que pasa ante la vista de cada observador parece cosa vulgar y conocida es muy común en estos tiempos olvidarse de consignarlo, y cuando al cabo de algunos años se buscan datos en demanda de materiales para trazar la historia contemporánea, éstos se encuentran ya mutilados, cumpliéndose; además, al interpretarlos, aquellas necesarias faltas tan discretamente consignadas por Balmes en el capítulo de su criterio en que llama la atención sobre lo difícil que es creer las cosas que difieren en tiempo y en lugar. Si de cada período se tuviera consignado en documentos fehacientes cuanto fuera necesario saber sobre hermosas creaciones, no tropezarían hoy con las dificultades, á veces insuperables con que tropiezan los más autorizados arqueólogos para llegar por lo menos á modestas aproximaciones de la verdad, sembrando con sus obligadas vacilaciones la desconfianza en estas ramas de la Ciencia.

Estos trabajos tienen asimismo para nosotros una novedad; son los primeros que hemos procurado ordenar y los primeros también en que hemos acudido á la consulta de cuantos documentos fehacientes hemos podido tener en nuestras manos, además de estudiar directamente los objetos. En todos los anteriores habíamos consignado en general nuestro modesto punto de vista en las observaciones directas sobre el Arte español, prescindiendo de los elementos eruditos, hasta el punto de no acompañarles de esos datos recogidos en los diversos tomos del Violet-le-Duc, de un lado, y del otro en el Ponz, el Palomino y en el Ceán Bermúdez, con alguna obra más de las que formaban la obligada fuente de conocimiento para cuantos se dedicaban aquí á estudios arqueológicos, teniendo que agregarlas, es claro, mucho de lo adquirido por su esfuerzo personal.

En el curso de la publicación de los diversos asuntos aquí tratados hemos observado cómo se iba despertando por ellos el interés de

sabios investigadores, buscando nuevos datos que agregar á los que nosotros consignábamos; y el haber producido este movimiento satisface por completo nuestras aspiraciones, no dejándonos lugar á la duda sobre la importancia que en sí mismos tienen los estudios de la Escultura en Madrid, que no se halla tan pobre de producciones artísticas como á primera vista pudiera creerse y muchos han afirmado.

Para trazar á grandes rasgos el medio en que nuestra obra se ha realizado, hemos dedicado un primer capítulo á la escultura castellana en general, desde períodos que precedieron algún siglo al que de un modo más especial estudiamos en nuestro escrito.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI.

ÍNDICE

DE LOS

autores citados en el estudio «Escultura en Madrid».

A

	TOMO	PÁGINAS
ACEVEDO, Miguel Antonio.....	XVIII	190.
ADAN, Andrés	XVIII	188, 294.
ADEVA Y PACHECO, Manuel de.....	XVIII	186.
AGREDA, Esteban de.....	XVII	188, 288.
AGREDA, Manuel de.....	XVIII	190, 295.
ALCOBERRO AMORÓS, José.....	XIX	142, 263.
ALEU, Andrés.....	XIX	114, 135.
ALQUERÓ, Rafael.....	XIX	116.
ALTAREZ, Manuel Domingo	XVIII	188.
ALTARRIBA, Francisco	XVIII	189.
ALVAREZ MUÑIZ, Braulio.....	XIX	116.
ALVAREZ Y BOWGUEL, José.....	XVIII	190.
ALVAREZ DE PEREIRA, José.....	XVIII	163.
ALVAREZ DE LA PEÑA, Manuel.....	XVIII	71.
ALVAREZ, Manuel.....	XVIII	189.
ALSINA, Antonio	XIX	116, 117.
AMADEW, Raimundo.....	XVIII	187.
ANDINO, Cristóbal de.....	XVI	238.
AMUTIO, Federico.. ..	XIX	116.
ARAL, Joaquín.....	XVIII	187.
ARCE, Celedonio de.....	XVIII	187.
ARFE, Juan de.....	XVI	246, 254.
— —	XVII	158.
ARIAS, José.....	XVIII	187, 273.
ARNAU, Eusebio.....	XIX	118.
AVILA Y SAIZ, José.. ..	XIX	118.
AZPEZTEGUIA, Juan Felipe de.....	XVIII	186.

B

BAGLIETO, Santiago	XVIII	190.
BARBA, Ramón.....	XVIII	190.
BARCIELA, José María	XIX	118.
BARRON, Eduardo.....	XIX	115, 120, 256.
BASTERRA	XIX	122.

	TOMO	PÁGINAS
BECERRA, Gaspar.....	XVI	235, 244.
BEJERANO, Juan de.....	XVII	204.
BELART, Ramón.....	XVIII	189.
BELLVER Y LLOP, Francisco.....	XIX	67.
BELLVER, Francisco.....	XVIII	189.
BELLVER, José.....	XIX	69, 114.
BELLVER, Mariano.....	XIX	69.
BELLVER Y RAMON, Ricardo.....	XVI	271.
— — —	XIX	66, 114.
BENLLIURE, Mariano.....	XVI	272.
— — —	XIX	115, 125.
BERGAZ, Alfonso.....	XVIII	143.
BERNARDI, Marco.....	XVI	244.
BERRUGUETE, Alonso.....	XVI	235, 245.
— — —	XVII	46.
BERRUGUETE, Inocencio.....	XVI	244.
BILBAO, Joaquín.....	XIX	118, 261.
BLAY Y FABREGAS, Miguel.....	XVI	276.
— — —	XIX	115, 123, 267.
— — —	XX	32.
BOLONIA, Juan de.....	XVII	226.
BONIFAZ Y MASSÓ, Luis.....	XVIII	142.
BORRÁS Y ABELLA.....	XIX	119.
BOUSSEAU, Santiago.....	XVII	247.
BOVER, Francisco.....	XVIII	188.
BOVER, José.....	XVIII	190.
BROCOS, Isidro.....	XIX	116.
BRU Y PÉREZ, Francisco.....	XVIII	187.
BUSSON DEL REY, Pedro.....	XVIII	156.

C

CABRERA, Antonio.....	XIX	117.
CABRERA, Aurelio.....	XIX	119.
CALANDIER, Emilio.....	XIX	119.
CALVO, Antonio.....	XVIII	189.
CAMPENY, Damián.....	XVIII	127, 138, 172.
CAMPEY, José.....	XIX	116.
CAMPOS SOBRINO, Fernando.....	XIX	124.
CANIGIA, Carlos.....	XVIII	190.
CANO, Alonso.....	XVI	258.
— — —	XVII	202, 213.
— — —	XX	26, 32.
CAPELLANI, Antonio.....	XVIII	158.
CARBONEL, Alonso.....	XVII	204.

	TOMO	PÁGINAS
CARMONA, Luis Salvador.....	XVI	267.
— —	XVIII	63.
CARNICERO, Isidro.....	XVIII	267.
CARONA, Pietro de.....	XVI	244.
CAPUZ, José.....	XIX	124.
CARISA, Joaquín.....	XVIII	188.
CARLIER, Renato.....	XVII	247.
CARRETERO.....	XIX	122.
CASAU MATAMALA, José.....	XIX	119.
CASTAÑOS, Manuel.....	XIX	122, 123.
CASTRO, Felipe de.....	XVIII	64.
CENTELLAS, Juan.....	XIX	124.
CERDÁ, Pablo.....	XVIII	188.
CERONI, Juan Antonio	XVII	203.
CLARÁ, José.....	XIX	123.
CLARAMUNT, Agustín.....	XIX	117.
CLARASÓ.....	XIX	122.
CONTRERAS, Manuel.....	XVII	204.
CORRAL, Jerónimo del.....	XVI	242.
CORTÉS, Pascual.....	XVIII	183.
COSTA Y CASAS, Pedro.....	XVIII	185.
COTTER, Emilio.....	XIX	118.
COULLAUT VALERA, Lorenzo.....	XIX	119, 265.
CRUZ, Diego de la.....	XVI	234.
CUADRA, Pedro de la... ..	XVI	254
CUERVO.....	XIX	122.

Ch

CHAVES, Alonso de.....	XVIII	272.
------------------------	-------	------

D

DEHESA, Francisco de la.....	XVII	204.
DELGADO, Manuel.....	XVII	203.
DEMANDRE, Humberto.....	XVII	247.
— —	XVIII	136.
DONCEL, Guillermo.....	XVI	242.
DOMINGO, Luis.....	XVIII	186.
DUBON.....	XVII	247.
DUQUE, Eugenio.....	XIX	114.

E

ECHEANDIA, Julio.....	XIX	118.
ELIAS Y VALLEJO, Francisco.....	XIX	56.

	TOMO	PÁGINAS
ELIAS, Francisco.....	XVIII	189.
ELIAS BURGOS, Francisco.....	XVIII	191.
ENRICH, Juan.....	XVIII	150.
ESCUADERO.....	XIX	122.

F

FANCELLI, Domenico Alejandro.....	XVI	243.
FERNANDEZ, Gregorio.....	XVI	248.
— —	XVII	205.
FERNANDEZ GUERRERO, José.....	XVIII	188.
FERNANDEZ GUERRERO, Juan.....	XVIII	187.
FERNANDEZ DEL MORAL, Lesmes.....	XVI	246.
— —	XVII	158.
FERNANDEZ DE LA OLIVA, Manuel... .	XIX	114.
FERNANDEZ, Nicolás.....	XVIII	190.
FERRAN, Augusto.....	XVIII	190.
FERRANT, Angel.....	XIX	123, 124.
FERRER, Jerónimo.. ..	XVII	204.
FERRER, Ramón.....	XVIII	190.
FIESOLE, Giovanni da.....	XVI	244.
FIGUERAS Y VILA, Juan.....	XIX	63, 113, 114.
FLORENTIN, Miguel.....	XVI	33.
FOLCH, José.....	XVIII	188, 284.
FOLGUERAS, Cipriano.....	XIX	116.
FRANCHESCHI, Luis.....	XVIII	188.
FRANQUI, José.....	XVIII	186.
FREMIN, Renato.....	XVII	247.
FUMO, Basilio.....	XVIII	197.

G

GALINDEZ, P. D. Martín.....	XVII	204.
GAMBOA.....	XVII	203.
GARCÍA, Ignacio.....	XVIII	189.
GARCÍA GONZALEZ, Manuel.....	XIX	119, 124.
GARCÍA DEL VALLE, Agustín.....	XIX	118.
GARRI ?, Salvador.....	XVIII	186.
GAXI, Rutilio.....	XVII	225.
GIBERT, Pablo.....	XIX	141.
GINÉS, José.....	XVIII	160.
GIRALDO, Luis.....	XVI	239.
GIRALTE, Francisco.....	XVII	43, 50.
GOMEZ, Pedro.....	XVII	204.
GONSAC.....	XVII	247.
GONZALEZ JIMÉNEZ, José... ..	XIX	114.

	TOMO	PÁGINAS
GONZALEZ POLA, Julio.....	XIX	265.
GONZALEZ, Manuel.....	XVIII	189.
GONZALEZ RIZI, Rómulo.....	XIX	117.
GRAJERA, José.....	XIX	64.
GUERRA, Eugenio.....	XVII	204.
GUERRA, José.....	XVIII	188, 277.
GUTIERREZ DE TORICES, Fr. Eugenio..	XVII	204.
GUTIERREZ, Francisco.....	XVIII	70.
GUTIERREZ, Manuel.....	XVII	213.

H

HERMOSO, Diego.....	XIX	63.
HERMOSO, Pedro.....	XVIII	188, 287.
HERRERA BARNUEVO, Antonio de.....	XVII	204.
HERRERA BARNUEVO, Sebastián de....	XVII	222.
HIGUERAS, Jacinto.....	XIX	118, 124.

I

INURRIA Y LAINOSA, Mateo.....	XIX	117, 264.
IPAZ, Pascual de.....	XVIII	187.

J

JORDAN, Esteban.....	XVI	236, 244, 247.
JUNI, Juan de..	XVI	235, 244, 248.

L

LAGRU.....	XVII	247.
LEBASSEAU.....	XVII	247.
LEONI, León.....	XVI	245.
— —.....	XVII	141.
LEONI, Pompeyo.....	XVI	245.
— —.....	XVII	141.
LÓPEZ, Francisco.....	XVIII	188.
LOZANO, José Esteban.....	XIX	113, 114.

M

MANI ROIG, Carlos.....	XIX	118.
MANJARRESE, Luis.....	XVIII	271.
MANTOVANO, Simone.....	XVI	244.
MARCO DÍAZ PINTADO, Francisco.....	XIX	124.
MARÍN, Enrique.....	XIX	1-2, 124.

	TOMO	PÁGINAS
MARINAS, Aniceto.....	XVI	277.
— —	XIX	115, 143.
MARTÍN, Elías.....	XIX	114.
MARTÍNEZ REYNA, José.....	XVIII	274.
MEANA, Francisco Javier.....	XVIII	189.
MEDINA, Sabino.....	XVIII	191.
MEDINA, Mateo de.....	XVIII	187.
MÉLIDA, Arturo.....	XVI	273.
MENA, Alonso.....	XX	31.
MENA, Juan Pascual de.....	XVIII	62.
MENA MEDRANO, Pedro de.....	XVI	260.
— —	XVII	213.
MICHEL, Roberto.....	XVII	246.
— —	XVIII	76.
MICER DOMENICO, Alejandro.....	XVI	234.
MONASTERIO, Angel.....	XVIII	188, 292.
MONASTERIO, Pedro	XVIII	290.
MONEGRO, Juan Bautista.....	XVII	141, 160.
MONSERRAT Y PORTELA, José.....	XIX	117, 121.
MONTELUPO, Raffaello Sinibaldi.....	XVI	244.
MORA, José de.....	XVII	221.
MORALES MARÍN, Miguel.....	XIX	119.
MORELLI, Juan Bautista.....	XVII	226.
MORENO, Manuel.....	XVIII	191.
MOYA, Francisco.....	XVIII	185.
MUÑOZ, Matías.....	XVIII	290.
MURILLO, Prudencio.....	XIX	118.

N

NAVARRO, Gabriel... ..	XVIII	188.
NAVARRO, Vicente.....	XIX	124.
NOVAS, Rosendo.....	XIX	114.

O

OLIVIERI, Juan Domingo.....	XVIII	76.
OMS, Manuel.....	XIX	116, 134.
ORDOÑEZ, Bartolomé.....	XVI	235, 243.
ORTIZ, Fernando.....	XVIII	186.
ORTIZ, Pablo.....	XVI	232.
ORTELLS, José.....	XIX	124.
OSLÉ, Miguel.....	XIX	117.
OSLÉ, Luciano.....	XIX	122, 123.

P

	TOMO	PÁGINAS
PALMERANI, Domingo Antonio.....	XVIII	189.
PARERA, Antonio.....	XIX	116.
PEREYRA, Manuel.....	XVII	208.
PÉREZ, Francisco.....	XVIII	190.
PÉREZ DEL VALLE, Francisco.....	XIX	60.
PIQUER, Francisco.....	XIX	116.
PIQUER José.....	XVIII	187.
PIQUER Y DUART, José.....	XVIII	177.
PIQUET Y CÁTULI.....	XIX	119.
PITUÉ, Pedro.....	XVII	247.
PLANGNIOL, Rafael.....	XVIII	295.
PONZANO, Ponciano.....	XVIII	191, 302.
PORTAÑA, Agustín.....	XVIII	187.
PRADELL, Damián.....	XIX	119.
PRIMO, Antonio.....	XVIII	269.

Q

QUEROL, Agustín.....	XIX	115, 116, 233.
----------------------	-----	----------------

R

RAMÍREZ, José..	XVIII	186.
REINA, José María.....	XVIII	187.
REINA, Juan María.....	XVIII	186.
RES, Juan de.....	XVI	235, 239.
REVENGA, Juan de.....	XVII	204.
REY, Miguel del.....	XVIII	191.
REYES, Juan.....	XVIII	189.
RIDAURA.....	XIX	122.
RIOJA, Domingo de.....	XVII	204.
RODRÍGUEZ DÍAZ, José.....	XVIII	187, 275.
RODRÍGUEZ COSTAÑEDO, Santiago.....	XVIII	188.
ROETIERS DE LA TOUR, Diego Nicolás..	XVIII	187.
ROLDAN, Luisa.....	XVII	205, 223.
RON, Juan.....	XVIII	64.
RUBIO ROSEL, Roberto.....	XIX	124.
RUDIEZ, Vicente.....	XVIII	187.
RUIZ Y AMAYA, Francisco.....	XVIII	186.

S

SALA, Carlos.....	XVIII	141.
SALESA, Cristóbal.....	XVIII	186, 276.

	TOMO	PÁGINAS
SALVATIERRA, Mariano	XVIII	188.
SALVATIERRA, Valeriano.....	XVIII	189.
SALZILLO, Francisco.....	XVI	261.
SAMSÓ, Juan.....	XVI	269.
— —	XIX	114.
SANCHEZ BARBA, Juan	XVII	203.
SANCHEZ, Vicente.....	XVIII	189.
SANCHIZ, Francisco.....	XVIII	148.
SANCHO, Dionisio.....	XVIII	188.
SANMARTÍ AGUILÓ, Medardo.....	XIX	141.
SAN MARTIN, Julián.....	XVIII	152.
SANTANDREU, Pedro.....	XVIII	190.
SILICHI, Jerónimo.....	XVIII	190.
SILOE, Diego de.....	XVI	226, 235.
SILOE, Gil de.....	XVI	232, 253.
— —	XVII	49.
SOLÁ, Antonio.....	XIX	50.
SORAGE, Pedro.....	XVIII	269.
SUBIRAT Y CODORNIU, Ramón..	XIX	140.
SUÑOL, Jerónimo.....	XIX	114, 136.

T

TACCA, Pedro.....	XVII	226.
THIERRI, Juan.....	XVII	247.
TOLSA, Manuel.....	XVIII	187, 282.
TOMÁS, José.....	XVIII	140.
TOMÁS, José de.....	XIX	57.
TORRE, Juan de la.....	XVIII	190.
TORRE, Pedro de la.....	XVII	204.
TOVAR, Duque de.....	XIX	117.
TRILLES, Miguel Angel.....	XIX	119, 121, 246.
— —	XX	33.

U

URBANO, Valentín.....	XVIII	189.
-----------------------	-------	------

V

VALLMITJANA, Venancio.....	XIX	113.
VAZQUEZ, Pedro.....	XVIII	186.
VEGA CRUCES.....	XIX	117.
VELÁZQUEZ, Cosme.....	XVIII	154.
VERDIGUIERS, Juan Miguel de.....	XVIII	187.
VERGARA, Ignacio.....	XVIII	186.
VIGARNY, Felipe de.....	XVI	235.
VILCHES, José.....	XVIII	191.

Los grandes retratistas en España.

El retrato pintado, ofrece, sin duda, superiores dificultades al obtenido por otros medios artísticos, pues lo vemos aparecer al contar ya en diversas formas con manifestaciones sobresalientes.

En los últimos siglos de la Edad Media, entre nosotros, las monedas, los sellos y, sobre todo, las estatuas sepulcrales, constituyen las más verídicas fuentes de información iconográfica para el reconocimiento de la fisonomía de los Reyes y grandes personajes; pero el retrato pintado se retrasa en aparecer con igual importancia, siendo muy convencionales y deficientes sus primeras manifestaciones en las miniaturas de los códices y en algunas tablas y frescos.

Pero si bien el retrato pintado obtiene algo tardíamente su desarrollo, una vez emprendido el progreso de nuestras escuelas de pintura, alcanza este género lugar preeminentísimo, pues sólo con recordar los nombres de sus más famosos cultivadores, dicho se está adónde alcanzan sus méritos en la pintura española.

El realismo que á ésta distingue, á la par que la individualidad que persigue al ser poco decorativa y simbólica, pero sí muy iconográfica, religiosa é histórica, hace que el estudio de los tipos y la psicología de los mismos sea motivo de especial atención por parte de los artistas, lo que les prepara grandemente para la interpretación individual del modelo vivo, cuya imagen tratan de fijar para siempre.

No es extraño, pues, que en una nación de guerreros y eclesiásticos, los retratos obtengan principalmente el carácter de gran seriedad y ceremonia en sus ejemplares más suntuosos é importantes.

Ni el tocado ni la indumentaria cayeron entre nosotros en los abigarrados caprichos de las modas de otros países. Más que las flores y las bandas, los escotes y plumajes, adornan el busto de aquellas señoras los monjiles y las tocas, escaseando por lo demás de tal modo los retratos de nuestras bellezas, que parece le fué vedada tan

legítima expansión á las que no fueran de sangre real ó de alta alcurnia.

Sólo cuando la Casa de Borbón humanizó un tanto nuestras costumbres, comenzaron á ser inmortalizadas algunas hermosas, quedando reservado para Goya el ampliar tan grato privilegio.

A pesar de todo ello, nuestros retratistas supieron dejarnos ejemplares del más subido precio en el género que cultivaron, dedicándose algunos tan especialmente á él, como Alonso Sánchez Coello, Pantoja, Maino, Caxes, El Greco, que debemos considerar como nuestro, el gran Velázquez, Carreño y Claudio Coello, Goya, D. Vicente López y otros de que daremos cuenta, cultivadores todos sobresalientes de tan difícil género pictórico.

Aquella falta de idealidad que se ha reprobado en nuestra pintura, dió, sin embargo, empuje para que género de tanta observación del natural como lo es el retrato, tuviera entre nosotros expresiones de tan justa realidad, substituyendo la expresión de la vida y la personalidad á todo otro carácter, hasta de jerarquía y autoridad.

Nuestros pintores procuraron la simpatía de sus modelos, más por su aspecto modesto que por su presunción estética y entonada, pues hasta los propios guerreros expresaban llevar bajo aquellas armaduras un ardiente corazón devoto.

En cuanto á su técnica, podemos decir que apuraron los autores todas sus adquiridas experiencias, imprimiéndoles los mayores acentos de casticidad y de tono, debiéndose á ello ejemplares de perfección insuperable.

El proceso de su técnica y su estética, á la par que el conocimiento personal de nuestros semejantes, da ocasión á un estudio lleno de interés, que vamos á emprender bajo su doble aspecto artístico é iconográfico, incluyendo en él no sólo á los autores patrios, sino á aquellos otros que por su larga residencia entre nosotros y por las consecuencias de su labor en tal género, influyeron grandemente en la historia del retrato en España (1).

(1) De su estudio se han ocupado especialmente entre nosotros, el primero de todos, D. Valentin Carderera, que á más de coleccionarlos nos dejó obras tan importantes como sus dos grandes tomos sobre *La Iconografía española*, y sus páginas sobre *Retratos de hombres célebres*, trabajo inserto en el *Boletín de la Academia de la Historia* de 1899, pág. 211.

El Sr. D. Angel Avilés dió unas interesantes conferencias sobre *El Retrato*, en

RETRATOS PRIMITIVOS

A muy lejanos siglos alcanza la existencia de ejemplares iconográficos entre nosotros, apareciendo primeramente en miniaturas de códices, más ó menos convencionales, pero ofreciendo en algunos casos cierta similitud con los personajes que pretenden representar. También en contados frescos se retrataron los fundadores de templos, capillas ó panteones, apareciendo por fin más determinadamente y casi constituyendo costumbre, en las tablas de devoción, orantes, ante las imágenes de su personal culto, hasta constituir al cabo por sí solos motivos de especiales obras pictóricas.

Por ello debemos estudiarlos en estas tres distintas manifestaciones, hasta llegar á la época en que el retrato adquiere su mayor desarrollo, obtenido entre nosotros gracias á los grandes artistas que ilustraron la corte del Emperador en los días de nuestra mayor influencia.

MINIATURAS.—En algunas muy antiguas comienzan á aparecer los retratos de nuestros Monarcas, pues en el Salterio de la Catedral de Santiago, de Don Fernando y Doña Sancha, figuran los del Rey y la Reina, y entre ellos el oferente del códice, en viñeta por todos conceptos curiosísima.

Aunque no podemos admitir la exactitud iconográfica de tales imágenes, no cabe duda de que su carácter es grandísimo, y que el artista Fructuoso pretendió acercarse en lo posible á la exacta reproducción de los personajes que representaba. Aunque también interesantes, los Reyes del *Tumbo A* de la misma iglesia, que constituyen una verdadera serie iconográfica de los Monarcas leoneses, ofrecen menos confianza, como pintados ya en el siglo XII.

Más convencional debió ser el de Don Alfonso el Casto, del *Libro de los Testamentos*, que se conserva en la Catedral de Oviedo, ejecuta-

el Círculo de Bellas Artes, que después imprimió en un volumen con tal título en 1886, y el ilustre literato y Académico de Bellas Artes, D. Jacinto Octavio Picón, también ha escrito algunos interesantes artículos sobre tales materias, dedicándose asimismo á depurar atribuciones y analizar ejemplares el Sr. D. Juan Pérez de Guzmán, en eruditos trabajos. Al Sr. D. Angel de Barcia Pavón, encargado por muchos años de la sección de estampas de la Biblioteca Nacional, se debe el Catálogo de los retratos que en ésta se contienen, así como trabajos especiales acerca de algunos de ellos y de personajes españoles.

LIBER. I.

Incipit lib' p'm' de veles que dio el bu
eno del rey dō. Alfonso: et la Reyna dona
Leonor por las almas ala orde de s'c'i iague.



In nomine domini am̄. Re
gali nempe' uenit maiesta
ti honestos ac religiosos unō
quoscuq; diligere et maxime
eos q̄ relictis seclariis uouerūt
sponte contra crucis xpi adūsarios et p̄prium san
guine fundere et t̄p̄ralem uitā finire. Ego itaq; ilde'

Fototipia de Hauser y Menet — Madrid

PORTADA DEL CÓDICE DE LAS DEFINICIONES
DE LA ORDEN DE SANTIAGO
con los retratos de los reyes D. Alfonso VIII y D.^a Leonor (Siglo XIII)
(ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL)



Cliché Fr. E. Manero

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MINIATURA INICIAL
DE LOS CANTIGAS DEL REY D. ALFONSO EL SÁBIO
con el el retrato de este monarca
(BIBLIOTECA DEL ESCORIAL)

do á los comienzos del siglo XIII, así como otros que aparecen en algunos códices de esta época, pero vuelve á despertar interés el de Alfonso VIII y su mujer la Reina Doña Leonor, que ilustran el comienzo de las *Concesiones de la Orden de Santiago*, conservadas en el Archivo Histórico Nacional.

Los Reyes aparecen sentados, teniendo entre sus manos el sello del propio documento con el emblema del castillo; en el centro figura de pie el Maestre de la Orden, y á un lado un Hermano con la cruz roja sobre su hábito blanco. Por su carácter é indumentaria, esta viñeta es de las más curiosas miniaturas iconográficas que se pueden citar entre nosotros.

De los Reyes sus sucesores hasta Don Alfonso el Sabio, quizá no tengamos retratos que ofrezcan garantías de autenticidad y parecido; los del Rey Santo son todos convencionales, aunque parezcan corresponder á un original admitido; sólo pasa por suyo el de escultura, que al lado de Doña Beatriz se ve en el claustro de la Catedral de Burgos, pero éste cuando aún era muy joven. De Don Alfonso X los tenemos abundantísimos, sobre todo en los códices coetáneos, de los que tantos se conservan, principalmente en la Biblioteca de El Escorial.

De éstos ninguno ofrece más acabado arte que las célebres *Cantigas*. En tal códice aparece diferentes veces representado el Rey Sabio dictando las distintas estrofas de sus *Loores*, principalmente y de mayor tamaño al comienzo de ellas, en viñeta que reproducimos por su importancia y carácter.

De otros Reyes de Castilla no son abundantes las representaciones en los códices escorialenses, ni en otros de diversos centros, siendo en uno extranjero donde figura Don Enrique IV de modo verdaderamente interesante (1). Al llegar á los Reyes Católicos, son más abundantes sus imágenes miniadas, no escaseando los que de ellas hemos contemplado, apareciendo ambos consortes siempre juntos, con gran autoridad y majestad, fáciles de reconocer, no tanto por sus tipos cuanto por los emblemas y blasones que constantemente les acompañan (2).

(1) El Sr. Menéndez Pidal (D. Juan) prepara sobre él un estudio que aparecerá en la *Revista de Archivos*.

(2) V. el artículo del Sr. Martí y Mansó, sobre *Retratos de Isabel la Católica*, en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, correspondiente al mes de Noviembre de 1904.

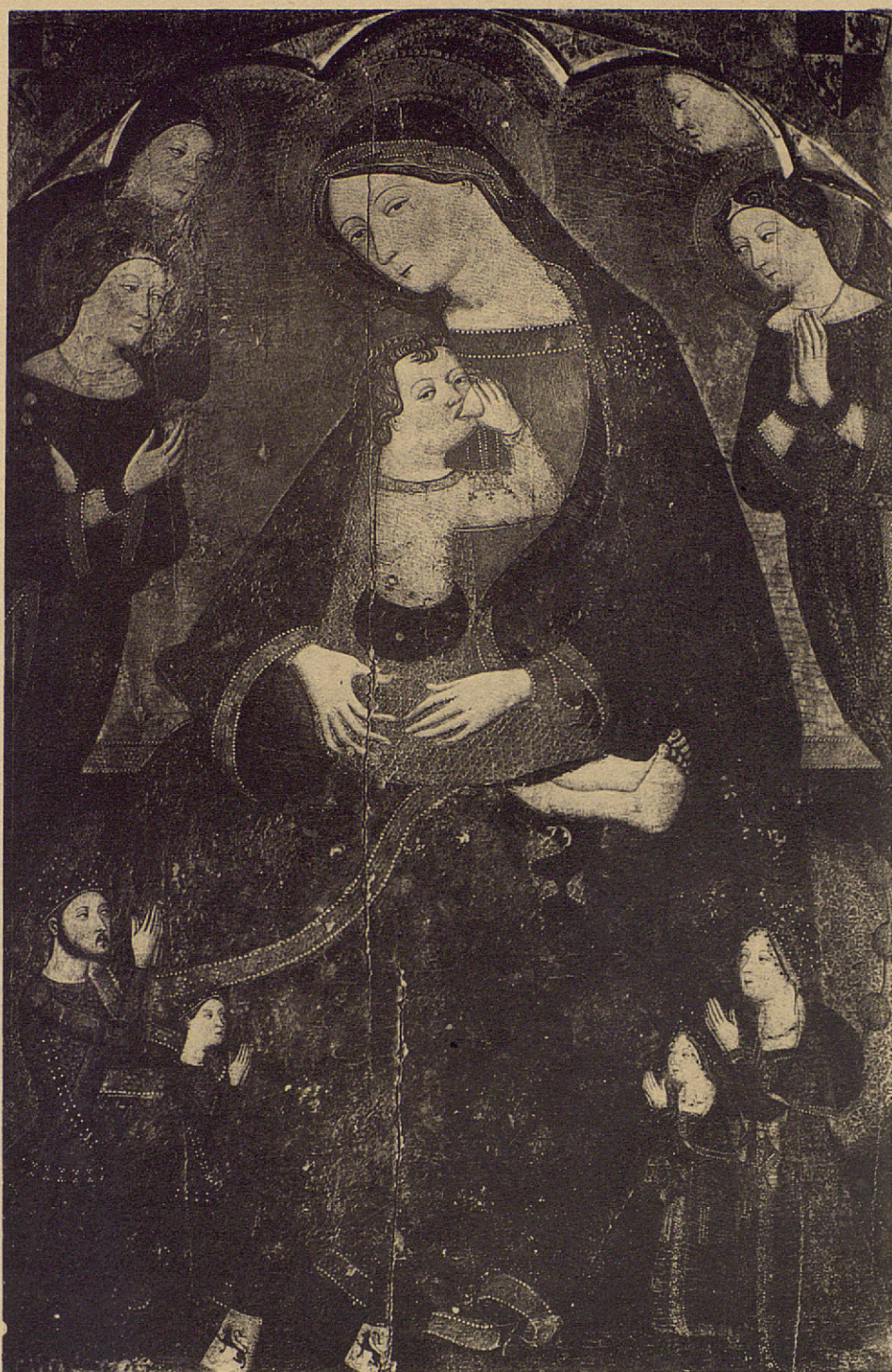
En la Biblioteca Nacional se conservan pocos retratos en miniaturas de personajes españoles. Casi quedan reducidos al del Príncipe de Viana, muy notable, al frente de las Cartas de Fernando de Bolea al Rey de Aragón en 1480, grabado poco después, y el de Antonio de Nebrija en su *Gramática Latina*, M. S. del siglo XV. El extraño Alfonso X, al frente del M. S. de la *Crónica General*, es una inocente mixtificación, por la que se ha pretendido pase como tal la imagen de un Padre Eterno.

De los Condes de Barcelona y Reyes aragoneses tenemos un verdadero monumento primitivo iconográfico en el códice, ó, mejor dicho rollo, que se conserva en el Museo Arqueológico de Tarragona. Hecho en los días del Rey Don Martín, último Monarca que en él figura, todos sus antecesores aparecen dentro de un círculo, á manera de medallón, dibujados en el siglo XIV con gran maestría, aunque en su indumentaria y tipos sean la mayor parte convencionales.

Los Usatges de Barcelona nos proporcionan también imágenes de Monarcas aragoneses; entre ellos podemos considerar como página interesantísima iconográfica el del Ayuntamiento de Barcelona, que representa al Rey Don Alfonso V presenciando la entrega á los Cancellor, en 1448, de los Usatges de Marquilles. Aún aparece mas caracterizado este Monarca en el *libre dels fets et dits del gran Rey Alfonso*.

RETRATOS MURALES.—No fueron durante los siglos medios tan escasos entre nosotros, como se ha creído, los frescos con que se decoraron los amplios muros de las iglesias y palacios; pero habiendo desaparecido la mayor parte, también perecieron con ellos las representaciones iconográficas que contenían. Ni en San Isidro de León, ni en Casillas de Berlanga, ni entre los primitivos catalanes ó gallegos, se han hallado hasta ahora retratos que alternen con las representaciones hieráticas que en ellos aparecen, ni aun memoria de ellas queda. Sólo en Córdoba, en pleno siglo XIV, se citan los retratos de los Reyes que decoraban los vanos de la Capilla de San Fernando en aquella Catedral, recompuesta por Don Enrique II, pero hoy completamente desaparecidos, teniendo que llegar á los Reyes Católicos para encontrar los medallones que los representan, en el ingreso del Hospital Real de Santiago.

Pocos años después debieron pintarse los de su arquitecto Juan



Cliché E. Bertiaux

Fotolípia de Hauser y Menet.-Madrid

LA VIRGEN DE TOBED

adorada por el Rey D. Enrique II de Castilla,
la Reina D.^a Juana Manuel y los infantes D. Juan y D.^a Leonor.

(TABLA DE LA COLECCIÓN DE D. ROMÁN VICENTE. ZARAGOZA)

Guas y su mujer é hijos, en su capilla sepulcral, sin duda los más interesantes y notables murales con que contamos. Descubiertos por el Sr. Cruzada Villamil en 1857, fueron reproducidos con bastante fidelidad, cromo-litografiados en excelentes láminas, en la comenzada publicación de los *Monumentos arquitectónicos de España*.

Quizá después de éstos no tengamos que citar otros que los de los *Reyes moros* de la Sala de Justicia en la Alhambra de Granada.

Tan discutidas pinturas parecen corresponder al pincel de artista italiano, llamado por los Nasaritas, pues su estilo nunca puede ser aceptado como de mano árabe, teniendo filiación tan clara por su dibujo y color con las de escuelas hoy bien conocidas.

Estos interesantes personajes, tomados por unos como Reyes y por otros como Jueces, constituyen, más que por sus fisonomías, por su indumentaria, un ejemplar preciosísimo y de gran interés para nosotros; ejecutados sobre cueros con fondos dorados y labrados, producen en aquella cúpula un efecto sorprendente. Mucho se ha escrito y discutido acerca de ellos, pero lo consignado nos parece lo más cercano á la verdad y conforme con la crítica sobre su filiación artística.

TABLAS.—La iconografía de Don Sancho el Bravo, Fernando IV y Don Pedro, es, por todos conceptos, escasa, sobre todo en ejemplares pintados; pero al llegar á Enrique II contamos con un monumento en su género de excepcional importancia: nos referimos á la tabla que tanto interés despertó en la Exposición de Zaragoza, de la *Virgen del retablo de Tobed*, á cuyos pies aparecían los retratos de Don Enrique II, de la Reina Doña Juana Manuel y de sus hijos Don Juan y Doña Leonor.

En ellos la iconografía adquiere ya importancia, pues bien se ve que el autor de tan preciosa tabla, tenida por algunos como de mano de Lorenzo Zaragoza, se propuso hacer un perfecto retrato de los personajes que representaba, saliendo airoso de su empresa en cuanto lo permitía el adelanto de la pintura en su tiempo.

El retrato de Don Enrique ofrece perfecta semejanza con el de su sepulcro en la capilla de los Reyes Nuevos de Toledo. Por esta tabla podemos inaugurar la serie en España de aquellas que reproducían orantes, al pie de las imágenes, á los devotos que las habían costeadado y que son el verdadero dato para apreciar la habilidad de sus autores en tal género. Por sus caracteres artísticos la tabla per-

tenece á Aragón, donde ya también contaba por aquella época con ejemplares en miniaturas; pero en Castilla quizá no podamos presentarlos pintados en tabla, de esta época, al menos hasta hoy conocidos.

Después constituye una costumbre generalizada en el siglo XV, la representación del donante en los retablos, debiendo haber influído mucho para ello el ejemplo del gran Van Eyck, que corrió casi toda la Península, mostrando su especial habilidad en el género, al par que admiraba con el empleo de su invención de la pintura al óleo, en su técnica definitiva (1).

Impropio de este estudio sería el enumerar todos y cada uno de los retratos orantes conocidos que figuran en nuestras tablas, por lo que nos limitaremos á consignar aquellos que consideremos más notables dadas sus cualidades artísticas ó iconográficas.

Los primitivos retratos catalanes ofrecen una marcada influencia italiana, como toda aquella pintura, aunque después se someta con cierta fidelidad al estilo flamenco, efecto de reconocidos motivos hoy ya bastante dilucidados.

Como en otras localidades, aparecen primeramente estos retratos en los cuadros de devoción, en la mayor parte orantes, pero en otros figurando personajes de la escena representada, siendo en este género notable el del pintor Alfonso, de la tabla del *Martirio de San Cugat del Vallés*, cuyo realismo y ejecución se adelanta en grado eminente á su época, formando grupo interesantísimo con el personaje que le acompaña, en tan singular obra pictórica.

Pero los más notables, sin duda, son los de los *Concellers*, de la tabla de la Virgen, por Dalmau (1445), tantas veces estudiada, mas cuya omisión en este caso sería indisculpable: no cabe duda de que es uno de los más importantes cuadros iconográficos con que contamos, habiendo sido objeto de repetidos estudios, entre ellos últimamente el de Mr. Emile Bertaux (2), en el que hace tan atinadas observaciones, sobre todo refiriéndose á los retratos de los *Concellers* Ramón Savall y Antonio Vilaborta, que aparecen presentados á la Virgen por San Andrés. Realmente, como dice Bertaux, son dos temperamentos.

(1) Modernas investigaciones nos ponen en conocimiento de la permanencia en Valencia del gran artista flamenco.

(2) *La Revue de l'Art*. Les primitifs espagnols; XXII, pág. 107.



Fotografía de A. Mas

Fototipia de Hauser y Menet.— Madrid

FRAGMENTO DE LA TABLA LLAMADA LA VIRGEN
DE LOS CONCELLERS
por Dalmau
AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

No parece que fuera Luis Dalmau barcelonés, sino más bien valenciano, estableciéndose por ello esa comunidad del arte de la pintura en todo el litoral levantino, que más propio estudio tiene en el de los primitivos españoles, debiendo sólo atenderse ahora, por nuestra parte, al iconográfico.

Estos primitivos retratos ofrecen muy notables ejemplares en toda la región mediterránea. En el Museo Arqueológico de Lérida existe otra tabla de *Concellers* en un bello retablo, con sus verdaderos retratos, y en las obras de Jacomar Baçó distingue este como gran retratista, cual puede verse, entre otros, en la figura de San Vicente Ferrer, que se conserva en la sacristía de la Catedral de Valencia.

D. Valentín Carderera trae en su *Iconografía* una copia, sin duda poco fiel, de una tabla en que aparecen Don Fernando I y Doña Leonor, su mujer, con otros personajes orantes, procedente del colegio fundado en Mallorca por Raimundo Lulio, que debía ser muy interesante, y asimismo copia la tabla-retrato de Don Alfonso V, de la Casa Ayuntamiento de Valencia.

También debemos incluir entre los primitivos el del canónigo Albortin, en la tabla central del retablo del Santo Sepulcro de Zaragoza, dado á conocer y atribuida por el Sr. Sampere y Miquel á Jaime Serra, y entre los valencianos aparece el primero, según el Sr. Tramoyeres (á más del de D. Enrique, de la Virgen de Tobed, que los valencianos se disputan como suyo), el de Bonifacio Ferrer y su mujer Daimeta Despout, en la pradela del retablo de la Cruz, del Museo de Valencia, obra del año de 1394 al 1400, en que aparece Bonifacio vestido con el hábito de cartujano.

Estiman posterior el de D. Juan Perea, trinchante mayor de Fernando el Católico, que se ve en el retablo de la Adoración de los Reyes, del propio Museo, de fecha aproximada al 1485, viniendo después, en la siguiente centuria, los de otras tablas.

A la región levantina corresponden también otras composiciones iconográficas tan notables como las que representan los episodios de la conversión y bautismo del Rey moro en Caravaca, destacándose entre sus personajes una Reina, que por su fisonomía recuerda á la Católica, cuyo rostro, por un fenómeno de obsesión estética, parece que fué la preocupación de todos los artistas de su tiempo, al extre-

mo que apenas hay representación de santa ó Reina histórica, pintada durante su reinado, en que no parezca que se propuso el pintor recordar á la amada Soberana. A tanto puede llegar la influencia de una personalidad preeminente.

En Castilla cuéntase también con muchas importantes tablas, en que aparecen retratados, con verdadera maestría, los donantes, y comenzando por los regios, quizá no sean éstos los más numerosos.

Sin que tengamos noticias de los de Don Juan I, Don Enrique III y Don Juan II, en pintura, pues los que de ellos existen son puramente convencionales, contamos, sin embargo, con los de otros personajes pertenecientes al reinado de este último Monarca, que si no fueron de sangre real, influyeron más que el propio Rey en la gobernación del Estado.

Bien merecen por ello, cuanto por su mérito artístico, especial atención los de los dos rivales en el favor de Don Juan II, el famoso D. Alvaro de Luna y el Marqués de Santillana, D. Iñigo López de Mendoza, de los que tenemos notables retratos.

Nada de cierto hasta hoy sabemos acerca del autor del interesante retablo de la capilla del Condestable en la Catedral de Toledo, pero debía ser afamado, cuando la hija del Maestre le encargó de ello en 1488 ó 98, y si al cabo fueran de las primeras obras de Pedro Berruguete, como alguien ha supuesto, tendríamos con ellas un jalón para dilucidar la historia artística del padre del más grande escultor castellano.

Ante un fondo estofado, recordando las más ricas telas que pudieron tejerse en Toledo en aquel tiempo, se destaca, arrodillado en oración, el gran Maestre, vistiendo el manto blanco de la Orden y ostentando la cruz roja sobre su pecho. Hojea un libro de oraciones con sus manos, y detrás de él aparece, de pie, la figura de San Francisco, que recibe de un Crucificado el estigma de las llagas, por encima del pupitre (1) sobre que apoya D. Alvaro el libro y sus brazos cubiertos por la malla. Una ventana, de estilo flamenco, deja ver el celaje y algo del campo.

La cabeza del Condestable, muy expresiva y bien modelada, nos

(1) Citanse como autores de este retablo también á Juan de Segovia, Pedro Gumiel y Sancho de Zamora, sin que se pueda determinar la distinta intervención de cada uno de ellos, aunque en las tablas se pueden distinguir varias manos.

da el tipo de un hombre más nervioso que atlético, aunque ofrece, por el avance de su barba y robustez del cuello, señales de una voluntad de hierro. Este retrato, con el de su mujer, que aparece frontero en el retablo, son sin duda de los más interesantes de su serie iconográfica, obteniendo también, como pintura, valor extraordinario.

Del de D. Iñigo López de Mendoza publicamos estudio ilustrado con sus fototipias por el año de 1907 en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, y pocos se encontrarán más documentados y que ofrezcan identificación más incuestionable. Según el codicilo del propio Marqués, otorgado en Jaén el 5 de Junio de 1455, con motivo de encontrarse en la empresa de la guerra de Granada, determinó explícitamente que el retablo del Hospital de Buitrago, por él fundado, fuese pintado por el maestro Jorge Ingles, poniendo en él su propio retrato y el de la Condesa, Doña Catalina Suárez de Figueroa, su mujer.

Ceán describe este retablo tal cual lo vió, conviniendo en todo con los restos que del mismo hemos tenido ocasión de contemplar.

Ambos retratos fueron salvados, hace poco, de segura ruina, por su patrono el actual Marqués de Santillana, en cuya casa permanecieron por algún tiempo, y por su técnica pueden estimarse como sobresaliente muestra de la época, patentizando en su autor un artista completamente compenetrado con el color y estilo castellano, aunque fuera de procedencia extranjera. El examen de las láminas citadas corrobora en todo estas afirmaciones.

Si la tabla de *La Piedad*, del Louvre, procedente de Villaneuvelles-Avignon, pero reconocida ya por la mayor parte de los críticos como española, la admitimos como tal, habrá que considerar á la figura del donante como uno de nuestros mejores retratos del siglo XV. Su carácter, personalidad y expresión es tal, que, como todo el resto de tan admirable obra, impresiona profundamente.

El nombre del cordobés Bermejo surge al examen de esta tabla, en cuyo caso habrá que citar también al devoto del *San Miguel*, de la colección Warther, y al canónigo Desplá, de *La Piedad*, de la Sala Capitular de la Catedral de Barcelona.

También entre los más notables retratos de este género debemos citar el del Cardenal D. Juan de Mella, que aparece con gran per-

sonalidad en la tabla central del retablo de San Ildefonso en la Catedral de Zamora, firmado por Hernando Gallegos en 1466 (1).

En la escuela sevillana comienza á aparecer muy temprano los retratos en las tablas, siendo quizá los primeros los de los patronos del altar de Nuestra Señora de la Piedad en la Catedral hispalense. Igualmente es muy bueno el del donante de la tabla de *La Piedad*, firmada por Juan Núñez, en la sacristía de los Cálices de la misma Metropolitana, llegando en este estilo hasta el de Santaella, en las tablas de la capilla que fué del Seminario, pero éste ya ejecutado en el siglo XVI. La tabla de la *Anunciación*, de Pedro de Córdoba, en la Mezquita, ofrece también retratos del mayor interés en tan admirable obra española.

Varios fueron los pintores de Cámara de los Reyes Católicos que debieron representar á aquellos insignes Monarcas, y entre ellos se citan, en primer lugar, á Antonio del Rincón, á Pedro de Aponte y á Miguel Zeitun ó Citoz, que á la muerte de la Reina quedó de retratista de Margarita de Austria, á alguno de los que debióse sin duda el original perdido, del que han debido sacarse las numerosas copias que hoy poseemos de la insigne Isabel I.

De mano de Antonio del Rincón, pintor más tradicional que documentado, pero cuya existencia no debemos poner en duda, se citan varios retratos célebres de los Reyes Católicos. Según todos los más autorizados autores, de él eran los que figuraban en el retablo mayor de San Juan de los Reyes de Toledo. También se citan como suyos los que había en Valladolid, los de Granada, mas los que perecieron en el incendio del Pardo, y otros de que se hace especial cuenta en los inventarios de Doña Juana la Loca. Como de tal autor figuró en la Exposición de Santiago una bella tabla representando á la Reina Católica en adoración ante Santa Ana y la Virgen con el Niño, amparada á su vez por Santa Catalina, de pie, detrás de la Reina, siendo el retrato de ésta de los más auténticos y entre los mejores conocidos. La tabla fué expuesta por el benemérito aficionado Sr. Blanco Cicerón. Aun en los inventarios del Buen Retiro, de Palacio, se cita uno de cuerpo entero de Don Fernando, como de tal autor, que quién sabe si con el de Doña Isabel, serían los que llegan á ser notados en

(1) Carderera da cuenta de otro precioso retrato de Gallegos, que figuró en el disperso Museo de la Trinidad. (V. loc. cit.)

el legajo de los cuadros de Godoy, del Archivo de la Academia de San Fernando (1).

La fisonomía de Doña Isabel I nos es hoy perfectamente conocida, gracias á las numerosas copias que pueden contarse de un original perdido, en el que aparecía solamente retratada en busto, con su tocado característico; pero si esto no bastara, ahí está la tan conocida tabla del Museo del Prado, en la que aparece orante ante la Virgen toda la Familia Real, y de la que tanto se han valido no sólo los que se dedican á los estudios iconográficos, sino á los de indumentaria, pues por muchos conceptos es este cuadro un verdadero monumento, aunque de autor hasta ahora no determinado (2).

A esta época corresponde también la emancipación individual del retrato, por decirlo así, no ya orante acompañando al santo de su especial devoción, aunque sin poder disimular la vanidad de quien costeaba el simulacro, sino solo, aislado, siendo la perpetuidad de su fisonomía el único objeto de la obra de arte.

La moda de los retratos de busto, impuesta en Flandes por pintores tan notables como Van Eyck, Hans Memling y otros, y en Italia por Antanello de Messina, Francesco de la Francesca y otros, tenía que ofrecer entre nosotros similares ejemplares, y bien pudo ayudar á ella la estancia entre nosotros de aquel *Peter Christus*, discípulo fiel de Van Eyck, del que es conocido un retrato de un monje Bernardo, realmente notable, firmado y fechado por él en 1446, que perteneció al Virrey de Mallorca Don Ramón de Onís, y cuyo paradero actual nos es desconocido (3). Por su técnica y tonalidad se relaciona bastante con otros conocidos, precisamente todos de monjes blancos.

Estos retratos de busto, no son, sin embargo, frecuentes entre nosotros en el siglo XV, aunque todos muy notables: apenas pudieran citarse algunos, entre ellos el del Príncipe Don Juan, de la colección del Sr. de Lázaro Galdeano, procedente de Avila, uno de los más bellos del siglo XV, de autor no determinado, pero que debió ser algu-

(1) Inventario del Buen Retiro. Leg. 5, núm. 13 En el Ministerio de la Gobernación, en el salón central, existen hoy dos retratos de cuerpo entero de los Reyes Católicos, copias de otros antiguos, sin duda, ejecutados en el XVII, pero que pudieran ser algunos de los consignados en los inventarios.

(2) A más de los citados se hallan en las nóminas de los Reyes Católicos los nombres de los pintores Melchor Alemán, Juan de Flandes, Pedro Ramirez y otros, que pudieran retratarlos. (Arch. de Simancas. Esc. mayor.)

(3) Lo publicó la revista titulada *Museum*, en su núm. 2.º, 1911.

no de los favorecidos por la Reina Isabel, su madre. El malogrado Príncipe aparece en él muy joven, y de tan fina ejecución, que nos atrevemos á ver en él la mano de algún ilustre flamenco, quizá Miguel Zeitum, del que se dice que retrató á este Príncipe.

Este retrato debió pertenecer á la colección de los que en sala especial guardaba la Reina Católica, sobre los que existe inventario en el Archivo de Simancas. Heredero del arte de su padre Antonio fué Hernando del Rincón, pero ya en pleno siglo XVI, aunque imprimiera á su estilo aquel acento tan especial como simpático que distingue á las artes de transición del gótico al renacimiento y que entre nosotros produjo tan singulares obras.

Hernando del Rincón figura retratando á personajes de la corte de Don Fernando, muerta ya Isabel I, y buena prueba de ello son los documentos que acerca de él se guardan en el Archivo de Simancas, de los que uno es el publicado por el Sr. Martí y Monzó en el trabajo citado (1).

Bien pudiera ser suyo el de Doña Juana la Loca, de la colección del Sr. Marqués de Santillana, que ofrece tan marcado aspecto de haber sido tomado directamente del natural.

Retrató entre otros personajes á Antonio de Nebrija, de cuyo original se sacó el grabado que figura al frente del *Dictionarium* impreso en Granada en 1555, hecho cuando el modelo tenía setenta años, y quizá á él se deba, por su estilo, el original, perdido, del del gran Capitán Gonzalo de Córdoba, del que provendrán los reconocidos como de tal personaje. Ceán afirma que policromó el medallón del Cardenal Cisneros, esculpido por Felipe de Borgoña, que hoy se conserva en la Universidad Central. Contemporáneo suyo fué Pedro Berruguete, al que vemos asociado con Juan de Borgoña, y del que parece contamos con un auto-retrato, en el calificado como tal de la colección del Sr. Lázaro Galdeano. (V. BOL. DE LA SOC. ESP. DE EXCURSIONES, tomo IX.)

Entonces también comenzaron la serie de retratos dinásticos, ya civiles ó eclesiásticos, más ó menos convencionales, como los de los Reyes de Aragón que existían en la antigua Casa Ayuntamiento de Valencia, hechos, según parece, en los días de Don Alfonso V, pues el retrato de este gran Monarca ofrece marcados caracteres de autenticidad. Este con otros, tales como Don Jaime I y los Pedros III y IV, después de varias vicisitudes, vinieron á parar al Museo Arqueológico

(1) *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1904.



Cliché M. Moreno

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

RETRATO DEL PRINCIPE DON JUAN

hijo de los reyes Católicos

(TABLA DE LA COLECCIÓN DEL SR. DE LÁZARO GALDEANO)

de Santa Agueda, de Barcelona, donde figuran con los números 1.403 y siguientes (1).

Otra de las series que corresponden á este periodo, es la de los Arzobispos de Toledo, en la Sala Capitular de su Catedral, debidos todos al pincel de Juan de Borgoña, que alcanzó al Cardenal Cisneros, del que recibió directamente muchos encargos, y al que pudo retratar para esta serie de ellos.

A esta época corresponde en Sevilla el gran cuadro de Alejo Fernández, quizá una de sus últimas obras, que representa á la Virgen amparando bajo su manto á varios navegantes, ó *Nuestra Señora del Amparo*, pintado para el retablo mayor de la capilla de la Casa de la Contratación, lonja y aduana de las naves que llegaban de América, y que puede considerarse como verdadero documento iconográfico, pues pasan por retratos todos los personajes representados al pie de la Virgen, entre los que se han querido reconocer al Rey Católico, á Cristóbal Colón y á D. Sancho de Matienzo, primer abad de Jamaica.

El cuadro figura actualmente en el Alcázar de Sevilla.

Alcanzando ya á los días del Emperador, aparece como eminente retratista Daniel Correa, que en las tablas de San Martín de Valdeiglesias y del Tránsito de Toledo, hoy en el Museo del Prado, demostró sus excelentes condiciones para determinar con gran arte el parecido de los personajes que retrataba. La tabla de San Benito y San Mauro (núm. 678 del último catálogo) puede estimarse como representación iconográfica de dos modelos felizmente retratados.

Bien podemos cerrar este periodo citando el gran tríptico de Orduña en la colección del Sr. Lázaro Galdeano, cuyos fundadores, tanto el caballero de Malta, como la señora, acusan una mano maestra en la interpretación de sus originales, ya poseedora de todos los secretos de los grandes artistas del Renacimiento. Dignos de mención también son algunos orantes que figuran en varias tablas primitivas de la ya famosa colección de D. Pablo Bosch.

Con esto creemos haber trazado un cuadro general de nuestros primitivos retratos, quedando aún mucho por hacer para aquellos que quieran especificar más acerca de tan rica materia.

(Continuará.)

N. SENTENACH.

(1) Según carta que me comunica el Sr. Tramoyeres, los adquirió el ilustre literato Sr. Milá y Fontanals, y á su muerte pasaron al Museo.

VELÁZQUEZ,

El Salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y del Pintor.

APÉNDICE TERCERO

(Conclusión.)

El Socorro de Génova, de Pereda. — Acaba de ser adquirido por un amigo de España, el Sr. Nemes, de Budapest, propietario de una hermosa colección de cuadros, con nueve *Grecos* y dos *Goyas* de primer orden, que púde estudiar en el verano último, expuesta en la Pinacoteca de Munich. Todavía en sus manos creeré no perdido definitivamente para España el hermoso lienzo...

La armadura que viste el Marqués de Santa Cruz, según comunicación del distinguido arqueólogo Sr. Florit, Director de la Real Armería, tiene en ella conocido modelo.

— *La corveta en los retratos ecuestres de Velázquez.* — Pretende decir el doctor Justí que la actitud de los caballos de Velázquez pudo tomarse de los grabados de Sadeler de los retratos ecuestres de los Emperadores Rodolfo II y Fernando II (de 1629). No existen tales grabados en la Biblioteca Nacional, pero sí una mediana copia de uno de ellos, y se ve patente que Velázquez fué el primero en dar aplomo y equilibrio de verdad, con el recurso de la corveta ó media corveta, á los brutos levantados de manos. El mismo Justí supone que se le daba á Tacca, para la actitud del caballo (1634), el modelo de Rubens, aunque lo fué de Velázquez en verdad; y que Tacca habia hecho en pequeño de manera semejante la estatua galopante de Carlos Manuel de Saboya.

— *Las Poesías al Buen Retiro, de Manuel de Gallegos.* — El ejemplar de la Biblioteca patrimonial de Palacio, donado por el Sr. Zarco del Valle, es el mismo que fué de Gayangos y que dió ocasión al artículo de Riaño citado.

— *El Catálogo de los cuadros de A. Nardi en Alcalá de Henares,* lo formo así:
A y B. — Martirios de San Lorenzo y de San Esteban; Presbiterio de las Bernardas; muy grandes; pareja.

C y D. — Conversión de San Pablo y Crucifixión de San Pedro; ídem; ídem; pareja.

E. — Gloria y Coronación de María; ídem; ídem; centro.

F. — Inmaculada Concepción; ídem; grande; centro.

G y H. — La Virgen y San Bernardo y la Virgen y San Ildefonso; ídem; ídem; pareja.

I y J. — Santa Humberina; ídem; cuadro de una figura. Santa Gertrudis; pareja.

K y L. — La Anunciada y el Angel Gabriel; ídem; pareja.

M y N. — San Luis Bertrán y San Francisco de Asís; ídem; óvalos.

O, P y Q. — Adoración de los Pastores, Adoración de los Magos y Purificación. Altares de capilla en las Bernardas.

R, S y T.—Resurrección, Asunción y Ascensión; idem íd.

U, V, X, Y.—Adoración de los Pastores, Adoración de los Magos, Circuncisión y Purificación; en el Altar mayor de los jesuitas. Figuraron en el Museo de la Trinidad.

Z (?).—Calvario; en el propio Altar.

De Nardi apenas se sabe—sobre las noticias tradicionales—que en Memorial de 1631 (4 Enero), decía que ya hacía quince años que trabajaba en España para el Palacio Real; por tanto en 1615, y sería menos joven que lo que creíamos. De pintor de Cámara cobraba una mitad más que Carducho. En la Biblioteca Nacional no se cataloga dibujo alguno á su nombre. Raczyński dice que en la Colección de pinturas del Marqués de Tancos, en Portugal, había algo suyo.

— *La Victoria de Don Fadrique de Toledo en San Cristóbal, y la del Marqués de Cadreita en San Martín.* — «Después de esta victoria (la derrota de D. Juan de Benavides, que pagó con su vida en Sevilla «por el descuido, según el pregón, que tuvo en la pérdida de la flota de Nueva España, que tomó el enemigo el año pasado de 1628. Quien tal haga, que tal pague»), los holandeses, aliados con los ingleses, comenzaron á ocupar islas en el Mar de las Antillas, las primeras las de Fonseca, Tabago y Curaçao, y los ingleses, á su vez, las de Barbada, San Andrés y otras. Sobre ellas se mantenían sus escuadras de crucero, abandonadas ya las Terceras por infructuosas, y estimándose mucho más eficaz atacar las flotas á su salida de Indias que á su llegada á España. Los franceses procuraron, á su vez, ocupar alguna isla, y después de compartir la de San Cristóbal con los ingleses, ocuparon la de San Eustaquio, al Norte de ésta, y la fortificaron.

»Con instrucciones de desalojar á todos estos enemigos de las Antillas, salió don Fadrique de Toledo de Sanlúcar con 17 galeones fuertes, llevando á sus órdenes como Almirante á D. Antonio de Oquendo, y como General de la flota á D. Martín de Vallecilla, y escoltando á una flota destinada á traer el tesoro de las Indias, recaló con la armada de improviso sobre la isla de las Nieves que ocupaban los ingleses al Sur de San Cristóbal. Sorprendió en el puerto á 10 navíos corsarios que intentaban huir y apresó ocho, ocupando después la isla, cuyo fuerte desmantelaron y cuyos almacenes incendiaron. De allí pasó á la isla de San Cristóbal que también dominó, destruyendo los fuertes de franceses é ingleses, y haciendo regresar á Inglaterra y á Francia á sus ocupantes, y continuó á Portobello y la Habana para recoger el tesoro correspondiente de aquel año, con el cual volvió felizmente á Sanlúcar y Cádiz el 1.º de Agosto de 1630, satisfecho de su jornada.

»En 1633 se hizo á la vela, de España, nueva armada de 24 naves de guerra, escoltando una flota de 55 navíos, que sumados á los de Nueva España, Tierra Firme y Honduras, debía desalojar de sus principales guaridas á los enemigos; recaló el 24 de Junio á la isla de San Martín, que encontró bien fortificada y defendida; la atacó con los galeones y llegó á tomarla el 1.º de Julio, haciendo capitular á los pocos holandeses que habían escapado con vida en la defensa. La isla, en vista de su excelente situación, fortificaciones y puestos, quedó ocupada por los españoles, que dejando por Gobernador á D. Cebrián de Lizarazu, continuaron para Nueva España.»—(Adolfo Navarrete, «Historia Marítima Militar de España». Madrid, 1907, tomo I, pág. 390.)

— *Cuadros del Buen Retiro regalados á Luciano Bonaparte.*—El señor Marqués de Lema en su libro notable «Antecedentes políticos y diplomáticos de los sucesos de 1803», Madrid, 1912, á la pág. 187, cuenta que entre los regalos que recibió Luciano Bonaparte, Embajador del primer Cónsul, de manos de Carlos IV, se contaron 20 cuadros del Palacio del Buen Retiro, que yo en manera alguna puedo imaginar que fueran ninguno de los de batallas del Salón de Reinos. De dicha embajada, pero de oro portugués, sacó Luciano unos cuantos millones.

— *El retrato ecuestre de Olivares, y su fecha.* — He dicho, en nota á la página 88, repitiendo una especie recibida, que terminantemente afirmó ya Palomino, que D. García de Salcedo Coronel (el comentarista de Góngora), compuso el elogio poético del retrato ecuestre del Conde de Olivares, de Velázquez, y esta especie tiene transcendencia bastante, al caso de la fecha de la obra pictórica, para exigir una comprobación.

En efecto, el elogio se publicó en la edición madrileña de 1627, de las «Rimas, primera parte» del poeta: lo que traería como consecuencia este hecho: que de antes era el retrato ecuestre, corroborándose extraordinariamente la rectificación de la fecha del lienzo que en el último párrafo del estudio llevo establecida.

¿Es esto así?

Sobre la fecha de la poesía no cabe duda, por ser de 1627 la impresión y también la suma de privilegio, suma de tasa, aprobaciones y licencias de las «Rimas, primera parte», en esa edición: en otra de 1624 no creo.

Pero, ¿se refiere á retrato ecuestre?... ¿de Velázquez?...

El retrato se estaba pintando cuando el poeta le consagraba 36 octavas reales de las cuales las cinco primeras son un desaforado elogio de un gran pintor que no nombra, y cuyas señas más parecerían las de Rubens que las de Velázquez — pues habla de cuando pintó el cielo, el sol, el viento, el rayo, la noche, las estrellas, las hierbas, árboles y flores, las fieras, los ruiseñores, el río, el mar... —, pero Rubens no vino á España sino después, en 1628, y nada hace suponer extranjero, además, al amigo artista *cantado* por el poeta.

Este habla de España, su historia, de la estirpe de los Guzmanes, etc., y va diciendo luego en las octavas XVIII á XXV cómo debe pintar el artista la frente, los ojos, la boca y todo el aire del Conde de Olivares. Sólo en la octava XXIII se indica, y no muy claramente, que era ecuestre el retrato suyo que el gran pintor estaba haciendo, montado en caballo andaluz, en la palestra, dócil á la mano del gran jinete—que en verdad que lo fué el Conde Duque:—

«De aquella suerte al Español sublime,
feliz proponga tu valiente mano
que infatigable en la Palestra oprime,
hijo del viento desmentido en vano:
Tan alto dueño en la ocasión estime
airosamente el andaluz ufano,
y agradecido al generoso empleo
la obediencia anticipe á su deseo.»

Treinta y seis octavas, ¡228 endecasílabos!, para no declarar una sola cosa concreta!

— *Otros dos cuadros de Velázquez, desconocidos.*— D. Angel Barcia Pabón, en el primer Apéndice al hermoso «Catálogo de la Colección de Pinturas del excelentísimo señor Duque de Berwick y de Alba» (Madrid, 1911), ha extractado un documento en que se copiaban (principios del siglo XIX) los Inventarios 1661-62 y 1682 88 de la colección de pinturas de D. Luis de Haro, Marqués del Carpio, y de su hijo D. Gaspar. En ese texto se citan como obras de Velázquez, y seguramente que lo serían las tres siguientes:

«Una pintura de Santa Rufina, de medio cuerpo, con palma y unas tazas en las manos, original de Diego Velázquez, de tres cuartas y media de alto y dos tercias y dos dedos de ancho.» Es cuadro del todo ignorado hasta ahora.

«Una Venus, de tamaño natural, echada, desnuda, con un niño que la presenta

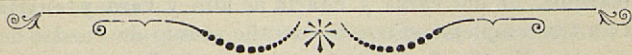
un espejo, en el que se ve la pintura de la Venus, original de D. Diego Velázquez » Es la Venus de la Galería Nacional de Londres, ilustrada por Beruete, con noticia de este asiento, que le permitió rectificar toda la supuesta historia del lienzo famoso.

«Un retrato de un Duque de Alba, enfermo, echando mano á la espada, y un médico con la jeringa en la mano, y en la otra el bonete encarnado de doctor. Es de mano de Diego Velázquez, de dos varas y cuarta de alto y vara y cuarta de ancho». El Sr. Barcia ilustra completamente este extraño asunto de cuadro de tamaño natural, con esta nota: «No se refiere este hecho á ningún Duque de Alba. El protagonista es, sin duda, el famoso D. Luis de Haro, que cuando se le quemó su palacio, fué hospedado por Felipe IV en el Palacio Real, y allí, según dice Barriónuevo en sus *Avisos* (carta XXXIV, tomo V, pág. 158), estaba en el cuarto del Príncipe y: «Aunque achacoso, bajó á verle el Rey, y mandándole los médicos echar una ayuda, no lo quería consentir por ningún modo hasta que S. M. se lo mandó, y juró por su vida la recibiese, y aun después regateaba si había de ser chica ó grande». Como el caso se haría célebre, no es extraño que Velázquez, acaso por voluntad del mismo Felipe IV, lo pintase.»—En el mismo documento se cataloga: «Un lienzo. Es un retrato de un Duque de Alba, enfermo, y un practicante con una jeringa en la mano. Es original de Rizi», añadiendo el Sr. Barcia, en otra nota, que tanto daría que hablar el hecho que no es extraño que además de Velázquez lo pintara Rizi.

Para mí, este cuadro, que había de recordar una atención del Rey sin precedente conocido (la visita), y el de la Venus, debieron de ser encargo de aquel alocadísimo D. Gaspar, Marqués de Heliche, primogénito de D. Luis, tan querido del Monarca, cuyas inverosímiles calaveradas llenaban de regocijo la villa y corte, cuando no llegaron á trance de proceso. La Venus debe de ser retrato (de espaldas, desnuda y al espejo), de la comedianta *Damiana*, su famosa manceba, á la que en ocasiones llevó en visita al palacio de algún Virrey (1658), con el lance consiguiente. El joven Marqués estaba casado y por cierto con la más hermosa dama de su tiempo, una Medinaceli (de quince años en 1650, cuando las bodas).

ELÍAS TORMO.

Noticias arqueológicas y artísticas.



Nuevo mosaico romano.

Se ha encontrado en Zaragoza y es propiedad de D. Mariano Ena, que ha prestado un verdadero servicio á la historia y al arte patrio guardándole en su poder y haciéndole reproducir en una lámina en color del *Boletín de la Sociedad aragonesa de ciencias naturales*.

En la última Junta de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fué presentada esta reproducción por el Sr. Repullés y Vargas, y el Sr. Mélida, confirmando las palabras de su digno compañero, le calificó del más hermoso de los hasta hoy hallados en España.

Representa el triunfo de Baco. Va el dios mitológico en el carro tirado por dos tigres, y le rodean los personajes que le acompañaron á la conquista de la India. Es digno de notarse el espíritu de observación con que el autor ha dibujado las fajas que se ven en la piel de aquellos felinos, á diferencia del jaspeado que caracteriza la de los leopardos y panteras. No queda duda de que quiso representar al tigre real asiático y de que le conocía.

La obra es realmente muy bella y se halla en un estado de conservación excelente.



En el próximo número se publicarán notas bibliográficas de diferentes obras que han tenido la bondad de enviarnos sus autores.