

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

* Arte * Arqueología * Historia *

MADRID.—1.º Junio 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.*

GASPAR BECERRA

(NOTAS VARIAS)

§ 1.º—*Una obra desconocida de Becerra en las Descalzas de Madrid?*

El día 15 de Octubre de 1862 un fuerte incendio hizo pavesas el retablo mayor de la iglesia del Real Convento de Descalzas Franciscas de Madrid, fundado en el Palacio Real del llano, en el siglo XVI, por la Infanta D.^{na} Juana, hija de Carlos V, viuda del Príncipe del Brasil, heredero de Portugal y madre malaventurada del malogrado Rey Don Sebastián.

El retablo mayor era una obra de Gaspar Becerra, de las más importantes suyas que se podían conocer. Respetó el fuego los dos pequeños retablos colaterales, en los cuales el propio Becerra dió muestra de sus dotes de pintor famoso. Se conservan todavía, con su severo marco de arquitectura paladiana ó semipaladiana (más jugosa que lo de Herrera del Escorial), y con sus dos pinturas en piedra (mármol, dicen) en que están representados de cuerpo entero San Juan Bautista y San Sebastián: el santo de la fundadora y su marido Don Juan, y el patrono del desgraciado Rey Don Sebastián. Son pinturas manieristas pero de gran interés. El San Juan no está en su marco, habiéndole sustituido en el altar una imagen corpórea de la Inmaculada, policroma, del siglo XVII, pero está el cuadro colgado al lado. Del retablo mayor no quedó resto alguno, si no son las descripciones de los libros viejos y, por raro caso, el dibujo arquitectónico

del pintor y escultor Becerra (el dominio en las tres Artes bien se ve allí), conservado en la Sección de estampas ó de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional. Expuesto éste, en una vitrina, en la pieza principal de la Sección.

¿Quedaba de Gaspar Becerra, además de las dos pinturas de los colaterales, alguna obra de escultura, en la regia fundación de las Descalzas? Ni los libros viejos, ni ilustrados articulistas y escritores contemporáneos que, como los Sres. Mélida, Serrano Fatigati y Sentenach, se habían ocupado de algunas de las obras de arte de las Descalzas, habían atribuido á Becerra pieza alguna. Y es, sin embargo, de una extremada probabilidad que sea suya una que todos en Madrid habíamos visto, aunque envuelta en cendales finísimos, con incomparable majestad y en solemnisimo instante, llevada en la procesión claustral del Santo Entierro, que todo madrileño neto, todo amante del Arte, del pasado, de la Religión, acude á ver, un año y otro, al caer de la tarde del Viernes Santo. ¿Quién ignora en Madrid eso, y quién no ha contemplado con emoción hondísima el único acto religioso que se celebra en la villa y corte con incomparable propiedad, digna del mismo? Lo de menos en esa procesión son los profanos tapices de Rubens que cuelgan en el patio conventual. La música vieja, los niños tiples vestidos de monja, los cortos asistentes clérigos, vestidos los que offician con terno negro espléndido, de bordada imaginería, la seriedad de un público por fuerza reducido, la circunstancia de ser esta procesión á puerta cerrada y á la misma hora del barullo de la procesión pública no más lejos que en la calle del Arenal, la tradición, sobre todo la tradición, son circunstancias que hacen inolvidable, para quien una vez lo gozó, el Santo Entierro de las Descalzas: privilegiado por los Pontífices con el preciadísimo privilegio de no ser la imagen solamente una imagen, sino arca santa y santuario, á la vez que icona, pues se lleva en ella visible á medias, dentro de la llaga del costado, en precioso relicario, á Cristo vivo, sacramentado, en presencia real en la Hostia consagrada.

La «imagen-custodia» es llevada, por consecuencia, por sacerdotes, á hombros, como verdadero cadáver; no en caja, sino en parihuelas, sobre sábanas y envuelto en cendales sutiles, á través de las cuales se trasparenteaba una cosa tremenda, cuyo mérito y aun cuya realidad de arte no podía ver el cristiano, mudo adorador al paso de

su Dios Sacramentado, no podía ver el artista, sugestionado espectador de la visión verdad del entierro del cadáver de Cristo: como si fueran aquellos sacerdotes los discípulos mismos de Cristo, José de Arimatea, Nicodemus, Juan, el que amaba tanto... Los arcáicos motetes, tan distintos de la música del día ¿no podrían ser los plañidos de los fieles discípulos de Jerusalén?

En la mañana del Viernes Santo de este año de 1912, al calor del estudio de los tapices de Rubens, se habían congregado en los claustros de las Descalzas algunos enamorados de las Artes y del pasado artístico de España. Había varias señoras, damas en cuyo honor los capellanes de las Descalzas habían sacado á la plena luz algunas de las riquezas de orfebrería y ropas de la casa. Formaban, espontáneamente, círculo para poderlas contemplar mejor, coleccionistas como D. Pablo Bosch, eruditos como D. Gonzalo Reparaz (que andaba tomando nota de los tapices cuando se dió cuenta del caso), pintores como Villegas, como Barrau, escultores como Blay... Luego, el que esto escribe arrastró á algunos al camarín donde con luces de cerillas gozaron de la vista de la estatua, obra de Pompeyo Leoni, Doña Juana, orante, de mármol; y cuando estaban viendo, luego, el Bautista pintado por Becerra, es cuando sacaron á la iglesia desde la clausura, ya en las parihuelas, todavía envuelto en cubiertas cerradas de tela, el Cristo yacente procesional.

Quedó á poca altura, y se dejó ver del todo libre de trapos y lienzos. El efecto en todos, en Blay por ejemplo —el gran escultor de nuestros días— fué singular, dedicándose muchos, seguidamente (apenas se hizo por un aficionado una fotografía parcial), á estudiarlo en detalle, á examinarlo en pormenores, á buscar puntos de vista que las inmediatas gradas y aborables cancelas facilitaban. Cuando me permití decir mi convicción de que fuera una desconocida obra de Becerra, halló eco en muchos, y algunos la confirmaban por el mérito, ó por la época, ó por el estilo general, ó por las relaciones del artista con la casa, como diversas razones de verosimilitud. Claro es que nadie tenía tan vivo el recuerdo de las obras auténticas de Becerra (el retablo de Astorga) como para poder dar un veredicto repentino. Sólo las fotografías de las cosas de Astorga (detalles inclusive) hubieran bastado en tales casos.

Un Cristo (crucificado ó yacente) es, además, de las obras de escul-

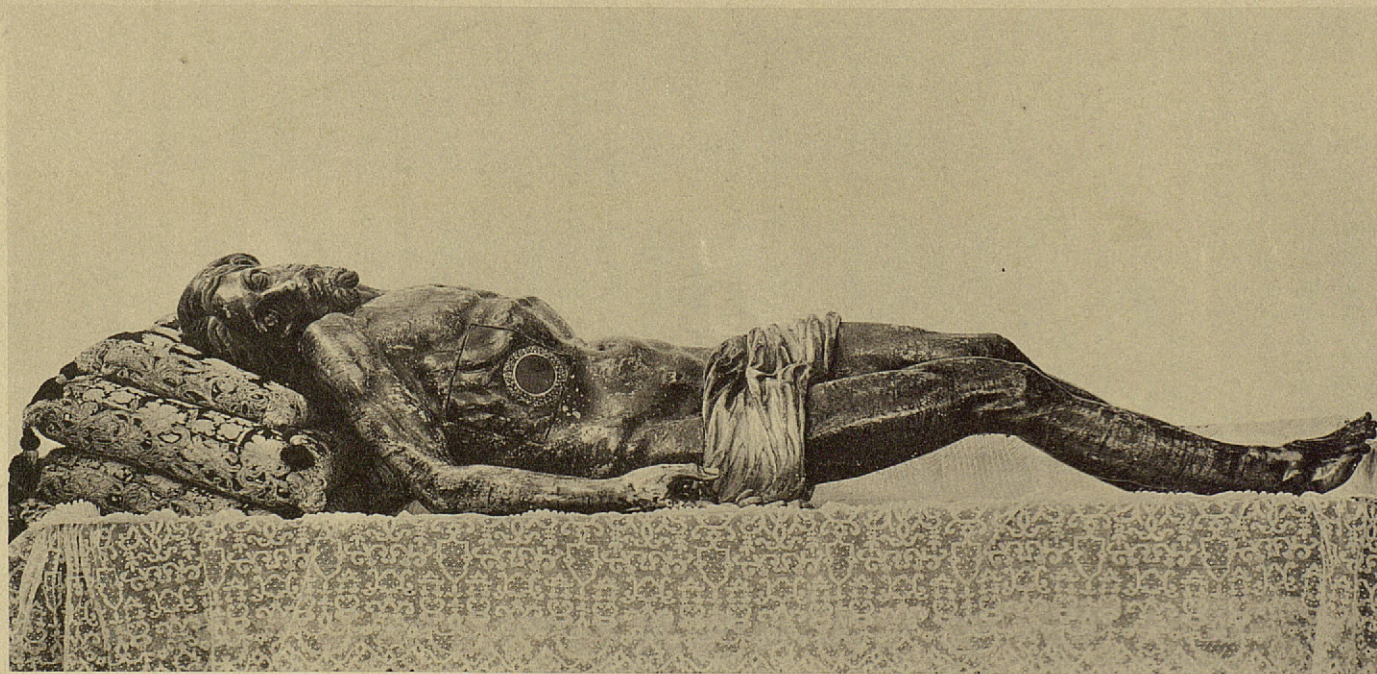
tura más difíciles de clasificar, pues desnudándose la figura, desaparecen los amaneramientos característicos de éste ó el otro estilo. Y como las cabezas, en especial de Cristos muertos, tampoco se acomodan con las más frecuentemente repetidas en la labor de cada artista, y como la escultura es siempre además menos clasificable que la pintura, por desaparecer en ella muchas de las huellas personales de la factura, máxime si es escultura policromada, resultará siempre atrevida una atribución á un escultor conocido de una obra desconocida, de la cual no sabemos (como en este caso) nada de su historia.

Resumiendo; que sólo como una opinión, basada en argumentos puramente subjetivos, pero con grande convicción personal, puedo ofrecer aquí, como obra de Gaspar Becerra, el siempre visto y nunca hasta ahora estudiado Cristo procesional de las Descalzas Reales de Madrid, que pasamos á examinar.

Es, en tamaño natural ó un poco mayor, un Cristo yacente, pero no en posición supina del todo, sino inclinado sobre su derecha, el brazo de cuyo lado está extendido á la larga. El pecho por los hombros se levanta, y queda además retorcido por encima de la cintura, caída la cabeza, mucho más vencida sobre el mismo lado derecho, con lo que se detallan, en violenta acentuación, los músculos del lado izquierdo del cuello. Todo ello indica que el artista—aparte buscar dificultades y evitar el paralelismo de los miembros, nunca grato á los discípulos de Miguel Angel—, se propuso hacer una imagen acaso concebida para vista de lado en el fondo de una hornacina alargada, en un retablo quizá.

Como no parece que haya restos de las demás figuras—las Marías, Juan, Nicodemus ó Arimatea— no se deberá pensar en uno de esos grandes Entierros de Cristo que en Francia, y aun en ciertos lugares de Italia, estuvieron de moda á fines del siglo XV y primera parte del siglo XVI, y de que tenemos en España varios ejemplos, como el de San Jerónimo de Granada (gran obra maestra), el de Poblet y muchos otros. Que el Cristo fuera de madera no sería obstáculo á esa creencia, más probable ó verosímil (es verdad) si fuera de piedra.

La duda del primer destino de la imagen la resolvería fácilmente el conocimiento del instante en que comenzó á usarse en la casa el extraño privilegio de poner en la llaga del costado á Cristo Sacramentado, para así llevarlo en la procesión del Viernes Santo.



Fotografía de M. Moreno

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

CRISTO YACENTE PROCESIONAL DE LAS DESCALZAS REALES DE MADRID

Escultura polícroma que se puede atribuir á Gaspar Becerra

(N. POR 1520 M. POR 1570)

Eso supone un extrañísimo y preciadísimos privilegio pontificio, cuyas razones de piedad son tiernísimas, pero que rompe los ritos desgarrándolos, pues en la Iglesia católica se tiene como precepto general é ineludible que el preste (uno sólo en cada iglesia) asuma el Viernes la Hostia reservada el Jueves Santo en el monumento, y que, en consecuencia, quede el Tabernáculo vacío, el templo sin su Señor, que ya más que templo, queda, hasta el toque de gloria del Sábado Santo, reducido á un desolado y simple oratorio. Sólo en las iglesias parroquiales (pero no en el santuario, sino en la capilla sacramental) se custodian Hostias consagradas para caso de Viático. Y aun es de costumbre en los templos, interpretando bien los ritos, que el santuario del altar mayor esté el Viernes Santo abierto de par en par, y para ello, descorrido el gran paño que cubre los altares en las semanas de Pasión y Santa, para que se vea vacío y se manifieste bien la desolación en la casa de Dios, ausente de ella el Redentor sacramentado.

Tiene, pues, que ser conocida y muy sonada la Bula Pontificia que autorizara en las Descalzas, en la procesión de Entierro, semi-visible en la llaga del costado de nuestra imagen, el reservado del Sacramento (1). Y bien mirado, podía ser esa razón procesional la que determinaría todo el movimiento de la figura esculpida, el levantar del pecho y el volver sobre su lado derecho todo el cuerpo, por ser en ese lado, según los Evangelios, la lanzada del milite, y ponerse en esa llaga del costado (quinta de las llagas) el Sacramento del pío privilegio de la procesión de las Descalzas.

En la duda de si la estatua se concibió para un santo sepulcro adosado á retablo, ó ya desde el primer momento para ser llevada procesionalmente, ello es que la parte derecha del pecho forma una cavidad ó caja que se cierra con llave, mediante que hace como puerta una tabla del modelado del mismo pecho: dentro se coloca la pequeña custodia, y queda una pequeña ventanilla redonda, adornada con cerco de orfebrería y cerrada por cristal. Dicha tabla modelada del cierre está más desgastada en su policromía que el resto de la imagen.

(1) D. Cristóbal Pérez Pastor († en 1908), el ilustre historiógrafo investigador, capellán que fué de las Descalzas, y conocedor singular de su archivo, hubiera podido darnos una información sobre el caso.

Esto de la policromía tiene interés especial en la escultura. Tiene (salvo la sabanilla superhumeral y salvo las barbas y el pelo) color de carne, pero con un ensombrecimiento muy singular, pues le da efecto de una patina maravillosa y sucia á la vez. Examinado de cerca el caso, se ve que quedan por todos lados trozos de la encarnación, con frecuencia manchada de pintada sangre. Hubo de ser puesta la carnación con ligerísima capa, desde luego sin las seis ó siete capas de yeso acostumbradas en nuestra policromía castiza del siglo XVII. Los infinitos trozos conservados con brillo de esmalte fino, y la demasiada sangre (demasiado roja además) en ellos, se templan por el color de la madera dura (acaso roble) que aparece por los infinitos lugares en los cuales desapareció la pintura esmaltada. Se ve que el artista estaba colocado entre dos escuelas de policromía, la anterior, todavía gótica, que pintaba las estatuas sobre yeso envuelto en lienzo ó sargazo, y la posterior que, suprimida la sarga á veces, mantuvo la excesiva capa de yeso para base del colorido, que además, muchas veces, ponía encima del dorado á sisa. El escultor de este Cristo no quiso que las capas de yeso enlienizado ó de yeso sin enlienar, pusieran en peligro el detalle, nada nimio, pero sí valiente, del modelado de la estatua. Por eso fué tan fina la capa de color, acaso bruñido á uña de ágata, y por ser tan fina la capa se ha ido perdiendo en muchos lugares, y más en las oquedades que en las aristas salientes, en donde pienso que se pondría más capa de color. Ello es que hoy la estatua es de un efecto trágico extraño, oscurecida por la caída de la encarnación.

Para atribuirle á Becerra, aparte el gran precedente de sus magnas obras de pintura y escultura en el mismo convento, habrá desde luego *razones*, y lo que es más vago, pero más importante en la crítica de arte, *visión* y *corazonada*.

Razones son la valentía miguelangelesca del modelado y la valentía particular al autor de esta obra (sea quien sea) al proponerse una postura nueva y difícil en el torso; razones son el policromado, que no parece del siglo XVII, ni posterior, sino del XVI, como parece ser del XVI también el trabajo escultórico; razones son tener, cual otras veces las obras de Gaspar Becerra, el paño superhumeral un poco más abajo de las caderas, y plegado como Becerra solía plegarlo; razones, el aplomo magistral, ó si se quiere, la pesadez excesiva de

los miembros, algo como un imaginario peso específico, en ellos, mayor que el real y corriente; una como *pesantez* acentuada, que muchas veces se nota en las creaciones de Becerra; razones, por último, un detalle que yo creo encontrar como una firma de Becerra, cierta aparente blandura del vientre, parte que se imagina como movable si se decidiera uno á tocarla, en contraposición á la robustez y recia contextura aparente de los demás miembros.

En cuanto á la visión instantánea y corazonada crítica, he de confesar que es cosa tan digna de censura, ó de aprecio, como se quiera—y según los casos y la autoridad personal de quien las tenga—, pero de un valor psicológico algo más evidente que toda otra cosa, en el conocimiento de las obras de arte. Modestamente debo decir á mis lectores, que á mí me dió corazonada la vista del Cristo yacente de las Descalzas, creyendo ver allí una obra de Gaspar Becerra, y lo que es mucho más extraño y mucho más atrevido y mucho más inexplicable, tuve á la vez corazonada de que había otra obra de Becerra, desconocida como suya, en Madrid, tan estudiada en el BOLETÍN en estos últimos años: el Crucifijo de la Real Academia de San Fernando.

La fototipia adjunta nos pone á la vista la obra procesional de las Descalzas, ya descrita. En cuanto al Crucifijo de la Academia, fué reproducido, en conjunto y en fototipia de detalle también, en el último número del BOLETÍN (1), con el texto de nuestro Director, don Enrique Serrano Fatigati, en el cual ya hubo (en mi sentir) un rasgo de la corazonada que yo sentí inesperadamente el día en que examiné el Cristo yacente de las Descalzas. Debemos resumir el estado de la investigación en pocas palabras.

§ 2.º—*El Crucifijo de la Real Academia ¿puede ser de Becerra?*

El Crucifijo conservado en la Secretaría, antigua Capilla, de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, tenido como de Alonso Cano, demostró el Sr. Serrano Fatigati que merecía un nuevo y detenido estudio, del cual vino finalmente en deducir que no era de Alonso Cano, opinión negativa, en la que hube de manifestarle mi modesta conformidad hace dos años y en carta reciente, en textos que cono-

(1) Págs. 24 y 25, conjunto y detalle.

cen los amables lectores del BOLETÍN (1). Yo pensé siempre en que era obra del siglo XVI, es decir, del periodo del *manierismo*, por lo que primeramente pensé si sería el que labró el lego jesuita Domingo Beltrán (que fué solicitado por Felipe II para las obras del Escorial) para el Colegio Imperial de Madrid, hoy Instituto de San Isidro; atribución concreta que hube de rechazar, convencido por la negativa razonada que á ella opuso nuestro ilustrado Presidente.

El Sr. Serrano Fatigati, que pensó por su parte en atribuirlo á un escultor del siglo XVII, á Sánchez Barba, tuvo dos veces la idea de Gaspar Becerra en su mente: «hay en él (en el Cristo)—dijo—(2) algo de las tradiciones de Becerra, sin que se acentúen los arranques miguelangelescos», y de reciente (3) ha vuelto á decir: «Algo hay, sí, en el Cristo que sabe ligeramente á tradición de Miguel Ángel ó de su discípulo en España, Becerra», precisamente cuando se hacía cargo de una olvidada noticia hipotéticamente relacionada con la procedencia del Crucifijo, que yo le había recordado por pura preocupación en el problema.

Era esta la noticia que nos da Palomino, y voy á copiar literalmente, en la Vida CCX, que es la de D. Vicente Benavides, pintor:

«No tuvo menos inteligencia en el pintar al fresco, como se ve en diferentes obras que se le ofrecieron dentro y fuera de Madrid, y en especial la capilla del Santísimo Christo del Amparo, con su transparente, que está en la iglesia de la Victoria en esta corte, junto á la puerta del costado».

Recuerde al caso el lector que, como el Sr. Serrano Fatigati nos comunicó (4), el Cristo de la Academia tenía dos papeles pegados: el de encima, de letra al parecer de Ceán Bermúdez, decía *Monserate*, y el que estaba oculto hasta que el Sr. Cordobés arrancó el anterior, decía *Soledad*. De Monserate había de proceder el Crucifijo de Alonso Cano, todavía hoy ignorado. Por la *Soledad* ya pensó el Sr. Serrano Fatigati que se debería entender la capilla de la Soledad en el convento dicho de la Victoria, de Mínimos, en Madrid, de donde pro-

(1) BOLETÍN, tomo XVIII, año 1910, página 125, y tomo XX, año 1912, páginas 23, 24 y 25.

(2) BOLETÍN, año XVII, tercer trimestre de 1909, pág. 215.

(3) BOLETÍN, año XX, primer trimestre de 1912, pág. 25.

(4) BOLETÍN de 1909, lugar citado.

cede, por cierto, la imagen de la Soledad de Gaspar Becerra, hoy en la Catedral de San Isidro.

En cuanto al valor de los dos papeles, es más probable que nada, después de los muchos datos desconocidos aportados por el Sr. Serrano Fatigati, la opinión del Sr. Belda, su comunicante: que el papel de la letra *Monserate* se hubiera caído del otro Crucifijo, cuando hubo dos en la Academia y en el mismo lugar de ella, y que una mano docta (demasiado docta) hubiera creído que dicho papel correspondía de derecho al Crucifijo que pasaba por mejor de los dos, pegándolo encima de la letra *Soledad* en el Crucifijo grande, hoy todavía subsistente en la Academia. Así se explicaría que fuera de letra de Ceán, cuando Ceán había muerto antes de que llegaran ó volvieran á la Academia el Cristo ó los Cristos, que después de la francesada hubieron de devolverse á los conventos, y que pudo recobrar, y al parecer recobró la Academia, después de la exclaustación.

Pero de la Soledad ó Victoria no citaban Crucifijo alguno nuestros autores de libros de Artes, y por eso no se había pensado en que tal letra *Soledad* tuviera valor para la indagación. La cita de Palomino antes copiada, demuestra que si no en la capilla de la Soledad (magna en el templo de la Victoria, y en parte independiente de él), en la iglesia de la Victoria misma había habido otra capilla «del Santísimo Cristo del Amparo, con su transparente», dato este último del transparente que parece confirmar la hipótesis de que el titular de la capilla era de escultura, pues ni transparente ni camarín cabría, si el Cristo del Amparo hubiera sido de lienzo.

He hallado una prueba plena de que se llamaba también «convento de la Soledad» al «convento de la Victoria» ó de Mínimos, y no por otros que por los propios académicos de San Fernando, y precisamente cuando se incautaban de las obras de arte de los conventos á raíz de la exclaustación.

En el Catálogo abreviado de Madrazo del Museo del Prado (1), se demuestra que en los Inventarios formados en 1836 por la Comisión incautadora se hablaba (respecto de Madrid) «del convento de la Soledad», (no «de la Victoria»): se trata de la Epifanía atribuida á E. Caxés.

(1) Al núm. 2.186, A.

Es, pues, evidente, que el papel «Soledad» del Crucifijo de la Academia, se refiere á que el Cristo procedía, ó que el autor del papel creía que procedía, del convento de la Victoria; siendo lo más probable lo primero, porque al fin, si tuvo dos papeles pegados, el uno encima del otro, más fe parece que debe concederse al que estaba directamente pegado á la cruz. Por eso hay serios motivos para creer que el Crucifijo de la Academia es el Cristo del Amparo, de la capilla del Cristo de esa advocación, en la Victoria.

En este estado fincaba el pleito, cuando en la tarde del Viernes Santo, apenas sugerida en la imaginación la idea de que pudiera ser el Crucifijo (por razones puramente estéticas) obra de Becerra, como por razones (á la vez estéticas é históricas) había pensado que sería de Becerra el Cristo yacente, procesional, de las Descalzas, vi con inesperada sorpresa una especie que había olvidado, y habíamos olvidado todos, referente á Gaspar Becerra y, por lo visto, al Cristo del Amparo en la Victoria.

Vamos por partes.

Palomino conoció, con todas las noticias legendarias (conservadas por libros devotos), las circunstancias de haber labrado Gaspar Becerra, para la Reina Doña Isabel de Valois, la imagen (cabeza y manos, pues es de vestir) de la Soledad para el convento de Mínimos de la Victoria, con capilla especial y propia. Pero Palomino, á pesar de que en la «Vida de Gaspar Becerra» tuvo la ayuda de otra escrita antes que él por el pintor Alfaro (el biógrafo de Velázquez), hoy perdida (1), todavía hubo de decir, al terminar la biografía del escultor: «No se tiene noticia del año en que murió, ni dónde está enterrado, por la poca aplicación de nuestros naturales á perpetuar las memorias de sus compatriotas»; no citándole á Becerra en la Victoria más obra de pintura ni escultura, que la imagen de la Soledad, y no sospechando siquiera que estaba allí enterrado.

A los pocos años de la publicación del libro de Palomino (después de 1724), el viajero Ponz, Secretario (como ahora nuestro Presidente)

(1) Palomino, en la Vida CLVII, que es la de *D. Juan de Alfaro*, pintor:

«Y en consecuencia de esto (sus aficiones literarias y el haberle pintado para un Sr. Arce, retratos de ingenios, etc.), dexó Alfaro en su expolio varios libros y papeles muy cortesanos; y entre ellos *algunos apuntamientos de la vida de Velázquez, su maestro, de Pablo de Céspedes y de Becerra, que nos han sido de mucha utilidad para este tratado.*»

de la Academia de San Fernando, describía algunas obras de pintura en la Victoria (1), y entre ellas (precisamente pinturas), y después de decir «en otro altar, hacia los pies de la iglesia, al lado de la Epístola, hay una Sacra Familia con Santa Catalina en acto de besar al Niño Dios, expresiva obra de Gaspar Becerra, según el estilo que se nota en obras suyas»; añade «... Y TAMBIÉN ES DEL MISMO EL SEÑOR CON LA CRUZ Á CUESTAS, EN LA CAPILLA DE LA ENCARNACIÓN, AL LADO DE LA EPÍSTOLA».

Qué capilla es esta de la Encarnación, al lado de la Epístola, en la Victoria, lo va á decir la nota á la que da llamada en ese momento del texto, y que es la nota biográfica acostumbrada en Ponz, cuando, por primera vez, habla de obras importantes de un pintor ó escultor. En esta nota biográfica no se extracta la «Vida» correspondiente del Palomino, pero se dice: «Dice Palomino, al fin de la «Vida de Becerra», que no se sabe el fin que tuvo, ni dónde está enterrado; pero se han averiguado éstas y otras particularidades, así por el testamento que Becerra otorgó en Madrid... el año de 1568, como por otros documentos». Hace saber sus padres, vecindad, matrimonio,... y añade: «QUE SE MANDÓ ENTERRAR EN EL CONVENTO DE LA VICTORIA, EN LA CAPILLA QUE COMPRÓ, LLAMADA ANTIGUAMENTE *de la Cruz*, Y HOY *de la Encarnación*...» Mandó en el dicho testamento, que su mujer fuese patrona de la referida Capilla, mientras ella viviese, y que después de sus días lo fuese, por su parte, Juan Becerra, su hermano, y por la de su mujer Paula, quien ella nombrase.

Queda, pues, demostrado, que la capilla de la Encarnación, en la que, en tiempo de Ponz, se conservaba un cuadro pintado por Gaspar Becerra, de Cristo con la cruz á cuestas, era la capilla que antes fué «de la Cruz», y que siendo de la Cruz, había sido enterramiento del artista y patronato de su familia, por haberlo él comprado previamente. Siendo extraordinariamente probable que fuera la misma capilla de la Cruz, la llamada también del Cristo del Amparo, para el transparente ó camarín de cuya escultura había pintado frescos Vicente Benavides, como un siglo después de la muerte de Gaspar Becerra (2).

(1) Tomo VI, núm. 9, séptima división.

(2) En el *Ensayo* de Gallardo, quizá se citen, como me ha comunicado un querido consocio, alguna ó algunas historias manuscritas del convento de la Victoria,

Si, pues, en la Academia de San Fernando se conserva un gran Crucifijo que puede ser de Becerra, y ese Crucifijo tuvo un papel, y lo tiene todavía, que dice «Soledad», y «Soledad», para los académicos de 1836, era «convento de la Soledad», es decir, el de Mínimos de la Victoria, ¿no hay serios motivos para establecer como mera hipótesis (como hipótesis, por de pronto), la de que el Crucifijo de la Academia debe de ser el que probablemente se llamó del Amparo, en la capilla del Cristo del Amparo, ó de la Cruz, fundación de Gaspar Becerra y enterramiento suyo en la Victoria? Y si en esa capilla, en pared lateral, había un lienzo de Gaspar Becerra, en tiempo de Ponz, ¿no pudo haber habido un Crucifijo de escultura, de Gaspar Becerra, en el altar?

Que Ponz no lo diga ni lo miente, tiene una fácil explicación: había dejado de ser capilla de la Cruz ó del Cristo del Amparo, para convertirse en capilla de la Anunciación, probablemente por haberse extinguido el patronato familiar de los Becerras, dándose á otra familia por los frailes, es decir, lo mismo que nos consta ahora que hicieron las monjas de Santo Domingo el Antiguo, de Toledo, con la capilla sepulcral del Greco. Al dejar de ser capilla de la Cruz, y tomar la Encarnación para nuevo titular, es probable que el Cristo del Amparo fuera á parar á alguna pared, quizá alta, de la misma ó de otras capillas, ó de las dependencias del convento, olvidándose su mérito y su origen por largos años.

El mérito saltó á la vista de los académicos de San Fernando de 1836, hasta llevarles á recoger el Crucifijo para su Academia, y el origen ha permanecido olvidado, y no sospechado hasta el día de hoy. En esta hipótesis, el silencio de Ponz es fácilmente justificable. ¿Quién sabe que en lo alto del crucero de la parroquial de San Luis, lado Epístola, frente al altar mayor, está el Crucifijo famoso en tiempo de Ponz, del citado Sánchez Barba? (1). Pues á Ponz le pudo ocurrir la misma ignorancia respecto al que imagino de Becerra.

¿Pero es, en efecto, de Becerra?

como existentes en la Biblioteca Nacional, pero no precisamente entre lo anónimo, pues al caso se han registrado ya en balde los Catálogos de la Biblioteca y la lista del *Ensayo*. El autor de estos artículos agradecerá mucho á sus consocios, que le comuniquen lo que sepan de la historia de las Descalzas y de la Victoria, para el mejor esclarecimiento de los problemas suscitados.

(1) Debo la noticia, ya comprobada, á nuestro consocio y querido amigo don Juan Allendesalazar.

¿Es en efecto de Becerra el Cristo procesional de las Descalzas?

A los pocos días de suscitada la idea, estudiábamos al caso, el retablo de la Catedral de Astorga.

§ 3.º — *Varios Cristos que no son de Becerra.*

Llevábamos á Astorga un problema, buscando allí la solución. ¿Eran del mismo artista de aquel gran retablo el Crucifijo de la Real Academia de San Fernando y el Cristo yacente, también muerto, de la procesión del Santo Entierro de las Descalzas de Madrid?

En Astorga pudimos ver, con impresión y efecto muy favorables á nuestra hipótesis, dos Cristos en el retablo, y—por un cariñoso aviso del día antes—otro pequeño Crucifijo que bien pudiera ser de Becerra también.

Pero antes de entrar en comparaciones, necesitamos examinar con mayor escrúpulo el caso de los Cristos atribuidos á Gaspar Becerra, pues debemos desembarazar el camino de toda sombra de falsas atribuciones.

Ponz, y tras de él Ceán Bermúdez (sin poderse aquí invocar el anterior precedente de Palomino), atribuyeron á Becerra un Cristo azotado, en los Trinitarios Calzados de Madrid. «La estatua del Señor á la columna, que hay en el altar, es de estilo grandioso, y acaso de Gaspar Becerra», dijo Ponz, refiriéndose á la capillita de la sacristía; diciendo en seco Ceán, en la lista de obras de Becerra: «Madrid: Trinitarios calzados. Una estatua de Cristo á la columna en un altar de la sacristía».

De esta estatua, que figuró, sin salir del edificio, en el Museo Nacional «de la Trinidad», que luego (sin salir del edificio) y continuando como propiedad del Museo del Prado, estuvo colocada en la escalera del Ministerio de Fomento, nos hemos ocupado ya en el BOLETÍN, por ser obra, en mármol y colosal, firmada por el antes ignorado escultor florentino, establecido en Nápoles, Michael Angel Nacherino.

Recordarán los benévolos lectores del BOLETÍN que, burla burlando, á base de una cita mía de obra de Nacherino (de quien nunca se había antes hablado en España): del Niño en mármol del Museo de Burgos (1), fui formando una curiosa monografía del escultor italiano,

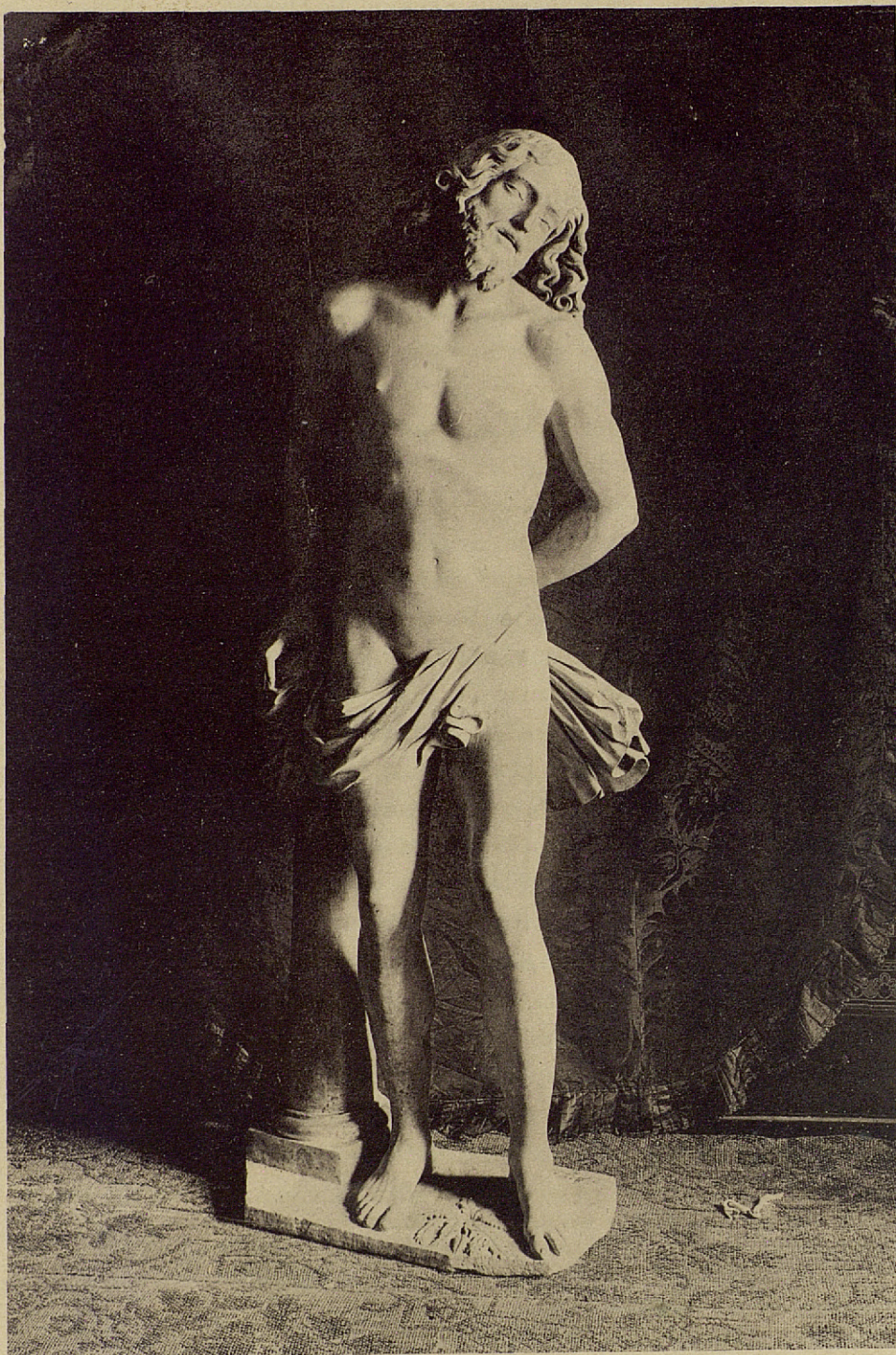
(1) BOLETÍN, tomo XVII, año 1909, pág. 292.

con la colaboración espontánea y sucesiva de los consocios D. Eloy García de Quevedo y Concellón, que nos dió noticia de otro *putto*, firmado, de la iglesia de Sinobas, junto á Aranda de Duero (Burgos), y D. Manuel Gómez Moreno Martínez, que nos delató el hecho inverosímil de que el contratista del derribo del viejo Ministerio de Fomento, hubiera puesto en la acera de la calle de Atocha, y á la venta luego, una Madonna de mármol, que parecía de la misma mano, y un Cristo á la columna, firmado por Nacherino, nombre y estatuas de que no tenía otra noticia. Dílas yo, relacionando la falsa atribución á Becerra, y contando lo que ya se sabía en Italia de la personalidad de Nacherino, antes desconocida (1).

La monografía fragmentariamente formada en nuestro BOLETÍN acerca de Nacherino (1535 † 1622), ha ido completándose después de los tres ó cuatro *golpes* dados por mí al asunto, con la ayuda de otros estimados consocios. Inmediatamente, D. José María Florit, dignísimo director de la Real Armería, me hubo de comunicar que la estatua de la Madonna había sido adquirida por nuestro también querido consocio D. Fortunato de Selgas, en el comercio del Sr. Borondo (plaza de Isabel II), y que el Cristo á la columna no había tenido igual suerte. Luego el Sr. Selgas nos confirmó la especie, y nos dijo que la Madonna la había trasladado á Asturias y la había colocado en la iglesia de su posesión «El Pito», famosa por sus obras de arte, ofreciéndonos fotografía para reproducirla en el BOLETÍN, apenas hubiera ocasión de encargarla. Más tarde, con ocasión de mis conferencias de Historia de la Escultura española en el Ateneo de Madrid (otoño de 1911, cursillos organizados por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes) (2), llegó á mis manos primero una postal fotográfica, y luego una buena fotografía, ofrecidas por mi amigo D. Luis Pérez Bueno, profesor de Teoría del Arte en la Escuela del Hogar, de un supuesto «Becerra», que en el acto vi que era el desaparecido Cristo de Nacherino, con sorpresa de mi interlocutor, que, como otros, si hubiera leído

(1) BOLETÍN, tomo XVIII, año 1910, pág. 41, 43, 113 á 118 y 119. La personalidad, antes desconocida, del escultor Nacherino, fué revelada en 1890 al mundo de los doctos por la monografía de Antonio Maresca «Sulla vita e sulle opere di Michelangelo Nacherino: Appunti», publicada en Nápoles (Giannini, 78 págs.), en dicho año. No le cita ninguna obra en España. — He visto la recensión de Domenico Gnoli en el «Archivio storico dell' Arte», del mismo año.

(2) Aunque en ellas apenas pude decir nada acerca de Becerra, por los aprietos del programa.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

CRISTO Á LA COLUMNA, ESTATUA EN MARMOL
procedente de la Trinidad y del Museo Nacional de Madrid, hoy en
el comercio, por abandono del Estado. Atribuido á Gaspar
Becerra, es obra de Miguel Angel Nacherino
(n. 1535 m. 1622), firmada en 1614

la letra no la creyera firma de escultor, por serle desconocido el nombre de Nacherino. Por último, y con explicación igual, el Sr. Conde de las Almenas, al ver en París la estatua, cuando pensaba adquirirla para traerla de nuevo á España, me comunicó la noticia de su expatriación, y su sorpresa al saber que yo negaba que fuera de Becerra (1).

El BOLETÍN la reproduce hoy para completar esta fragmentaria é impensada monografía acerca de «Nacherino y sus obras en España», y para que quede patente que ni era ni pudo ser nunca una obra de Becerra, sino italiana, clásica pura, y en el estilo menos confundible con el español, ni siquiera con el de Pompeyo Leoni y sus secuaces inmediatos entre nosotros; obra, además, de un período artístico posterior al de Becerra, cuando ya el arte se ha purgado de toda afectación miguelangelesca, es decir, cuando el arte ha pasado del manierismo al eclecticismo, algo más clasicista. Se recordará que estaba firmada en 1614, por tanto en Nápoles, cuando Nacherino tendría ya setenta y ocho años de edad. He mostrado la fotografía á ilustres críticos de España y de fuera, y es unánime la opinión de que es pieza italiana, extrañísima al arte de Becerra, en pleno acuerdo con la firma del mármol, precisamente más auténtica por darse en ella el nombre de un artista hasta hace poco olvidado en los propios Diccionarios biográficos de pintores y escultores (2).

El Cristo á la columna de la Trinidad de Madrid no era de Becerra, pues.

(1) Lo que falta de la curiosa historia lo acabo de saber, y puedo comunicarlo á mis lectores, al corregir las pruebas, y se resume así: el comprador de estatua de tan fino desnudo y tan hermosa cabeza, divinamente expresiva, adquirida como cascote en el derribo del Ministerio de Fomento, no sabía palabra de la personalidad de Nacherino. ¿Borró primero el apellido y la fecha, para atribuirlo al otro Miguel Angel? No se sabe. Pero como Ceán Bermúdez la atribuía á Becerra, y como algún periódico comenzó á armar escándalo sobre la venta de una obra de «Miguel Angel» que era propiedad del Estado, ello es que la firma se hizo desaparecer. La anterior existencia de la misma, aparte el testimonio y copia textual del Sr. Gómez Moreno, me consta por otro de persona distinguidísima. — Estuvo el mármol á la venta en Madrid, en París, y de reciente lo he visto y admirado otra vez en Madrid: en París *chez* Schutz, adornando el patio de su casa, que no es otro que el transportado «patio de la Infanta», de Zaragoza.

(2) El putto de Burgos es obra más bella; del período juvenil y florentino será, como es el de Sinobas, si el «Florentia» de la firma, suponiéndolo en ablativo, lo interpretamos «en Florencia» (se hizo), aunque quizá (aunque falta la E, ó no leyó el enlace el guardia civil), se deba leer «de Florencia» (el escultor), en genitivo.

Tampoco lo es el que forma parte del grupo que Ceán Bermúdez (aquí sin el precedente de Ponz, ni menos el de Palomino) le atribuye con estas palabras en la lista de las obras escultóricas y pictóricas del artista: «Granada. San Jerónimo. El célebre Entierro de Cristo en un nicho del claustro», que es el en verdad famosísimo y ya antes mencionado que se conserva hoy en una capilla del lado del Evangelio en la iglesia del propio exconvento, fundación del Gran Capitán.

Es esta pieza, capital en la historia de la Escultura española, piedra de toque de las opiniones de los críticos más autorizados; pero en manera alguna puede ser de Becerra, por toda clase de razones. Don Manuel Gómez Moreno, padre, en su *Guía de Granada*, dijo en 1892, «atribuyóla (la obra) Ceán á Gaspar Becerra, pero la ornamentación del sepulcro, los trajes de los piadosos varones y las telas puramente góticas que se imitan en el estofado, lo cual también vemos en el retablo de la Capilla Real, declaran que se hizo hacia 1520, cuando se acabó el monasterio y se vendieron las capillas de su claustro, á una de las cuales perteneció esta obra. Quien la esculpió, de seguro había estudiado en Italia, y entre los pocos artistas que por entonces habían venido ya de aquella tierra, parécenos que bien pudo ser el ignorado autor aquel Pedro Torrigiano», etc.

En 1903, en mi manual modestísimo *La Escultura antigua y moderna*, en las cuatro líneas consagradas á Felipe de Vigarni ó de Borgoña (pág. 181), dije que á él acaso debería atribuirse el bellissimo Entierro de Cristo en San Jerónimo de Granada, idea que sin saberla ya publicada por mí, manifestó decididamente el propio D. Manuel Gómez Moreno, padre, en un artículo del número de Semana Santa, de *El Defensor de Granada*, intitulado: «Arte cristiano: Una escultura de la Piedad de la Virgen», fechado en 5 de Abril de 1909.

No era de la misma opinión que su padre el joven arqueólogo don Manuel Gómez Moreno Martínez, que con gran sagacidad reconoció en el espléndido y asendereado grupo, cabezas y detalles, el estilo de Alonso Berruguete, hasta acabar un tiempo por creerlo obra suya, probablemente (en ese caso) del período intermedio entre las obras del retablo de San Benito de Valladolid (1526-32) y sus tallas de la sillería magna de la Catedral de Toledo (1538-43). En la misma Italia es sabido que hizo (por encargo de Bramante) una copia del Laocoonte, y cabezas hay, tomadas del Laocoonte en el grupo de Granada. La

especie la tomó al vuelo Mr. Dieulafoy, que en su *Sculpture polychrome en Espagne*, atribuye el grandioso grupo á Alonso Berruguete.

Esta atribución tiene á mi ver una base de mayor probabilidad en la comparación con el otro grupo de la Transfiguración del Señor, en el retablo mayor de la iglesia del Salvador de Ubeda (Jaén), fundación de Cobos, que es, como me ha comunicado el Sr. Gómez Moreno, hijo, obra auténtica de Alonso Berruguete, demostrada tal, aparte la evidencia estética de su personal estilo, por el testimonio de Argote de Molina.

Pero debo confesar á mis lectores que el Santo Entierro de San Jerónimo, de Granada, es ahora, para el Sr. Gómez Moreno, hijo, más dudoso que antes que sea de Alonso Berruguete, inclinándose á ver en él el estilo del gran escultor florentino Jacopo l'Indacco, de que nunca se había tenido noticia de que estuviera en España, y que por las investigaciones de nuestros consocios D. Pedro A. Berenguer, el señor González Simancas y el citado Sr. Gómez Moreno, hijo, resulta que trabajó en Murcia y en Granada, y precisamente en San Jerónimo, de Granada. Pudiera ser obra suya el Santo Entierro, que desde luego parece que está pintado y estofado por los mismos artistas que pintaron y estofaron (por 1520...) el retablo de la capilla de los Reyes Católicos.

Sin resolver esta gravísima cuestión, una cosa queda evidente: que el grupo es de la primera mitad del siglo XVI, y poco avanzada, (fecha á que corresponden Vigarni, Torrigiano y l'Indacco, y Berruguete, en su estilo intermedio y aun en su estilo final), y que en manera alguna puede retrotraerse á los años de Becerra en España.

Que el Entierro de Cristo en Granada no es de Becerra, con toda seguridad.

Tampoco lo es el Crucifijo alto del retablo, ni parte alguna del retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Valladolid, que le atribuye Ceán Bermúdez (siguiendo á Ponz), á la vez que le atribuye (idem) un Descendimiento en una capilla de los Trinitarios Calzados,—y unos Evangelistas de pintura en la Merced Calzada, siempre en Valladolid (1).

(1) Las atribuciones son más que de Ponz mismo, aceptadas por él de la opinión corriente, en frases como éstas: «Se reputan ejecutados (los relieves grandes del retablo de San Miguel) por de Becerra»; «también (el Crucifijo y los malísimos

A lo que de todo ello se nos alcanzaba, mi opinión (con la de otros críticos) estaba de acuerdo en el fondo con la enérgicamente manifestada por D. Isidoro Bosarte, en 1804, que en su *Viaje de Valladolid* puso la siguiente «Advertencia sobre Gaspar Becerra»:

«Nada he visto en Valladolid que conste ser de Gaspar Becerra. Los relieves del retablo de la parroquia de San Miguel, que se le atribuyen, son una obra mazorral sin diseño ni escuela, y nada digna de atribuirse á tan sabio escultor. La otra obra, en una capilla de los Trinitarios Calzados, es un copión de mala mano de algún buen relieve de aquel asunto. Es verdad que en el basamento del retablo de San Miguel hay unas Virtudes recostadas, que en los paños se parecen al modo de dibuxar de Becerra; pero esto quiere decir que algún rasguño de Becerra llegó á caer en manos de córtos oficiales, que dieron una idea turbia de aquellas figuras sin penetrar el sentido del diseño. Por lo demás, el retablo es de buena disposición, y quien dispuso aquel retablo no pudo hacer aquellos relieves. En caso de que alguna vez se pudiese probar que aquellos relieves eran de Becerra, recurriríamos á decir que cuando los hizo era mozo y sabía poco, antes de pasar á Italia, donde se volvió lo de adentro afuera; exemplo que no sería el único en la historia de las Artes, como no lo es en la de las letras». El Sr. Martí y Monsó, en su conocidísimo libro, tan repleto de noticias, especialmente de esculturas de Valladolid, no dice palabra del retablo de San Miguel (antes jesuitas), ni tampoco del Descendimiento de la Trinidad (1).

Pero no debía satisfacerme esa opinión general y mía á la vez sin una nueva investigación personal, como la que he realizado de re-

San Juan y la Dolorosa que le acompañan) obras de Becerra, á quien igualmente se atribuyen varias Virtudes y santos que adornan el basamento». *El Descendimiento*, de la Trinidad, dice que es «obra, muy digna de serlo, de Becerra, por de quien se tiene»; y de las pinturas del Tabernáculo de la Merced, «que se atribuyen á Becerra».

En éste, como en tantos casos, para Ceán Bermúdez, todo el monte fué orégano, y todo ello se cita en seco como obras de Becerra.

(1) Ni de las pinturas de la Merced, cuyo retablo principal comenzaron á labrar (lo que ignoraban Ponz y Ceán) los escultores Isaac de Juni y Benito Celma en 1597 (22 Junio), terminándolo Pedro de la Cuadra (1599), fechas que hacen improbable que fueran de Becerra (muerto por 1570), las pinturas del tabernáculo. Estas no se han recogido en el Museo, donde procedentes del retablo se ven esculturas de Cuadra. Todo fundamento para darlas á Becerra se basaba en este texto de Ponz: «En el tabernáculo están pintados los cuatro Evangelistas, que se atribuyen á Becerra».

ciente, acompañado de fotografías y capacitado particularmente por los recientes estudios y visitas, en especial la de Astorga.

Desde luego no son de estilo de Becerra ni el Cristo del ático, ni las grandes escenas, ni las estatuas, ni las Virtudes recostadas del estílobo, ni nada del retablo mayor de los antiguos Jesuitas, hoy (desde 1775) parroquia de San Miguel y San Julián.

Todo es evidente que corresponde al arte valisoletano, alrededor del año 1600, ó algo después; así la parte mala—los Evangelistas, por ejemplo, y la Virgen y el San Juan—como la relativamente magistral del mismo—las estatuas de los Apóstoles Pedro, Pablo, Santiago y el que ignoro si es Apóstol, y acaso sea un Profeta; las escenas del Nacimiento, Circuncisión...; el bello Cristo, que me recuerda el del Socós, atribuido á Alonso Cano, en la Catedral de Valencia, que aquí confirmé, aunque es incomparablemente mejor, que es de escuela castellana...—(1). Pero no se necesita nada para demostrar que no puede ser de Becerra la obra, ante la evidencia absoluta de que el retablo, integralmente, y la iglesia toda y la fachada, con los repetidísimos escudos, que son los de los Condes de Fuensaldaña, prodigados, siempre iguales en todas esas obras, demuestran, sin sombra de duda, que todo corresponde á la tarea que á principios del siglo XVII costearon los Condes D. Juan Pérez de Vivero y D.^a Magdalena Borja Oñez de Loyola para espléndida iglesia de Jesuitas, los apellidos de cuyos gloriosos santos fundadores llevaba ella, que parece que fué la verdadera patrona del nuevo templo. Las obras de éste comenzaron en 1610, según escritura otorgada en 1603, y por el testamento de los Condes de 1610. El retablo precisamente ha de ser posterior á esa fecha, y desde luego, con sólo ella, posterior en cuarenta años á la muerte de Becerra (2).

(1) La idea de que el hermoso Cristo del Socós sea de arte castellano viejo, la di por primera vez en mis conferencias de Escultura española, en Otoño de 1911, pero ahora me hallo más adherido que antes á ella.

(2) Véase el artículo de D. Roque Domínguez Berrueta «Visitas y paseos por Valladolid: La Casa de Berruete, San Benito y San Miguel y San Julián» en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* (tomo II, pág. 234 á 237) en que se resumen las noticias históricas de la casa y templo, sin decir casi nada del retablo, ni recordar las opiniones sobre él sustentadas por los escritores de Arte, Ponz y Ceán Bermúdez, reduciéndose á tenerlo por de autor desconocido. En ese artículo se da un fotograbado de la fachada.

Los Condes están enterrados en el presbiterio, con estatuas orantes. Su escudo complicado, timbrado con la corona y con cruz de Santiago, todo encerrado siem-

Para la absurda idea de atribuírselo, ha bastado seguramente el detalle de las Virtudes (aquí las Cardinales), que á distancia, por su acomodamiento en tableros muy apaisados y por su policromía, recuerdan las del gran retablo de Astorga. Pero ni sus cabezas, ni su oculto desnudo, ni sus forzadas y nada aplomadas actitudes, ni el poco acierto en su composición, autorizan siquiera á suponer que se aprovecharan dibujos ni ideas del maestro, cuyo estilo, aun más en Valladolid que en el Norte, se había ya olvidado del todo á la sazón, y bien lo demuestra este mismo retablo.

En cuanto al Descendimiento de la Trinidad, no hay en Valladolid recuerdo, ni se conserva nada en el Museo que pueda ser de esa procedencia. Una simple *Pietá*, con las dos figuras de la Dolorosa y el Cristo muerto, en retablo primitivo, por ella sola y por la talla arquitectónica formado, se encuentra hoy — en lugar secundario (á la derecha), en la última capilla del lado del Evangelio — en la parroquia de San Martín, obra de arte de que creo que no se ha ocupado nadie. ¿Es esto el *Descendimiento* aludido por Ponz en la Trinidad, que á la parroquia se transportara cuando la exclaustación? No lo saben, preguntados el caso, los eruditos valisoletanos, amigos míos. Pero desde luego, aparte no ser en puridad un Descendimiento, y de no ser un relieve, hay en él mucho más del arte seiscentista de Gregorio Fernández que del quinientista, aunque la actitud de la Dolorosa está imitada quizá del grupo de la Quinta Angustia del retablo de Astorga, que por contener, con las Marías y Juan, á Nicodemus y Arimatea, pudiera por un Descendimiento haberse tenido, y nunca este grupo de Valladolid. Pero repito que es en realidad obra del realismo de la escuela de Gregorio Fernández, en el siglo XVII (1).

pre en una guirnalda de igual estilo, se ve en la portada (dos), en los machones del crucero en los frisos (ocho), y en lo alto del retablo, como parte esencial del mismo (dos).

En la portada se ve, procedente de la derribada parroquia, una estatua de piedra de San Miguel, gótica, y á sus pies el escudo de los Reyes Católicos, todavía sin el cuartel de Granada. De la misma procedencia, en el centro del altar mayor, sustituyen al primitivo titular del mismo, San Ignacio de Loyola, un San Miguel, del siglo XVII avanzado (parece), compañero de un San Gabriel y un San Rafael, esculturas que se hallan colocadas á los pies de las gradas del presbiterio, sobre pedestales. No creeré de igual procedencia, ni de Pompeyo Leoni, los cuatro citados Apóstoles que tengo por primitivos en el retablo mayor, á pesar de lo que dicen Ponz (carta 3.^a, núm. 22 del tomo XI) y Bosarte (pág. 223).

(1) Lo más probable es que sea esta la segunda de las tres Virgenes de las An-

Que en Valladolid, en suma, no existe Cristo auténtico de Becerra, ni siquiera uno que se pueda atribuir á su mano ó á su escuela.

No es tampoco de Gaspar Becerra (atribución de Ceán Bermúdez): «Un Crucifijo del tamaño del natural en la sacristía» de la Catedral de Granada, pues el único allí existente es casi una réplica y de la propia mano del escultor sevillano, del famosísimo Crucifijo de Juan Martínez Montañés, hoy en la sacristía de los cálices de la Catedral de Sevilla, que para la Cartuja de las Cuevas, por encargo del famoso Arcediano D. Mateo Vázquez de Leca, labró Montañés en 1620. La más ligera comparación basta á dejar establecida la rectificación de Ceán Bermúdez en este caso.

Del Jesús Nazareno en una capilla de los Trinitarios Calzados de Granada (atribución de Ceán Bermúdez) nada podemos decir, sino que, después de la exclaustración, subsistió el edificio, solamente derribado en 1889, no hallando citado el supuesto Nazareno de Gaspar Becerra en las páginas de la notable «Guía de Granada», del Sr. Gómez Moreno, padre. Antes de publicarla me dicen que se hicieron averiguaciones minuciosas en busca de esa estatua, sin resultado alguno.

En esta misma publicación, en un número del BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES (1), en un notable estudio del señor Sentenach, nuestro querido consocio, se atribuyó por él, como hipótesis, á Gaspar Becerra, una esculturilla en plata del Cristo á la columna, que posee la Catedral de Santiago, y que expuso en la grandiosa Exposición Histórico-Europea del Centenario del descubrimiento de América, en 1892, obra hermosa que se reprodujo en fototipia en el BOLETÍN.

De acuerdo con otros ilustrados críticos, tenía como obra extraña á Becerra esta preciosidad, cuando el Sr. Gómez Moreno, hijo, me ha hecho notar, además, una referencia del Palomino, que entiendo con él, que es aplicable á la estatuita, sobre todo, por razón de estilo.

Dice Palomino («Vida», CXXXVI), hablando del pintor y escultor y arquitecto D. Sebastián de Herrera Barnuevo (arquitecto y pintor

gustias, de Gregorio Fernández, que describe Bosarte (pág. 204), existente en 1804, en San Francisco; coinciden la obra y la descripción y también el estilo, si no en absoluto el mérito.

(1) Tomo III, 1895-96, pág. 199.

de Cámara), uno de los artistas madrileños imitadores, en parte, de Alonso Cano: «Una efigie de pasta de cera anda entre los pintores de cosa de quatro dedos de alto, de Christo Señor nuestro, atado á la columna, que no hizo más Micael Angel, ni quantos escultores eminentes ha habido, de la qual yo tengo el vaciado de plata, tan bien reparado, y con una urnica tan preciosa, que sin duda fué alhaja suya, y para ella se hizo el modelo».

No están las dos medidas muy distantes (dada la inseguridad de Palomino), pues el modelito de su estatuita de plata (no asegurándolo de ésta), tenía cosa de cuatro dedos (si no quiere decir con ellos pulgadas), y unos diez ó doce centímetros (21 en total, es decir, columna y pedestal) tiene la estatuita de plata de Santiago. Pero como el Sr. Serrano Fatigati ha estudiado una obra de escultura indudable de Sebastián Herrera, y es un Crucifijo, el de la nueva iglesia parroquial de Santa Cruz, de Madrid (antes en la de Santo Tomás, cuyo solar ocupa), puede el curioso y amable lector hacer la comparación por sí mismo.

Abra el tomo III, pág. 199 de nuestro BOLETÍN, y el tomo XVII (año 1909), pág. 223 del mismo, ponga lado por lado las sendas fototipias, y verá cuán extremadamente verosímil parece que sea de Sebastián de Herrera Barnuevo, como es el Crucifijo de Santa Cruz, el pequeño Cristo á la columna, de la Catedral de Santiago. Si el lector opina como yo, es al Sr. Gómez Moreno, hijo, á quien se deben los plácemes del descubrimiento.

Hemos hecho una labor negativa, creo que escrupulosamente justificada, rechazando de las atribuciones á Gaspar Becerra tantas obras. Otras (en que no hay Cristos) habremos de desahuciarle en otros párrafos. Esto parece crueldad, pero es tarea de saneamiento histórico, indispensable para poder reconstituir después, depurada, la labor propia de cada artista. Es el amor á la verdad; *magis amica* para todo investigador que pretenda ser imparcial.

No son, pues, de Gaspar Becerra ninguna de las obras siguientes: el Cristo á la columna, que fué de la Trinidad, de Madrid, que es del italiano Nacherino (en 1614); ni el Cristo á la columna, estatuilla en plata, de la Catedral de Santiago, que parece ser de Sebastián de Herrera (por allá por 1665); ni el Santo Entierro, de Granada, acaso de Berruguete (primera mitad del siglo XVI); ni el Crucifijo de la sacris-

tía de la Catedral de Granada, que es de Montañés (por 1620...); ni el Crucifijo del retablo de San Miguel, de Valladolid, posterior á 1610 y de ignorado autor. En la Colegiata de Medina del Campo no he buscado en vano el Crucifijo atribuido á Becerra por Ponz y Ceán Bermúdez, pero de él, como del que estuvo en los Jerónimos, de Zamora, y del de las Claras, de Briviesca, no nos debemos ocupar por razones distintas en este párrafo, sino en los siguientes capítulos.

§ 4.º—*La obra escultórica más auténtica: el retablo de Astorga.*

El gran retablo mayor de la Catedral de Astorga se atribuía á Becerra por Palomino, probablemente por Alfaro antes; antes desde luego por Arfe; después, no habiendo llegado Ponz á Astorga, por Ceán Bermúdez, que dió noticias equivocadas del archivo, etc. Tras de unas dudas suscitadas por cierto testimonio revelado por Martí Monsó (1), los descubrimientos de otros documentos, que pasamos á analizar, importantísimos y poco conocidos, han dejado asentado, definitivamente, que es obra de Becerra y, entre las considerables é importantes, la única escultórica del todo auténtica.

D. José Martí Monsó, en sus luminosas investigaciones histórico-artísticas, principalmente en el Archivo de la Chancillería de Valladolid—sabido es que nuestros artistas de antaño pleiteaban mucho sobre el pago y alrededor del justiprecio de los encargos, siempre contratados ante notario—, no halló apenas rastro de Gaspar Becerra, de quien no sabía, como no sabía nadie, que hubiera sido habitante y vecino de la propia capital de la extensísima jurisdicción de la Chancillería de las provincias del Norte (2).

Únicamente se le menciona en su eruditísimo libro (salvo las referencias á textos conocidos ú opiniones críticas) una sola vez (3), diciéndose en ella: «Con diligencia hemos buscado en los protocolos de Valladolid, sin poder encontrarle, el nombre de Gaspar Becerra, á quien se le atribuyen algunas obras de esta ciudad». Pero no lo halló, ni en casos en que se citaba á alguno de sus discípulos (Jerónimo Vázquez) ó á artistas que parecen parientes de la mujer de Becerra,

(1) Página 439 de sus *Estudios Histórico-Artísticos*.

(2) La del Sur (y no había más) estaba situada en Granada.

(3) Página 439.

que era de Tordesillas, cerca de Valladolid,—aunque se casaron en Roma (el 15 de Julio de 1556).

En cambio se encontró con noticia que sólo aparentemente (como reconoció el Sr. Martí Monsó) contradecía la especie secularmente admitida de ser Gaspar Becerra el autor de los retablos de Astorga y Descalzas de Madrid.

Un Sr. Alderete, que había hecho labrar á Juan de Juni, escultor famoso, el retablo de la capilla de los Alderetes en la iglesia de San Antolín de la villa de Tordesillas, contrató años después, con Bartolomé Hernández, entallador vecino de la ciudad de Astorga (como dice el contrato, que es de 1580, 12 de Octubre), el dorado y estofado de la obra. Pero antes (en 1569) el propio Alderete habíase comprometido con otro pintor florentino, vecino de Tordesillas; Benito Rabuyate, á darle el derecho de tanteo en el contrato que hiciese en su día para dicho dorado y pintado. Por consecuencia de lo cual puso pleito Rabuyate, pidiendo el embargo de la obra, que se vino á acordar, con las reclamaciones consiguientes, etc., llegándose sucesivamente á dos sentencias justas, á mi ver, absolviendo á Hernández, dejándole la tarea, pero condenando á Alderete al pago á Rabuyate de cierta indemnización.

El pleito no nos interesaría nada, si no fuera por los interrogatorios y las declaraciones de los testigos de las partes, por uno de los cuales (de los contrarios) se dice que Bartolomé Hernández era «tan solamente» ensamblador (lo dice el artista Isaac de Juni) y «buen oficial de su oficio de ensamblador, pero no pintor» (lo dice el notable escultor Esteban Jordán). Diciéndose por sus propios testigos, es decir, por uno de ellos, Juan de Villena, «pintor de la ciudad de Astorga», «que (Bartolomé Hernández) ha hecho muchas y muy curiosas obras, y en especial el retablo de la ciudad de Astorga y el retablo de las Descalzas de la villa de Madrid», comentándolo el Sr. Martí y Monsó discretamente así: «Aquí tomó seguramente el testigo la parte por el todo, pues sabido es que tan notables obras fueron hechas por Gaspar Becerra, mas no se contradicen ambas afirmaciones. Calificanle á este Bartolomé Hernández, de *muy gentil maestro y oficial de talla y ensamblaje*, no de escultor, y si bien tales denominaciones eran poco concretas..., conjeturamos que Hernández pudo hacer todo el ensamblaje en los retablos de Madrid y Astorga, y aun trabajar mu-

cho en la parte artística..., sin que por ello se arrebate la gloria á Becerra de ser el verdadero y principal autor».

En efecto, los documentos recién publicados demuestran plenamente que Becerra fué el autor del retablo de Astorga, y lo mismo en absoluto hemos de pensar del de las Descalzas, aunque hoy por hoy falte el dato de Archivo.

Al fin, no Palomino por 1700, ni Ceán por 1800, ni Ponz, entre la una y la otra fecha, sino un escritor-artista contemporáneo de Becerra, es quien dió primeramente la atribución de ambos retablos.

Juan de Arfe y Villafañe—el tercero de la gloriosísima dinastía de plateros,—tenía (nacido en León en 1535) como quince años menos que Becerra, al que sobrevivió muchísimos. Y fué en 1585 (ya muerto Becerra, quince años antes tan sólo) cuando imprimió en Sevilla su famoso libro *De varia commensuracion para la Esculptura y Architectura*, del cual son las asendereadas frases que, copiadas á la letra, dicen así: «A éste (á Berruguete) sucedió Gaspar Becerra, natural de Baeza, en el Andalucía, y traxo de Italia la manera que ahora está introducida entre los más artífices, que es las figuras compuestas, de más carne que las de Berruguete. Este (Becerra) hizo el retablo de la Catedral de Astorga y el de las Descalzas, de Madrid, donde se muestra bien su raro ingenio, y por su temprana muerte dexó de señalarse más; y estos dos singulares hombres desterraron la barbaridad que en España había, dando nueva luz á otras habilidades que después sucedieron y suceden».

Dejando lo de la *barbaridad*—que lo es—, vamos á ver cómo el criterio de Martí Monsó, concordando el testimonio del testigo Juan de Villena (en 1581) con el del escritor Arfe (impreso en 1585), se ha demostrado que era atinadísimo por los descubrimientos documentales que acerca del retablo de Astorga se han publicado.

Lo ha hecho un escritor local en libro que no es casi conocido de los aficionados á las Bellas Artes; el autor es D. Matías Rodríguez Díez, y el impreso una *Historia de Astorga*, y lo interesantísimo para nosotros un apéndice ó «Nota 26» (á la pág. 802), cuyos textos íntegros y extensísimos y cuyas noticias ordenadas y resumidas tienen igual importancia para la historia del Arte.

Los textos son los dos extensísimos contratos de la escultura y talla y del dorado y estofado del gran retablo. El primero, con Gaspar Be-

cerra, en 1558, y el otro, con Gaspar de Hoyos y Gaspar de Palencia, en 1569. El interés de estos documentos es grande, por ciertos detalles técnicos y por el criterio estético (amante de la perspectiva) que se trasluce de todo lo que se dice. Además, el contrato con Becerra, en el fondo, es copia de un escrito de éste, el único que nos puede dar ocasión de conocer su estilo personal. Dejamos, sin embargo, para más adelante, la ocasión de aprovechar esos textos, y vamos al mero extracto de ellos, con las otras noticias del libro, que basta para dejar asentado que Gaspar Becerra es el autor del gran retablo.

Y no sin que su encargo le significara un gran triunfo.

Antes que Gaspar Becerra fuera á hacer postura á la obra del retablo, la había hecho, en 26 de Marzo de 1558, Juan Picardo y Pedro Andrés, residentes en Medina del Campo, por la cantidad de 2.500 ducados. La hicieron también, en 22 de Mayo, Manuel Alvarez, Luis y Juan Ortiz, vecinos de Palencia, en 2.800 ducados; y al saber que los dichos Juan Picardo y Pedro Andrés habían puesto la obra en 2.500, volvieron á hacer segunda postura, el día 24 del mismo mes, en 2.300 ducados. A pesar de lo cual, y de la fama que sabemos hoy que gozaron, y del mérito que sabemos hoy que tuvieron los escultores Juan Picardo y Manuel Alvarez—aun no reconociendo que sea «Juan Picardo» el mismísimo «Juan de Juni», como á mí me parece casi probado—, se dió el contrato á Gaspar Becerra—es verdad que ampliada sobre la primera traza ó primer boceto del mismo, que no sé si sería á la vez la primera idea del Obispo y Cabildo—por la cantidad de 3.000 ducados.

¿Era sólo el prestigio traído de Roma lo que le atribuía el triunfo?

Quizá sí, pues hacía bien poco que llegara de Italia, ya que al formalizar el contrato (8 de Agosto de 1558) acababa de cumplir el segundo año de casado, y se había casado precisamente en Roma (en 15 de Julio de 1556) con Paula Velázquez, hija de Hernando de Torneo, natural de Tordesillas, que sí que sabemos que le sobrevivió por otros documentos revelados por el mismo Sr. Rodríguez Díez.

Sí que debió de ser el prestigio traído de Italia la causa de la preferencia, porque en el contrato se ve que no eran, á la sazón, muy conocidas sus obras, ya que después de articulado lógicamente el contrato, se dice por Becerra, acaso interpolando nueva cláusula: «Iten digo que ante todas cosas haré la ystoria de la asunción de nra señora conforme á la alteza del encaje á donde se a de asentar, para que

vista esta ystoria si a los señores del cabildo les pareziere estar buena a bista de los ofyZIAles que les parezca (elegir como peritos) a los dichos señores del cabildo o sus diputados solamente que pasare adelante con el dicho Retablo y me obligo a hazer todas las otras figuras que fueren en la dicha obra conforme a esta dicha ystoria que se entiende en bondad y bien hecha y pareziendo a los dichos señores como dicho es no estar la dicha ystoria como conbiene digo que pagandome la hechura desta ystoria y lo demas de Samblaje que estubiere fecho puedan dar lo demas del Retablo a otro maestro que bien bisto les fuese».

Por la cláusula siguiente, ofrece dar el artista, precisamente en Valladolid, fianzas bastantes, y como «parecio (á la cabeza del documento) presente gaspar bezeRa pintor y escultor vecino e residente dela villa de Valladolid», se ve claro que de Roma, y acaso por ser de tierra de Valladolid su mujer, y porque Valladolid era el principal asiento de los escultores en el siglo XVI, fué á establecerse á la ciudad del Pisuerga, aunque pasando por Zaragoza, pero que su primera gran obra en España, apenas vuelto de Roma, debió de ser el retablo magno de Astorga, que hasta aquí se creía, equivocadamente, que era de 1569 (Ceán), fecha del contrato del dorado y pintura, tan sólo, cuando si se cumplió el contrato en los plazos marcados, la talla se acabaría por 1560 ó 1561, y desde luego se armó, pues tenía que desarmarse, ya curada la madera, en dicha fecha de 1569, para hacer la pintura.

Esta (por lo que dice el respectivo texto notarial) no pudo realizarse (de Marzo de 1570 á Marzo de 1573) sino cuando ya había fallecido (1570) Gaspar Becerra en Madrid, donde estuvo establecido después de lo de Astorga. De la fecha del incendiado gran retablo de las Descalzas no tenemos más noticia que la que se lee en el dibujo hecho para el mismo, conservado en la Biblioteca Nacional, la de 1563. Desde 1562 (Septiembre) servía como pintor á Felipe II, y lo era de Cámara en 1563. En 1565 se supone que labró la Soledad para la Reina Doña Isabel de Valois.

Veamos, pues, el retablo de Astorga, con la seguridad de que es obra auténtica de Gaspar Becerra, aunque no pintada por él ni á su presencia, y que es, además, de lo primero que hizo en España, imbuidísimo de italianismo, antes de que el ambiente de la Patria y el sabor acre del terruño pudieran rescatarle, ocasionando la reacción.

del espíritu de la raza, incommoviblemente realista siempre. Si fueran suyos el Cristo yacente procesional de las Descalzas y el Cristo crucificado de la Academia, habrían de ser, por fuerza, en algunos años posteriores, hijos del último lustro de su corta vida, con mayor posibilidad. El uno, seguramente que posterior á su mayor empeño en el retablo mayor de las Descalzas, y el otro (siempre dentro de la hipótesis) hecho para la capilla sepulcral del artista, cuando ya avanzaba su edad y los ahorros que lograra trabajando para el Rey, la Reina y la Infanta, le consintiesen pensar en serios cuidados de ultratumba.

§ 5.º—*Becerra en su primera magna obra de Astorga.*

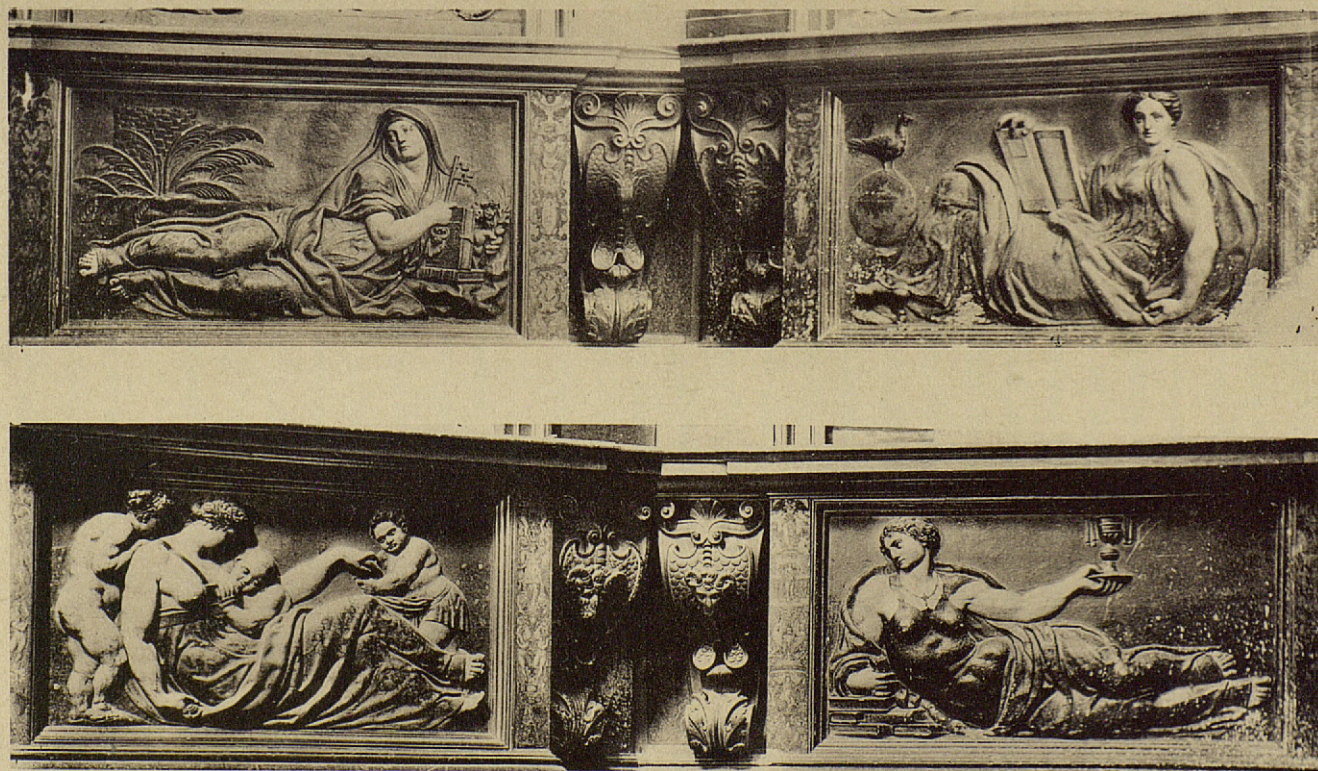
A los pocos días (doce justos) de haber concebido la idea de las atribuciones á Becerra del Cristo procesional de las Descalzas y del Crucifijo de la Academia, estudiaba yo de nuevo en la Catedral de Astorga la magna creación de Gaspar Becerra, de la cual, por la bondad inagotable de D. Manuel Gómez Moreno, puedo ofrecer en el BOLETÍN muchos detalles de fotografías inéditas (1).

Es un conjunto de admirable policromía, de bellísimas encarnaciones, estofados y hermoso dorado. Ya nos han dicho los documentos cómo fué y cuándo fué pintado, dorado y estofado este retablo, dándonos la seguridad de que Becerra ya no estuvo presente á esa labor, en la cual algo habrá podido padecer la pureza del modelado y el detalle escultórico, ganando en cambio en el conjunto, extremándose la magnificencia del efecto soberano que produce la obra.

No miremos ahora, ni ese conjunto, ni tampoco el nimio detalle. Ocasión tendremos de ver el conjunto al compararlo con el dibujo hecho para el incendiado retablo de las Descalzas, y de examinar el detalle, comparándolo con otras tareas atribuidas á Becerra, como estas obras que ahora como suyas proponemos.

Olvidados del conjunto y no fijándonos en el detalle, es decir, examinando las estatuas como estatuas y los grupos y relieves como relieves ó grupos, aislados, como pudieran estar, ya dispersos, en un Museo, la personalidad del escultor quizá se pueda definir, en gene-

(1) Corresponden á la tarea de dicho señor, para el Inventario monumental de España — del cual ha tenido el encargo de las provincias de Avila, Salamanca, Zamora y León — tan ensalzada por Mr. Bertaux y el Dr. Mayer, que por autorización del Ministerio, han podido examinar los notabilísimos textos inéditos de dichas provincias,



Fotografías de J. M. Cordeiro

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

GASPAR BECERRA

Detalles del gran zócalo del retablo mayor de la Catedral de Astorga (1538-60.) Esculturas polícromas de gran tamaño de las Virtudes teologales; la Religión y la Esperanza, la Caridad y la Fé

ral, por los conceptos siguientes, escritos mientras palpitaba todavía la impresión producida por el examen de la gran máquina de Astorga. Las excepciones se marcarán luego.

Becerra es aquí un gran artista á medias, lo que no es llegar precisamente á reconocer que sea un verdadero artista. Del mundo de las formas es dueño y señor, en especial y casi exclusivamente de las formas corporales del hermoso animal que es el hombre. Poned los miembros de la gran raza humana en que soñó Miguel Angel, en esta ó en la otra postura, y mejor en las abandonadas que en las movidas y animadas; combinad las figuras y los miembros de ellas, y venga ello á ser, por acaso y fortuna, un tema ó un asunto (un tema decorativo ó un argumento ó asunto de estatua, de grupo ó de relieve), y luego veréis triunfar á Gaspar Becerra, con toda la plenitud del más evidente de los triunfos. Estaba en su terreno propio.

Pero en el mundo de las formas se agota su genio, el mundo de las ideas, el mundo del sentir, aun el espíritu como mero vivificador de las formas mismas, es en él una no sospechada incógnita. El mismo movimiento, que si es movimiento en los seres humanos, ha de mostrar por algún modo el sello del espíritu, no es nunca su fuerte. Mas en la vida directamente expresiva del ánimo, no ha pensado nunca, y una imponente y grandiosa animalidad descuidada, y si se quiere paradisíaca, traslúcese en las figuras más ó menos agrupadas de sus creaciones.

En Miguel Angel, su modelo, cuyas formas predilectas son las suyas de adopción, no ocurre eso sino en la apariencia. Apenas pasa el expectador de la observación superficial, cuando ya las creaciones de Buonarrotti le hablan al alma, mostrando la suya melancólica, atormentada, hondamente ensimismada. Las formas serán las mismas, pero donde en el maestro italiano todo canta con lirismo beethoveniano, en el discípulo español todo calla, con silencio del alma. El arte de Becerra es, en consecuencia, cosa de una sequedad lírica espantosa de puro fría.

Por ello quizá las cabezas en sus estatuas son siempre cosa banal y despreciable. Aun la pura hermosura *animal* les falta, al faltarles el acento de una vida superior á la del bruto. Al pasar revista á las cabezas de sus profetas, santos ó varones justos, de sus mujeres vigorosas, aun de los personajes divinos, una sequedad inverosímil nos

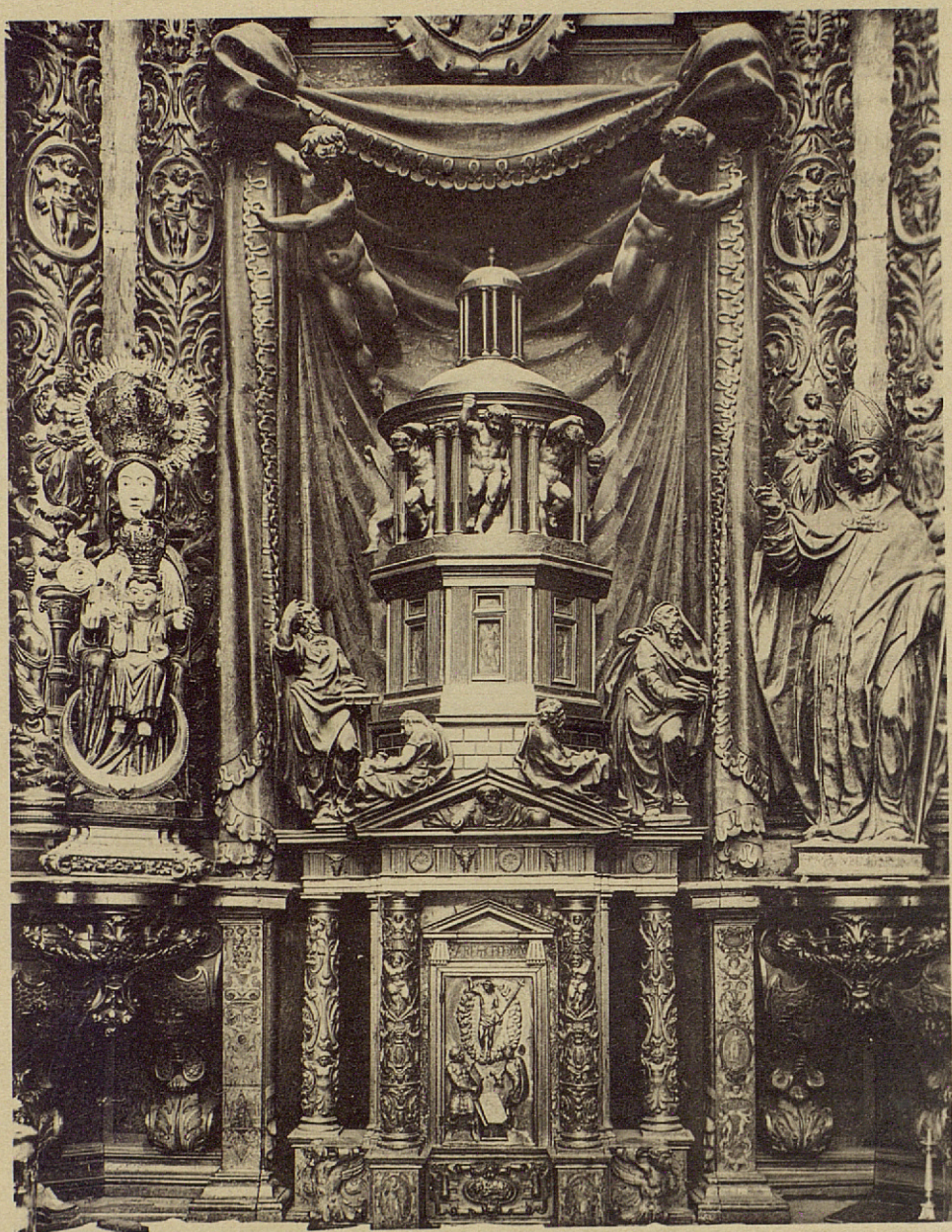
viene á la memoria: aun la Madre Virgen, con el Niño, aun la Virgen Madre del Dolor en las escenas de la Pasión, son piezas de prueba y piedra de escándalo, y la misma cabeza de Jesús la toleramos mejor en sus creaciones del Cristo muerto, no reconociendo nunca en ella el mérito de la labor que se aplaude en el resto de la obra.

Velázquez, á propósito de esto de las cabezas, decía en cierta ocasión, en que comentaba, contestando al Rey, la frase despreciativa que le aplicaban los pintores rivales suyos, de que no sabía hacer sino cabezas: «¡Señor!, mucho me favorecen, porque yo no sé que haya quien la sepa pintar». Seguramente, que ante un ideal elevado, como el de Velázquez, se puede decir que Becerra, en puridad, no sabía hacer una cabeza.

¿Pero es solamente la escultura el libro juego de los miembros, la hermosura de las musculaturas, la flor de la vida meramente vivificante de la Naturaleza, el arabesco de la carne humana, la mera palpitación del puro ritmo vital? ¿Cabe un arte de las formas como un arte de los sonidos, en melodía rítmica, sin expresión anímica, un arabesco de líneas y masas, cual es mero arabesco melódico, armónico y rítmico la Música de baile ó la Música fugada?...

El artista español del manierismo así lo creyó; el sapientísimo anatomista, el vigoroso modelador, el sublimador arrebatado del plateresco español eso pensó. Trajo de Miguel Angel una nueva y grandiosa caligrafía de las formas á España, pero la aplicó como los platerescos precursores suyos aplicaran antes el abecedario más sencillo del grutesco rafaelesco: como un tema de líneas bellas y de gayas formas. Allá dejó en Italia, para él desconocida, la hondísima sima del pensamiento de Miguel Angel, más titánico todavía que las musculaturas, en torsos, ó en brazos, de los gigantes que animó para la eternidad su fantasía admirable y *terrible*.

¡Qué inmenso y supino error no es el corriente todavía entre nosotros de hablar paralela y llanamente de nuestros escultores Berruguete y Becerra! Juntarlos un instante, para no añadir que son el uno al otro tan opuestos como el día y la noche, es colmar el absurdo hasta desacreditarlo, pues —aparte las formas, que ya en el uno son carnes llenas y humanidad florida, cuanto en Berruguete son sólo tendones, nervios, fibra y vibraciones de vida electrizada—, no cabe contraposición más contradictoria, entre el lirismo todo espíritu de



Fotografía de D. M. Gómez Moreno

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GASPAR BECERRA

Detalle del retablo mayor de la Catedral de Astorga
(1558-60): el Tabernáculo y Santo Toribio

(DE ARTE DEL SIGLO XIII LA VIRGEN Y EL NIÑO)

Berruguete (el único precursor que tiene el alma del Greco) y la somnolencia psíquica, y el abandono, y la pura animalidad humana de las creaciones de Becerra. ¡Ah!, si fuera dado á España el milagro, que no se le dió, de fundir en un mismo cerebro, en una misma mano, en un corazón, á Berruguete y á Becerra, Miguel Angel hubiera sido igualado por otro gigante digno de él en la Historia del Arte! Así, fueron dos, archidesigualmente dotados, maravillosamente cada uno en lo suyo, pero mancos ambos: quién de la derecha, la mano de la tarea; quién de la izquierda, la mano del lado del corazón.

Los niños, la escultura de los niños, en la labor del uno y en la del otro bien lo confirman. Ellos son el constante si no el perpetuo fracaso de Berruguete, rechonchos, grandotes, indefinidos de forma, sin la sombra de la gracia en sus miembros. ¿Cómo había de poner en ellos Berruguete su hondísimo lirismo, el sentir transcendental de su espíritu? En cambio, como flor de la forma animal humana, como refundición indecisa en sus miembros del masculino vigor y de la blandura femenil, como seres humanos en quienes la vida del espíritu anda apenas despertando entre el desabrocharse de los pétalos en capullo de esperanza, ofrecían al Arte, todo él externo, de Becerra, un tema de abonada victoria.

Véase en consecuencia, como obra maestra del escultor, el tablero apaisado del retablo de Astorga, en que se representa á la matrona ubérrima, que es la Caridad, desnuda de pechos, vigorosa, sobrehumana con sobrehumanidad de formas, no de espíritu, escondiendo la mirada, y aun la cabeza (quizá por fortuna), rodeada de niños de su raza; cual pudiera representar, sesenta ó setenta años más tarde, el arte de los animalistas de la casa y taller de Rubens, á la pintada leona ó la rayada tigre rodeada de sus cachorros de piel más vistosa, no más brillante y magnífica.

Esta grande, vigorosa Cibeles —no pagana, pues le falta el sagrado del misterio— todavía gusta menos que aquel tema ya puramente decorativo de los niños, los *putti*, deliciosos, del ochavo alto en el templete del sagrario en el mismo retablo de Astorga, ó mejor aquéllos, más espigados, de pureza más clásica en sus formas gráciles, que vuelan como ángeles sosteniendo encima el pabellón: son la perla de nuestro alto Renacimiento.

Esta impresión general—demasiado general—que se desprende del

estudio del retablo de Astorga, se confirma todavía en la pieza de prueba, por la cual había de comenzar el artista la labor, ó sea por la «Historia de la Asunción», á la que se refiere el párrafo del contrato copiado literalmente en el capítulo anterior. Al tenor del mismo, y por las noticias que de Gaspar Becerra hoy logramos, ha de ser esa «Historia» la primera obra del autor trabajada en España, entre las que conocemos hoy; acaso la primera también en que el *manierismo buonarrottesco* se afirmó triunfal y paladinamente en nuestra Península, como nueva fórmula conquistadora, artística y doctrinariamente sabia á la vez. El escultor venía precedido de la fama que le lograron sus dibujos anatómicos, hechos en Roma, para el libro de Valverde, y al llegar á tener en Astorga un encargo considerable de gran retablo, y tener que mostrar una pieza de prueba para que el compromiso contractual del mismo dejara de ser condicional y quedara firme, *puso cátedra* entre nosotros, y nos dió la «Historia de la Asunción» del retablo de Astorga.

No fué en realidad una «Historia de la Asunción» tanto como una «Asumpta». La Virgen, grandiosamente envuelta en amplios pliegues de su manto y de su túnica, sentada de frente en las nubes ascendentes, movido el cuerpo según una línea espiral, hasta quedar el pecho casi de perfil, con las manos y brazos abiertos, la cabeza otra vez de frente, elevada la gloriosa mirada á lo alto, es una sublimación (en el intento, y en el efecto á distancia también) de aquella estatua de Raquel de la senectud de Miguel Angel (sepulcro de Julio II, á la izquierda del Moisés), según el espíritu que antes hiciera resplandecer el mismo Buonarrotti en la Virgen María del Juicio final, aunque concebida ésta en otra muy distinta silueta.

Pero ¿qué valdría ello, el tema de la «Asumpta» de Becerra—que tanto había de imitar el navarro Ancheta, su discípulo y *alter ego* (1)—, si no dieran movimiento ascensional maravilloso á las casi invisibles nubes de su *trono*, los apiñadísimos ángeles niños, que forman el triunfal racimo, expresión grandiosa, y visible, y palpable, del tema ó historia de la subida, de la Asunción? (2).

(1) Retablo mayor y facistol de Burgos; retablo mayor de Pamplona, de Tafalla, etc.

(2) Recuérdesse la distinción que notan cuidadosamente los teólogos entre la *Ascensión* (la de Jesús), que es subir por propia virtud, y la *Asunción* (la de María) por ajeno empuje y esfuerzo.

Y todavía la genialidad de Becerra, el afán de su magisterio artístico, le hizo doblar, en esa pieza de prueba, el simpático tema juvenil, lanzando á los aires, más arriba de la cabeza de María, alrededor de la corona que misteriosamente planea, otra corona ó *teoría* de gentiles niños—sin alas siempre—, que, movidos y á la vez suspensos en el aire, forman la mejor y la verdadera corona del hermoso grupo.

¿Cómo extrañar que Becerra, en ese magno retablo, prodigase los decorativos *putti*, á uno y otro lado de las cartelas, en el basamento del segundo cuerpo, y en las acroteras de los frontones del primero, en aquellas abandonadas actitudes rampantes de la Noche y el Día y la Tarde y la Mañana, de Miguel Angel?

Subiendo hacia arriba (también nosotros) en el examen de las piezas del retablo de Astorga, quizá seguimos, camino del Crucifijo que lo corona, que había de ser el centro mayor de nuestra atención, el orden cronológico (hipotético) de la labor del maestro.

En efecto, á las estatuas de lo alto, á algunas de ellas, al menos, no les alcanza el juicio general que acabamos de formular, extremoso acaso para el lector, pero en el fondo justo. Entramos (y será en capítulo aparte) en una nueva modalidad, en las excepciones á la regla general que antes ya anunciamos con nuestra reserva anticipada.

¿Son esas excepciones, son esas nuevas modalidades el primer vahído del españolismo que revivía, por la virtud oculta de la raza y del medio ambiente castellano, en la labor del desaforado, sapientísimo y jactancioso *manierista buonarrottesco*, que nos devolvió Italia al volver Becerra á la madre Patria?

La contestación la irán dando quizá los párrafos de los capítulos siguientes.

ELÍAS TORMO.

Los retratistas renacientes.

Siglo glorioso, bajo todos conceptos, hay que llamar al XVI, en el que tan alto brilló la intelectualidad humana y en el que el genio europeo reconquistó sus fueros de superioridad é independencia.

Italia equiparó á Grecia, si no la superó, en las artes gráficas, y la raza germana opuso al dogmatismo del Imperio la rebeldía de Lutero.

El Imperio, por su parte, encarnó entonces en figura tan preeminente como la de Carlos V, á cuyo auge personal atendió, sin duda, con excesivo celo, pero cuya grandeza puso á su servicio al genio del arte, con el que estrechó cordialmente su acendrado afecto.

El Renacimiento italiano recuperó para las artes aquella suprema corrección de la forma humana, en contra de la estilización idealista que la había caracterizado durante la Edad Media.

Porque en Italia reanudó el arte europeo sus progresos obtenidos en la antigüedad, y el antropomorfismo volvió á lucir esplendoroso, gracias á los trazos valentísimos de los colosos florentinos y romanos, al tiempo que el elemento del color, heredado por los venecianos del Oriente, resolvía los mayores problemas de la impresión cromática de las superficies y los términos.

De estos dos grandes impulsos para la pintura moderna llegaron antes á España los efectos de los venecianos, en lo que á los retratos concierne, no sin tener que aceptar la nueva manera que tanto sorprendía, con efecto muy gráficamente expresado por Doña María de Hungría, la hermana de Carlos V, al escribir á la Reina de Inglaterra, «que las pinturas del Tiziano había que ponerlas á la debida luz y distancia, porque de cerca no se sabía lo que eran».

Hasta el año 1533 no parece que se pusieran en contacto el Emperador con el gran artista, y esto en Bolonia, á la vuelta de la expe-

dición de Carlos V contra los turcos, y allí fué donde el gran pintor hizo el estudio de su cabeza para un retrato con armadura (1), utilizado más tarde para el que, enviado á España, figura con el número 409 moderno en el Museo del Prado.

El César quedó tan satisfecho, que por ello le nombró Conde Palatino y consejero áulico, por rescripto de Barcelona de 10 de Mayo de 1534, cuyas extrañas prerrogativas colocaban al artista en un rango especial (2), y el secretario Cobos adquiría arderamente para su señor obras tan importantes del Duque de Ferrara como el retrato de Alfonso I de Este (núm. 408 moderno del Museo del Prado) y algunos otros importantes.

Pero aquellos retratos eran sólo de medio cuerpo, sin ofrecer hasta entonces, por entero, la figura humana.

Al emanciparse el retrato de los cuadros de devoción, limitóse á trasladar los rasgos fisionómicos del modelo, en busto solamente, introduciendo después las manos, y llegando hasta ofrecer cuanto más el tronco con el comienzo de las extremidades inferiores (3). Pero aún no había lucido por completo en ellos la figura humana.

Residiendo en Venecia como Embajador de España D. Diego Hurtado de Mendoza, en 1541, hubo de ocurrírsele ser retratado por el gran maestro, y como éste le figurara de cuerpo entero, con majestuoso porte y lujosa indumentaria, llamó tanto la atención tal obra, que, según el propio Vasari, con él comenzó el uso de los retratos de cuerpo entero, antes no ejecutados (4).

Este retrato, que debió venir á España, es al presente completamente desconocido: Carderera parece que lo vió en un salón del Palacio del Infantado, en Guadalajara, y eso que en 1776 había sido grabado por D. Manuel Salvador Carmona, de busto solamente, para el

(1) Véase Lafenestre: *La vie et l'oeuvre de Titien*, pág. 98.

(2) Idem *id.*, pág. 152.

(3) Así debió ser el que se dice que Giorgione hizo del gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba. De este personaje debió existir un original, perdido, del que derivan todos los demás, ofreciéndose aparatosamente en la colección grabada por Schrenckhio, núm. 98, tomado de Jobio y de un Juan María Sardo Saffaritano, cuya biografía nos es desconocida.

(4) L'anno 1541 face il retratto di Don Diego di Mendoza, allora ambasciadore di Carlo quinto a Venezia, tutto intero e in piedi, che fu bellissima figura. E da questa cominciò Tiziano quello che é pai venuto in uso, cioè fare alami retratti interi. (Vasari: vol. XIII, págs. 33-60.)

tomo IV del *Parnaso Español*, que Sedano imprimió en Madrid por aquella época.

No hace mucho tiempo, el Sr. Foulché-Delbosc, en la *Revue Hispanique* (tomo XXIII), ha vuelto á ocuparse de tan importante obra, lamentando su pérdida y extrañándose de que no constara en el *Catálogo de los cuadros y objetos de arte de la Casa Ducal de Osuna*, redactado para la subasta de los mismos en el año 1896.

Podemos asegurar que tal retrato no figuraba entonces entre los de la casa, aunque muchos de ellos provenían de Guadalajara, pudiéndose reconocer algunos al examinar un interesantísimo inventario hecho en 1708 (1).

Entre los cuadros reseñados en este inventario, reconocidos á través de su redacción de una vulgaridad desesperante, figura uno que bien pudiera ser el famoso retrato, y que por sus dimensiones supera á todos los demás consignados.

«Otro cuadro (dice) con marco negro, de un caballero mozo, armado, vestidura antigua, con calzas de obra, y una golilla, con su penacho, y la capa pequeña y el forro de martas blancas y negras, y tiene más de dos varas y media de largo, y cerca de vara y media de ancho...» Bien pudiera ser esta semblanza, sin duda, de un caballero del siglo XVI, la del Embajador veneciano, pintada por el gran maestro de Cadorna.

Por el grabado de Carmona, vestido á su modo, caprichosamente, nada podemos sacar en claro, pero al comparar esta descripción con otras del inventario, nos inclinamos á creer que de él se trata. ¡Lástima que tan importante obra no pueda ser hoy contemplada!

Posterioriores á éste tienen que ser, pues, los del Emperador y su hijo el Príncipe Don Felipe (números 453 y 454 del Museo del Prado), en que aparecen ambos de pie y de cuerpo entero, si bien para el del Emperador pudo utilizar el estudio del busto que hizo en Bolonia.

No sabemos cuándo fueron remitidos á España, pues probado está que en ninguna ocasión pisó Tiziano nuestro suelo, llegando sus obras

(1) Repasando tan curioso documento, se echa de ver que muchas de aquellas obras constituyeron más tarde el legado de Pastrana, en parte cedidos á renombrada Comunidad religiosa, y el resto donadas al Museo del Prado, donde se conservan.

Publicado en el tomo LXXIX de la *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*.



Fotografía de J. Lacoste

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

FRAGMENTO DEL RETRATO ECUESTRE DEL EMPERADOR
CÁRLOS V, EN LA BATALLA DE MÜHLBERG
por Tiziano
MUSEO DEL PRADO

para causar la mayor admiración entre nuestros artistas de aquel tiempo, especialmente por sus retratos, á cuál más notables.

De los que hizo al César ninguno puede competir con aquél pintado en Augsburgo, en que le representó con toda su grandeza, á caballo y armado de todas armas, tal como debió parecer en la batalla de Muhlverg, aquella tarde famosa en que al frente de su ejército, y en momento decisivo, palidecía considerando los grandes intereses que allí se ventilaban (núm. 410 moderno del Museo del Prado).

En este grandioso lienzo apuró Tiziano todos los recursos de su talento y sus pinceles, ofreciendo una semblanza del César que interesa, más aún que por su parecido, por aquella majestad épica del momento, al perseguir un triunfo que había de ser el último de su empeñada vida, y del que dependía la paz del mundo.

Tenía entonces el César cuarenta y siete años, y aunque la suerte de las armas se declaró al fin de aquel día á favor suyo, fuerzas superiores le hicieron abdicar de tanta grandeza y retirarse á Yuste, donde acabó su vida.

Aparece sobre el caballo en actitud de avance, con la lanza en su diestra, el rostro anhelante, la mirada inquieta, la barba saliente, como cifra de impulsivo carácter al realizar un supremo esfuerzo.

Los historiadores dicen que aquel día parecía por su palidez un cadáver, y aunque Tiziano no lo vió en tal momento, supo con genial intuición immortalizarlo en tan simbólico aspecto.

Armado además de todas armas, su indumentaria requiere un detenido estudio, que puede hacerse en aquellas propias que vistió tal día, y que se conservan con toda fidelidad en la Real Armería.

Este cuadro fué comenzado por el Tiziano en Augsburgo, adonde acudió el artista al inaugurar el Emperador la Dieta en 1548, y en esta fecha firmó también el último retrato que hizo del César, sentado y con expresión más tranquila que en el ecuestre.

En el Museo del Prado pueden aún contemplarse otros retratos del Tiziano tan notables como el del Duque de Ferrara Alfonso I de Este, ya citado; el de la Emperatriz Doña Isabel, hecho sin duda después de su muerte; el de un caballero con la Cruz de Malta (núm. 412 moderno); el del Marqués del Vasto arengando á las tropas (núm. 417 moderno); dos de caballeros desconocidos; uno de señora (dudoso), y sobre todos el suyo propio (núm. 407 moderno), joya de su pincel, pin-



tado en la mayor madurez de su genio, cuya majestuosa y venerable faz sólo por su propia mano pudo ser retratada; resumen de tanta experiencia de su vida consagrada al arte, bien podemos estimarlo como acabado ejemplar de autorretrato.

Petición sin duda de Felipe II, en su palacio figuró desde su envío hasta pasar al Museo del Prado, donde se conserva.

Aún pueden citarse entre nosotros otros retratos del Tiziano, tales como el de la Duquesa de Alba, D.^a María Enriquez de Toledo, de la colección del Marqués de Cerralbo, y el del Dux Andrea Gritti, de Venecia, presentado por el Marqués de Alquibla en la Exposición de Retratos de 1902 (núm. 257 del Catálogo), mas el tan reconocido del Duque de Alba en el palacio de Liria.

El primero, que figuró primeramente en la colección de Altamira, pasó con otros varios cuadros á la de Salamanca, y al deshacerse ésta, ingresó en la del Marqués de Cerralbo, constituyendo una de las más preciadas joyas (1).

También es muy notable, aunque poco conocido, el del Papa Paulo III, en la Catedral de Toledo. Este casi ignorado retrato, obtiene mayor interés por ser el perdido original de copias conocidas (2).

En Abril de 1543 marchó Paulo III de Roma á Ferrara, para encontrarse con Carlos V. También coincidió allí con Tiziano, al que había invitado el Papa, y marchando con él á Bolonia, aquí hizo este famoso retrato, con semejanza tal, que puesto al lado de una ventana, los transeuntes, *credéndole vivo, gli facevan di capo*, según expresión de Memorias de aquel tiempo.

Háblase de una repetición que hizo el gran artista para el Cardenal Santa Fiora, pero estos ejemplares originales, según Lafenestre, se han perdido, quedando tan sólo para reconocer sus méritos una copia en Nápoles.

Hoy, sin embargo, podemos abrigar la creencia de que uno de estos originales se encuentra entre nosotros, guardado por varios siglos en la Catedral de Toledo, y que habiéndolo contemplado hace años, ninguna referencia hemos visto de él por ninguna parte. Monsieur Berteaux, en carta reciente desde Toledo, adonde lo vió por indicación nuestra, lo califica de «perfectamente original de Tiziano».

(1) Véase BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, 1900, pág. 93.

(2) Véase Lafenestre. Obra citada, pág. 198.



Fotografía de J. Lacoste

Fototipia de Hauser y Menet—Madrid

AUTO-RETRATO
por Tiziano
MUSEO DEL PRADO

Regalo, sin duda, al Emperador, debió donarlo á la Primada, donde, desde entonces, ha permanecido.

Bien podemos congratularnos al decir que existe entre nosotros uno de aquellos originales que se daban por perdidos, de los que tan especiales memorias había y tan extraordinarios méritos lo avaloran.

Menciones de otros famosos retratos de Tiziano quedan, que hacen más sensible la desaparición de tan notables obras, tales como los perdidos cuando el incendio de El Pardo, de los que de diez da cuenta Argote de Molina en su descripción del Real Sitio, al enumerar los que había en la *Sala Real de los retratos*.

Según los inventarios hechos á la muerte del Emperador, tenía éste repartidos sus cuadros entre Yuste y Simancas (1), apareciendo en su último retiro varios retratos suyos y de la Emperatriz, de manos del Tiziano: entre ellos figura un lienzo «con los retratos del Emperador y la Emperatriz en una sola tela», hoy perdido; otro retrato del Emperador, que bien puede ser el pintado en Bolonia, con armadura, enviado más tarde, en 1556, de Bruselas á Madrid y de aquí á Yuste; «otro retrato de la Emperatriz», según parece el del Museo del Prado, apareciendo en Simancas un «retrato de Su Majestad, en tabla, armado en blanco y dorado, de mano de Tiziano».

Estos retratos de Tiziano señalan en nuestro arte una época en que este género define sus bellezas con tales caracteres, que llegan á hacerse insuperables (2).

Su estilo dió lugar á una verdadera escuela entre nosotros, pues la presencia de alguno de tal importancia como el del Papa Paulo III, en Toledo, estimuló al Greco y le inspiró en sus mejores obras, derivándose de aquí el carácter de los de Velázquez y sus secuaces, que constituyen una definida rama de tal género entre nosotros. Al pincel

(1) Véase su extracto en el *Viaje Artístico de tres siglos*, por D. Pedro Madrazo, pág. 37 y siguientes. También inserta uno de estos inventarios el Sr. Lafuente en su *Historia de España*.

(2) También figuran en abundancia en el Museo del Prado los retratos del Tintoretto, que sin llegar á la grandiosidad y finura de los de Tiziano, también son todos verdaderamente suntuosos. — Los números 366 hasta el 385 forman una importante galería iconográfica de tan valiente pincel, algunos de ellos compitiendo, sin quedar por nada á más bajo nivel, con los de Tiziano. — También ocurre algo semejante con los cinco retratos que ostenta en el Museo del Prado (núm. 484 y siguientes) *Paolo Veronés*. La procedencia de todos estos retratos es poco conocida.

de Tiziano debió la escuela cortesana la iniciación de los grandes efectos de la paleta, y gracias á ella elevó su casticidad á los más egregios aspectos (1).

El Obispo de Arras, Antonio Perrenot, más tarde Cardenal Granvella, puso también en contacto con la Corte imperial á otro artista por él protegido, y que debió á su influencia su mayor encumbramiento. Nos referimos á Antonio Moro, ó Moro, natural de Utrech, joven al servicio como pintor del mayor amigo del Emperador, y tan notable, que á sus cortos años (había nacido hacia el de 1519 en Utrech) era capaz de concluir en 1543 retrato tan sobresaliente como el de su protector, que hoy se conserva con el mayor aprecio en el Museo Imperial de Viena (2).

No llegó Moro á retratar al Emperador, quien quiso reservar para el Tiziano este privilegio; pero con motivo del viaje del Príncipe Don Felipe á los Países Bajos en 1549, fijó en tabla la semblanza del futuro Rey de España en sus más floridos años (3). Este retrato figura hoy en la Galería de lord Spencer, Althorp.

También debió retratar por primera vez entonces al Duque de Alba, pues según Mr. Hymans (4), aparece firmado y fechado en 1549 el retrato de tan célebre personaje, que hoy pertenece á la «Hispanic Society» de Mr. Huntington, de New-York, aunque en la cartela de su fondo se lea *Fernández de Toledo, Duke of Alba, 1557*. A pesar de la juventud del retratado, bien se nota en su rostro el duro temperamento que á tan inhumanas determinaciones habría de llevarlo en posteriores tiempos. La negra armadura que ciñe su cuerpo, y el enér-

(1) Para el reconocimiento del origen de muchos retratos del Tiziano, y abundancia de obras de este autor entre nosotros, véase el inventario de los cuadros del Marqués de Leganés, hecho el año de 1655 y publicado por el Sr. Poleró en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, año de 1898, pág. 124. En aquella tan numerosa como selecta galería, aparecen nada menos que veinticinco cuadros del Tiziano, entre ellos varios retratos que figuran en el Museo del Prado y otros de paradero ignorado, pero cuyo mérito debía ser extraordinario y su mención muy interesante para proceder á su busca é identificación, si se hallaran.

(2) Véase en Hymans: *Ant. Moro*, págs. 28-47.

(3) Idem íd.

(4) Véase obra citada, pág. 32.

gico ademán con que empuña el bastón de mando, completan el simbólico conjunto de esta imagen.

Habiéndose reunido más tarde el Emperador con su hijo en Bruselas, marchó, en Mayo de 1550, á abrir la Dieta de Augsbourg; pero antes recibió el artista encargo del Emperador de marchar á Lisboa para retratar á la que entonces teníase acordado fuera la segunda mujer del Príncipe Don Felipe, ya viudo desde 1545 de la primera; para lo cual, en los principios del año de 1550 partió á cumplir su encargo, pasando por Roma y llegando algo después á la Península. El propio Granvella decía en una carta que se conserva: «La piadosa Reina ha enviado á mi pintor á Portugal». Quedan, así, aclaradas las confusiones ocurridas acerca de la Infanta que fué Moro á retratar en Lisboa, pues no á María, la hija del Rey Don Juan, su primera mujer, sino á María, la hermana del Rey lusitano, fué á quien pasó á retratar, y esto llegando hasta el año de 1553, como muy bien determinaron Palomino, Ceán é Hymans en su obra citada.

En la corte portuguesa permaneció larga temporada, comenzando por retratar á la Infanta, tal como la vemos en la tabla núm. 2.113 moderno del Museo del Prado: corroborada ha sido en este sentido por el Sr. Van Loga la tradición acerca de que representaba á una Infanta portuguesa, debiendo, según él, haberse salvado este cuadro, con otros, del incendio del Prado, donde figuró primeramente.

Una vez en Portugal, su éxito fué completo, retratando, á más de la prometida del Príncipe, á la Reina Catalina (núm. 2.109 del Museo del Prado), hermana de Carlos V, al Rey, á los Infantes Don Luis y Juan, la mayor parte con destino á la galería de retratos de familia que iba reuniendo María de Hungría.

El artista fué espléndidamente agasajado, recibiendo 600 ducados, una cadena de oro de valor de 1.000 florines y otros recuerdos de tan egregios personajes (1).

De la Reina Doña Catalina existen magníficos ejemplares entre nosotros. Uno de ellos el señalado con el número 2.109 moderno en el Museo del Prado, y otro entre los de las Descalzas Reales, que guardan, como es sabido, un verdadero tesoro iconográfico.

El del Museo del Prado, seguramente de mano de Antonio Moro,

(1) Los retratos del Rey y de la Reina han sido reconocidos por M. Van Loga, en el Museo de la iglesia del Rocío de Lisboa: Véase Hymans, pág. 60.

es de lo más solemne y hermoso que puede contemplarse; tanto por la noble presencia de la Reina como por la elegantísima indumentaria que la viste, es una de aquellas obras de arte para las que toda admiración no es suficiente.

Las fechas de 1550 y 1551 de los dos retratos de Maximiliano de Bohemia y su mujer, María de Austria, del Museo del Prado (números 2.110 y 11 moderno), parecen responder á su llegada á la Península, antes de proseguir para Portugal, y á su vuelta, pues sólo así se explican tan patentes cifras.

Cuando Moro llegó á la corte española, el Emperador y su hijo estaban ausentes, ejerciendo la Regencia el Archiduque Maximiliano; casado con la hija del Emperador, Doña María. En este caso tendríase que considerar estos dos retratos como los primeros que ejecutó en España, y quizá los primeros también de cuerpo entero, al modo que había inaugurado el Tiziano con el suyo del Embajador español don Diego Hurtado de Mendoza.

No podemos determinar cuáles fueran los que hizo á su vuelta de Portugal, hasta que en 1553 tuvo que marchar á Inglaterra á retratar á la Reina Doña María Tudor, que vino á substituir en su segundo matrimonio del Rey, por razones políticas de infecundas consecuencias, á su prometida Doña María de Portugal, la retratada por Moro, según dicho queda.

En la corte de Inglaterra se le reconocieron á Moro sus méritos, igualmente que en la portuguesa; al retratar á la prometida del Rey que entonces podía ser el más poderoso de la tierra, tuvo que luchar con las deficiencias del modelo, pero concluyó por realizar tal prodigio de arte, que causó la admiración general y proporcionó al futuro esposo cierto amargo desencanto al conocerla en la realidad. Tan magistral obra figura hoy en el Museo del Prado con el número 2.108 moderno, y sus cualidades son de tan subido nivel, que Hymans no tiene inconveniente en declararla rival del retrato de Inocencio X, de Velázquez, reputado como el mejor quizá que ha salido de mano de artista.

En Londres retrató á muchos personajes de las cortes inglesa y española, entre ellos al Embajador de Carlos V Simón Renord y su mujer Juana Lullier (hoy en el Museo de Besançon), y otros muy famosos, encontrándose al final del 1554 en los Países Bajos, donde

firmó el notable retrato de la Reina Gobernadora, María de Hungría, hecho sin duda para enviarlo á María Tudor, debiéndose á esto el que quedara en Inglaterra. («Holgrood Palace of Edimburg».)

Supónese que retratará en 1557, en Bruselas, á Felipe II, aunque en verdad debió hacerlo más tarde en Madrid, cuyo retrato, armado de todas armas y en perfecto estado de conservación, se guarda en la galería de El Escorial desde su ingreso en la colección del Monasterio; donde consta de modo tan explícito que no ha lugar á dudas, conocido el asiento del mismo. «Un retrato entero del Rey Don Felipe nuestro señor, armado, con mangas de malla y coselete, con un bastón en la mano y banda roja, con botas y espuelas y calzas blancas, de pincel y sobre lienzo, de mano de *Antonio Moro*, puesto en su marco de madera dorado y pintado de azul, que tiene dos varas y dos tercias de alto y vara y media de ancho; es retrato de la manera que andaba cuando la guerra de San Quintín» (1). Además, está efectivamente firmado por Moro.

Tan notable cuadro, hecho sin duda para el Monasterio en recuerdo del motivo de su fundación, pudo muy bien ser ejecutado por Moro al volver á España acompañando al Rey, cuando ya muerto su padre y arreglados los asuntos de Flandes, vino, en 1559, á poseionarse del reino.

Pero realmente lo que más nos interesa es lo pintado por Moro entre nosotros, y por ello requieren especial atención los retratos ejecutados durante su segunda permanencia en España, que constituye la época de mayor producción quizá en su vida.

En 1559 volvió, pues, á Madrid, donde agasajado cordialmente por Felipe II no cesó un momento de dedicarse á su especialidad, inaugurando un estudio en el propio Alcázar, escogido por él y utilizado después por los más grandes pintores de Cámara. En la Casa del Tesoro, en comunicación con Palacio, emprendió sus tareas, debiendo entonces comenzar por los retratos que fueron destinados al salón de Reyes de El Pardo, que, según Argote de Molina (2) eran 15, todos

(1) Entrega segunda, 1576 á 77: En primero de Junio de 1575 entregó Hernando de Virniesca al Prior, por ante el Escribano Antonio Gracian, lo siguiente:

«El primero de todos, el retrato de Felipe II, por Moro, de que tratamos».

(2) En el libro de la Montería. Véase lo concerniente á esto en nuestra *Pintura en Madrid*, cap. V.

ellos en tabla, de vara y tercia de alto, y representando á los personajes hasta las rodillas.

Eran éstos el de Doña Catalina, Emperatriz de Alemania, mujer de Maximiliano II; el de Don Juan, Rey de Portugal; Don Luis, Infante de Portugal; Don Juan, Infante de Portugal, y la Infanta Doña Maria, del que hemos hecho mención y aparece en el Museo del Prado (número 2.113) como salvado del incendio en que perecieron muchos de los otros.

Vienen después los de las inglesas Madama Margarita y Milora Dosmen, Duquesa de Feria, que deben ser los que llevan hoy los números 2.115 y 2.116 del Museo del Prado.

La primera de ellas, Madama Margarita, obtiene especial interés, pues según recientes investigaciones, queda perfectamente identificada su personalidad, llegando á ser conocida por ello una gran dama inglesa que vivió en España, tan notable por su piedad como por sus riquezas.

Esta señora fué sepultada, á su muerte, en una iglesia de la villa de Zafra (Extremadura) en el convento de Santa Marina, donde aún puede verse su estatua yacente y su sepulcro, bastando leer el epitafio de éste para conocer lo más importante de su historia; dice así: «Aquí yace D.^a Margarita Harinton, hija de Jacobo Harinton, Barón de Extor, y de D.^a Luisa, hija de Guillermo Sidnei, Vizconde de Lisle y Barón de Reufurt, nacida en Inglaterra, mujer de D. Benito de Cisneros, cuyas singulares virtudes pudieran hacerla insigne, cuando le faltaron tantos títulos de nobleza para serlo. Rogad por ella á Dios. Murió en Madrid año de 1601. D.^a Juana Darmen, Duquesa de Feria, prima, albacea y patrona, en cumplimiento de su amor y del testamento, mandó hacer esta capilla y sepultura».

Como se ve, estas dos señoras, unidas por lazos de parentesco y profunda amistad, debían gozar de gran estimación en la Corte, cuando merecieron ser colocadas en El Pardo al lado de tantos personajes de sangre real, congratulándonos de que fueran salvados de la catástrofe que sobrevino en aquel palacio y que podamos hoy identificarlas en nuestro renombrado Museo.

Bien es verdad que también figuraba entre ellos el del propio pintor, ya fuera el traído de Flandes, representándolo con la paleta en la mano ante un lienzo en blanco sobre el que Lampronius había es-



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

D.^a MARGARITA HARINTON

por Antonio Moro

MUSEO DEL PRADO



Fotografía de Alinari, Roma

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

AUTO-RETRATO
por Antonio Moro
GALLERÍA DEGLI UFFIZI, FLORENCIA

crito en griego un ditirambo, y que hoy figura en la Galería de los Oficios, de Florencia, ú otro semejante que pereciera entre las llamas del incendio. En la cartela del lienzo escribió el poeta estas frases: «¡Cielos! ¿De quién es esta imagen? Del más famoso de los pintores, de aquel que sobrepujando á Apeles, á los antiguos y modernos, con su propia mano se ha representado mirándose á un espejo de metal. ¡Oh noble artista! Espera y te hablará. *Lampronius*»; que bien indican, al traducirlas, el gran aprecio y fama que entonces ya autorizaban al pintor.

Este autorretrato pudo muy bien dar lugar á que el artista dedicara su tiempo á fijar en la tabla la imagen de su compañera, que tal por sus caracteres es hoy considerado el de «la señora del perrito», señalado con el núm. 2.114 del Museo del Prado, y que según la opinión de M. Von Loga, debió quedar en el taller del artista, pasando después á la colección del Real Palacio.

En el del Pardo figuraban además de su mano los retratos del Duque Dolfoch, hijo del Rey de Dinamarca; el de Ruy Gómez de Silva, Príncipe de Evoli; D. Juan de Benavides, Marqués de Cortes; el de D. Luis de Carvajal, primogénito de la Casa de Xodar, con los de Maximiliano II, Emperador de Alemania, y su hermano el Archiduque Carlos, estos últimos desaparecidos sin duda cuando el incendio.

Existían además en el Real Palacio del Pardo dos imágenes de enanos ó grotescos personajes, de mano del gran artista, un *fuellertero* de Flandes, que «con gran barriga, extraño rostro y villanísimo vestido, hace un maravilloso personaje, con los instrumentos de su oficio, completando el cuadro una joven y una vieja que llevan á aderezar unos fuelles», y el de «dos muchachas monstruosas, una enana con el pelo rubio erizado, y la otra, que siendo muy joven, tenía la barba completamente poblada de cabellos», inaugurando así en nuestro arte aquella serie de ridículas figuras deformes de cuerpo, que tanta inhumana gracia hicieron á los deformes de espíritu que con ellas se solazaban.

Quizá entonces pintó el por tantos méritos admirable retrato de Pejerón ó Perezón (núm. 2.107 del Museo del Prado), de cuerpo entero, cuya cabeza, prodigio de expresión y vida, nos da la semblanza de un ingenioso individuo más que de un idiota, pero cuya personalidad histórica queda bastante obscura, si no es que se trata, según

sospecha el Sr. Menéndez Pidal (D. Juan) de aquel Pedro de Santervas, bufón del conde de Benavente, del que existen memorias de su ingenio, como prototipo de aquellos tiempos en que el talento tenía que someterse á veces al papel de bufón para ser apreciado.

Como obra pictórica, es de las más sobresalientes de Moro, pues la misma sencillez de su traje y ciertas deformidades que requieren la más proba interpretación del dibujo, hacen de esta obra una magistral muestra de las condiciones de su autor. En ella se nos ofrece como un precursor de Velázquez. También entonces debió ejecutar algunos retratos para las Descalzas Reales, que en este tiempo (1579) fundaba para su retiro Doña Juana de Austria, la madre del desgraciado Don Juan de Portugal, comenzando por el de esta Infanta, repitiendo además el de su tía la Reina Catalina de Portugal.

Antonio Moro, como decíamos, era estimadísimo por el Monarca español; instalado en la Casa del Tesoro, muchas veces pasaba el Rey á verle pintar desde el Palacio, sorprendiéndole en sus momentos de mayor inspiración.

En una de éstos parece que hubo el Rey de molestarle sin ser visto, subrayando el artista aquella inoportunidad con tan nervioso movimiento del tiento sobre que apoyaba la mano, que hubo de alcanzar al Monarca; lance presenciado por algunos y motivo de largos comentarios.

Por evitar las consecuencias de ellos ó porque notara frialdad desde entonces en el Rey, dispuso sus asuntos para ausentarse de la Corte de España, como pudo efectuarlo en breve.

Moro marchó de nuevo á su tierra, para no volver más, donde siguió ejecutando aún sin descanso verdaderas maravillas en su arte, como el *enano de Granvella*, la *Reina Margarita de Parma*, *Sir Thomas Gresham y su mujer*, y tantos más que forman la producción de sus últimos años.

Protegido allí por el Duque de Alba, á él debió señalados favores y distinciones, contándose entre éstos la donación á una hija suya de una renta sobre la Aduana de Amberes, concedida como dote de su matrimonio. Allí acabó sus días tan consumado maestro, por el año de 1576, perteneciendo á su país su producción postrera (1).

(1) Con él vino á Portugal, cuando su primer viaje á la Península, Cristóbal de Utrech, que quedó en la corte lusitana ejerciendo su arte con gran crédito.



Fotografía de M. Moreno

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

DOÑA JUANA DE AUSTRIA, FUNDADORA DEL CONVENTO DE
LAS DESCALZAS REALES, DONDE SE ENCUENTRA
por Antonio Moro

La perfección y magnificencia de los retratos del Moro influyó grandemente en el ánimo de nuestros artistas, quedando sus ejemplares como modelos tan definitivos que vinieran á formar una verdadera escuela, una especial manera, tanto por sus tipos cuanto por su indumentaria. La perfección de la forma y el esmero en los detalles caracteriza á esta tendencia, tan castiza por lo demás, que nunca después nada más rico ni entonado se hizo entre nosotros.

El primer convencido por estos principios fué el valenciano Alonso Sánchez Coello, nacido en Benifairó, en año incierto, pero establecido en Madrid hacia el de 1541, en el que casó con doña Luisa Reynalte, en la parroquia de San Miguel; nada de extraño tiene que al llegar Moro por primera vez á España, quedara entre ellos establecida aquella amistad que debía serle tan provechosa.

Sin duda debió admirarle la labor del maestro flamenco, obteniendo por parte de éste tanta estimación, que con él marchó á Lisboa, en cuya corte quedó Sánchez Coello al servicio del Príncipe del Brasil, permaneciendo allí hasta que Moro volvió á Bruselas, siendo entonces pedido por el Rey de España á su hermana Doña Juana, para que ocupara su puesto.

Todo ello indica la gran estimación que por sus obras se había granjeado, dedicándose especialmente al retrato, debiéndose por esto tantos y tan notables debidos á su pincel, nunca ocioso desde que fué aposentado en el mismo local en que había antes trabajado Moro.

Entonces comenzó su gran producción entre nosotros, retratando al Monarca en diferentes ocasiones y demás miembros de la Real familia, y á su estímulo á cuantos personajes más principalmente figuraban en la corte, y á muchos más señores que también desearon ser por él retratados.

En la galería de El Pardo figuraron de su pincel, según Argote de Molina, ocho retratos: el de Doña Juana de Portugal, hermana de Felipe II, madre del desventurado Don Sebastián, y el de su suegra Doña Catalina, hechos sin duda en Lisboa; el de D. Luis Méndez de Haro, Marqués del Carpio, y el de D. Diego de Córdoba, primer caballerizo de Su Majestad. Igualmente aparecen en la relación el de

Don Juan de Austria y el del Príncipe Don Carlos, de tan prematuro fin; uno del Emperador Rodolfo de Alemania y otro de su hermano el Archiduque Ernesto; contándose, por último, el del Archiduque Fernando de Austria, hermano del Emperador Maximiliano. Hasta diez y siete fueron las personas reales que retrató Sánchez Coello.

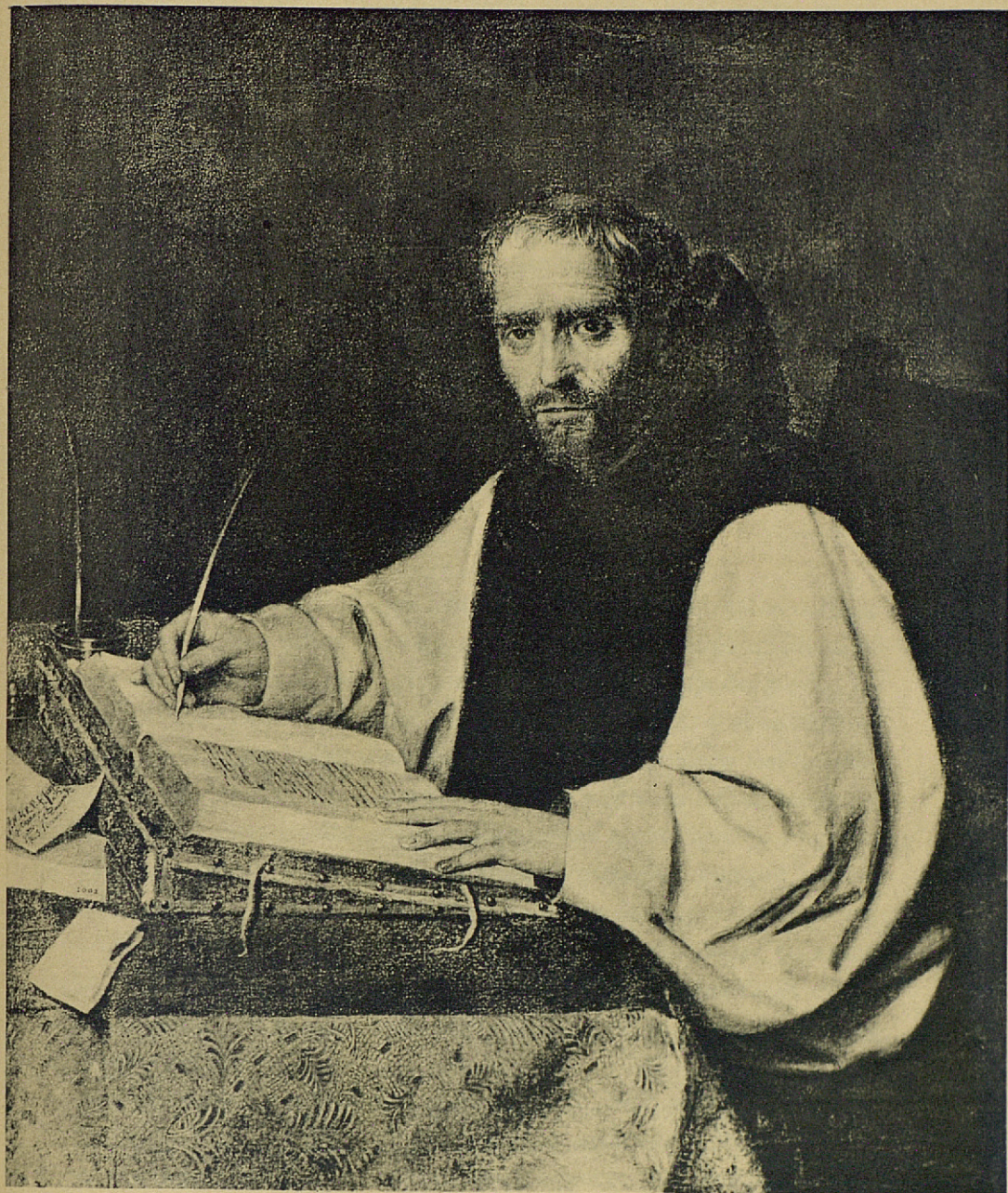
En el Museo del Prado figuran como suyos hasta ocho (números 1.136 al 1.143), entre ellos algunos tan interesantes como los del Príncipe Don Carlos, muy joven, y su hermana la Infanta Isabel Clara Eugenia, aún niña; el precioso busto de la Reina Doña Ana de Austria, cuarta mujer de Felipe II, y el más bello de todos, el señalado con el núm. 1.139 moderno, que por varias razones creemos representar á la Duquesa de Béjar.

De esta bella señora, ornato de la corte, posee el Duque de Montellana otro precioso retrato, de cuando era niña, acompañada de un enano, lienzo bellísimo y que aparece documentado en un inventario de 1601 de los bienes de D. Iñigo López de Mendoza, Duque del Infantado, en que se habla de seis retratos, el último el *de mi señora Doña Juana, Duquesa de Béjar, con el enano*.

No son, sin embargo, abundantes los retratos de Sánchez Coello, á pesar de que tantos personajes en sus días quisieron por él ser retratados: en el Museo del Prado quedan los consignados, y algún otro en lugar público, entre estos el del P. Sigüenza, en El Escorial, uno de sus últimos, y por el que nos dejó la semblanza de aquel varón excelente, de tan vivo ingenio como gusto literario. Bien supo retratar Sánchez Coello en aquel rostro, el más expresivo que pintó, toda la eminencia del espíritu que lo animaba.

Sin duda, su producción debía ser pausada y esmeradísima, pues en todas sus obras preséntase cuidadoso y detallista, obteniendo su entonada totalidad al no descuidar nada, ni lanzarse á grandes arrojos ni contrastes. Pero su casticidad es grandísima; las notas de su paleta sobrias, mas siempre limpiísimas; el uso de los grises constituye la trama de sus imágenes, reforzada por toques de tonos más vivos, lo que presta un gratísimo matiz nacarado á sus carnes, y en el estudio de las joyas y demás indumentaria tan esmerado, que no pierde detalle.

Dentro de su carácter y época, pueden estimarse sus obras como acabados modelos de pintura española.



Cliché Fr. E. Manero

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

EL PADRE SIGÜENZA

por A. Sanchez Coello

BIBLIOTECA DEL ESCORIAL

En los inventarios de las Galerías antiguas figuran, sin embargo, como de Sánchez Coello algunos escasos retratos, tales como en la numerosa (1.333 cuadros) del Marqués de Leganés, en que se señalan solamente dos como suyos, un *busto de Felipe II* y otro del *primer Conde de Olivares*, pues el Felipe III y su mujer la Reina Margarita no consienten atribución semejante (1).

Entre las colecciones modernas, sólo encontramos otros dos en la que fué del Marqués de Salamanca, como procedentes de la Galería de Altamira: un *retrato de Felipe III*, como de edad de doce años, y otro *de personaje desconocido*, números 346 y 347, no habiendo podido atribuirse á este autor más que cuatro en la del Duque de Osuna, para su Catálogo de venta de 1896.

En la Exposición de Retratos de 1902 sólo figuraron como tales los señalados con los números 277 y 279, del quinto Conde del Castellar y la Condesa, su mujer.

Discípulo y fiel continuador de Coello fué Juan Pantoja de la Cruz (1559-1609); en su taller trabajó mucho tiempo, y en él quedó á la muerte de su maestro, como pintor y ayuda de Cámara del Rey.

Con disposiciones especiales para la arquitectura, á él se atribuyen por algunos los inspirados proyectos de los sepulcros del presbiterio de El Escorial; pero como retratista se mostró continuador de la escuela de Sánchez Coello, aunque alguna vez lució también su genio propio; más esto siguiendo la técnica de su maestro, aunque menos refinada, principiando por aplicarla á la copia de originales de Moro y de Coello, como ocurre con los del Emperador y los de las Infantas Doña María y Doña Juana, los de la Reina Doña Isabel de la Paz y otras personas de sangre real, que figuran con su firma en lienzos del Museo del Prado.

Acreditado por sus trabajos al servicio del Rey, especialmente en El Escorial, á él tocó dejar en tan inmensa edificación la fiel imagen de su fundador, en su más característico aspecto. Encanecido y en-

(1) Véase el inventario en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, año 1898, pág. 132.

Escasos documentos sobre Sánchez Coello obran también en el Archivo de Palacio, que quedan transcritos en nuestra *Pintura en Madrid*, págs. 28-29.

juto, bien podemos estimar el retrato de Felipe II, colocado en la Biblioteca del Monasterio, como la más simbólica figura de quien presidió todo aquel conjunto, exteriorización perfecta de su espíritu y tendencias.

Allí vemos al vivo al poderoso Rey, cuyo sombrío carácter obscureció de tal modo la historia patria, que la inhabilitó para lograr la felicidad en lo sucesivo. Pero la representación artística lo sublima de tal modo, que llega á hacernos pensar si tienen á ello derecho aquellos gobernantes que, por perseguir su propio ideal, sacrifican tantos otros sagrados intereses.

Pudieran asaltar dudas sobre la atribución á Pantoja de tan excepcional retrato; pero ningún otro pintor pudo ejecutarlo en aquel tiempo, pues ni Bartolomé González, ni Liaño, convergen con su estilo. Las memorias que sobre él tenemos, todas convienen con tal atribución, y por la fecha en que pudo hacerse, acusa aquella estilización hacia lo acabado y fino que se nota en las obras de la última época de su autor. El de Rui Pérez de Ribera, pintado en 1596, para Santa María la Real, de Nájera, llamó poderosamente la atención de Ceán, por la delicadeza con que estaba pintado, á los que hay que añadir los de Felipe III y su mujer Doña Margarita de Austria, colocados en el coro de las monjas de la Encarnación, de Madrid, donde permanecen como muestra de esta última evolución del maestro que estudiamos. Aún más fácil de contemplarla es en el retrato que colocó en el retablo de Santiago de la Catedral de Segovia, representando á su fundador D. Francisco de Cuéllar, excelente por todos conceptos.

Palomino tuvo en su poder, según él mismo afirma, las trazas para las estatuas de bronce de Felipe II y sus mujeres, que se colocaron en el presbiterio de El Escorial, coloridas y tocadas de oro.

Retrató también á Felipe III, á caballo, con mucha verdad y pujanza, como dice Ceán en su *Historia de la pintura*, manuscrita (1), siendo enviado á Florencia aquel lienzo para que el escultor Juan de Bolonia ejecutara la estatua de bronce del Rey ecuestre, que se eleva hoy en la Plaza Mayor, trasladada de la Casa de Campo, donde se colocó primeramente.

Pantoja murió en Madrid, su patria, en 26 de Octubre de 1608,

(1) Consérvanse los interesantes tomos manuscritos de tan puntualizador tratadista en la Biblioteca de la Academia de San Fernando.

siendo sepultado en la parroquia de San Ginés, por habitar en la calle Mayor, donde hizo testamento, dejando por albacea á su mujer Francisca de Guestos.

RODRIGO DE VILLANDRANDO.—La personalidad de este artista, hasta ahora casi desconocido, comienza á destacarse, habiéndonos de él ocupado en otras ocasiones (1). Ceán no lo incluyó en su *Diccionario*, y de sus obras, en el Museo del Prado sólo aparece una firmada (número 1.234), en la última edición de su *Catálogo*.

Desconocida aún la fecha y lugar de su nacimiento, aparece, sin embargo, como muy castizo pintor español, si bien puede notarse algo influido en sus tonalidades por las del Greco. Documentalmente sabemos que fué pintor del Rey, pues figura su nombre en un expediente del Bureo, fecha de 4 de Septiembre de 1628, entonces ya Ugier de Cámara, gracias á su habilidad, «y favoreciendo tan justamente la pintura», como dice el documento.

En otro del Archivo de Palacio (Inventario de 1636, folio 18), se habla también de «seis retratos con molduras doradas y bruñido», que son los de Felipe III y la Reina Doña Margarita; el del Príncipe (después Felipe IV) y su mujer la Princesa Doña Isabel de Borbón, «con el traje con que entró en Lisboa»; otro de la Infanta Doña María y otro del Cardenal Infante, con la mano en una silla y en la otra un libro de horas. «Estos retratos son los que hizo Villandrando», dice el asiento, y de ellos podemos reconocer hoy el del Príncipe Don Felipe, en el Museo del Prado, número 1.234 moderno, con la firma de su autor clara y patente, sin que deje lugar á duda.

La primera noticia que tuvimos del estilo de este autor, fué ante un retrato, firmado de su mano, que existía en la colección del Duque de Osuna (2), que pasó á poder del Duque de Montellano, y que á no estar firmado, no hubiéramos sabido á quién atribuirlo. Su casticidad del color se iguala con la extraordinaria conclusión de los detalles, pero haciéndolo esto con suma gracia y gran variedad en el toque, lo que le evita aparecer fatigoso y cansado. Su retrato de Felipe IV, del Museo del Prado, participa de iguales condiciones, apareciendo en él aún Príncipe, con traje claro, apoyando su mano derecha en un

(1) Véase *La Pintura en Madrid*, pág. 50.

(2) Véase el núm. 54 del Catálogo de los cuadros de la Casa Ducal de Osuna de 1896, redactado para su venta, y en nuestra *Pintura en Madrid*, pág. 50.

enanito, lo que indica su interés por estos seres desde sus tiernos años, pudiéndose afirmar que este retrato debió ser ejecutado antes que el gran sevillano le hiciera, ya proclamado Rey, el primero suyo.

Con el número 2.441 existe en el Museo del Prado un bellissimo retrato de preciosa niña, de cuerpo entero y lujosamente vestida, y que por la riqueza de sus detalles, así como la casta de su color y gracia del toque, nos inclinamos á creerlo de Rodrigo de Villandrando. Hoy aparece con el tarjetón de autor desconocido, pero bien estudiado pudiéramos llegar á tal acuerdo. ¿Será quizá el de la Infanta Doña María, á que alude el citado documento? Algunos otros escondidos retratos de tal época en el Museo pudieran inclinarnos á igual creencia.

Aún podemos ampliar las noticias sobre tan personal artista, con la de que en la Galería del Palacio Corsini, de Roma, existen otros dos retratos por él firmados.

BARTOLOMÉ GONZÁLEZ (1564-1627).—Después de los consignados, aún perdura la dirección iniciada por los anteriores gracias á este pintor, que consagró toda su vida, con más aplicación que numen propio, á casi repetir las obras de sus antecesores, en el género que con especialidad estudiamos.

Bartolomé González fué un pintor valisoletano, que vino en 1606 con la Corte de Felipe III, cuando éste la trasladó definitivamente á Madrid.

Ocupado por el Rey en varias obras de su facultad en los Sitios Reales, aunque sin nombramiento todavía de su pintor, obtuvo, al cabo, el título regio deseado en 1617, á la muerte de Fabricio Castello, venciendo por ello al Lic. Roelas, que también aspiraba á la plaza.

Habiendo retratado después varias veces á la Reina y los Infantes, lanzóse á efectuar obras originales, tan importantes como los retratos ecuestres de los Soberanos, ejecutando el de Felipe III (núm. 1.176 del Catálogo), el de la Reina Doña Margarita de Austria (núm. 1.177) y el de Doña Isabel de Borbón, primera mujer de Felipe IV (núm. 1.179). Estos tres grandes cuadros fueron más tarde añadidos y retocados por Velázquez, bastando examinar su técnica para convencerse de ello, sin que haya argumento atendible para apoyar lo contrario.

Sólo un pintor de las condiciones de Bartolomé González pudo ha-



Fotografía de M. Moreno

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

LA INFANTA MARIA ANA, HIJA DE FELIPE III.
por Bartolomé Gonzalez
COLECCIÓN DEL MARQUÉS DE VIANA

cer aquella falda de la Reina Doña Isabel, en que se repite al infinito como motivo ornamental la *I.* y *B.*, con precisión matemática; y aquel detalle de las joyas y bordados de la otra Reina.

Velázquez retocó estos retratos, como de todos es notado, avalorando su conjunto con sus toques magistrales, principalmente en el de Felipe III, al adoptarlos á la decoración del salón del Buen Retiro, donde fueron trasladados desde el Palacio antiguo.

Pero como fiel secuaz de una estética iconográfica, en la que tanta importancia se daba á lo principal como á lo accesorio, realizó á veces obras tan acabadas como la pareja de retratos de los hijos de Felipe III, la infanta María Ana y el Infante Cardenal Don Fernando, ambos en su mayor juventud; de la colección del Marqués de Viana, procedentes quizá de la del Barón de Casa-Davalillo, que consigna Ceán, y que puede presentarse como acabado modelo de figurines de la indumentaria de su tiempo, en todos sus accesorios y pormenores, por lo que reproducimos el precioso de la Infanta. Estos retratos ostentan muy clara la firma de su autor y la fecha de 1621.

Bartolomé González disfrutó diez años de su título de pintor del Rey muriendo en el de 1627, después de haber ejecutado también importantes cuadros religiosos para algunas iglesias de Madrid.

Otro pintor cortesano, cultivador del retrato en el mismo sentido de conclusión y esmero, lo fué FELIPE DE LIAÑO, famoso en su tiempo por el primor de sus miniaturas al óleo y belleza de su colorido, á lo que debió el epíteto de *el pequeño Tiziano*.

Comenzó á distinguirse al ejecutar en 1584 el retrato de D. Alvaro de Bazán, primer Marqués de Santa Cruz, que hubo de regalar el Conde Tribulcio al Emperador Rodolfo II, continuando después durante todo el reinado de Felipe III, con gran auge y aprecio en la Corte. Liaño fué admirado, no sólo en su patria, sino en toda Europa, gracias á las miniaturas que de él eran enviadas por los Reyes de España á los demás Soberanos, y buena muestra de su primor y maestría, es el precioso retrato de Felipe IV, aun siendo Príncipe, como de unos nueve años de edad, que posee el Sr. Lázaro Galdeano. En su reverso se lee, con letra de su tiempo: *Felipe IVº, príncipe.—F. Liaño fecit.*

Ningún otro ejemplar hemos visto que pueda atribuirse por sus cualidades á tan excelente artista, tan elogiado por sus biógrafos, con el que concluyó, podemos decir, la tradición cortesana española ini-

ciada por Moro, cuyos últimos destellos los lanzaron Bartolomé González y Liaño, éste más excelente, muerto en 1625, tres años antes que su émulo.

Todo esto respecto á los pintores que podemos considerar más renacientes y nacionales, pues á la Corte española llegaron otros extranjeros, que por lapso de tiempo más ó menos largo, residieron entre nosotros, aunque sin influir tanto ni dejar conocidas huellas de su ingenio, por lo que sólo consignaremos sus nombres, remitiendo, al que más desee, á sus biografías.

Sabidas son las extremadas consideraciones con que Felipe II trató á la cramonense Sofonisba Anguisciola, que retrató varias veces al Monarca, una de ellas á petición del Pontífice, deseoso de tener tal obra de su mano.

No menos atendida y agasajada lo fué Catalina Cantoni, milanese, que ejecutó con habilidad suma retratos de tamaño natural, excelentes á más «por las ropas y brocados» con que los vestía. Por ello le hemos atribuido en otra ocasión (1) el admirable retrato núm. 1.037 del Museo del Prado.

En las escuelas locales también florecieron otros retratistas muy dignos de ser consignados, al dejar muestras estimabilísimas de su habilidad en tal género.

En la sevillana, el insigne Luis de Vargas ejecutó retratos de gran mérito, pues el del chantre D. Juan de Medina, en el altar de la Gamba, es tan notable, que ya sus contemporáneos lo alababan y admiraban por su perfecto parecido. Aún luce en el lugar para que fué pintado, llamando justamente la atención de cuantos lo contemplan.

También en la propia Catedral se guarda la excelente cabeza, que trasladó al lienzo, del P. Venegas, digna por su dibujo de los más afamados autores, no siendo menos notables los de Francisco Ortiz Alemán y su mujer Melchora de Maldonado, fundadores, en 1564, del altar de la Piedad, en la parroquia sevillana de Santa María la Blanca. También retrató á D.^a Juana Cortés, segunda Duquesa de Alcalá, de cuyo cuadro dice Pacheco parecía de mano de Rafael de Urbino, siendo éste el mayor elogio que de él podía hacer.

(1) Véase *La Pintura en Madrid*, pág. 30.



Fotografía de J. Lacoste.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

RETRATO DEL CHANTRE D. JUAN DE MEDINA

por Luis de Vargas

CATEDRAL DE SEVILLA



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

RETRATO DE UN POETA
por Francisco Pacheco

Discípulo directo de Vargas, interesa hoy vivamente el nombre de D. Juan de Jáuregui, cuyo retrato de Cervantes ha sido afortunadamente hallado en estos tiempos, afianzándose cada día la creencia de su autenticidad y valor histórico.

Jáuregui se muestra, cuando pintó este retrato, en 1600 y á la edad de diez y siete años, como un continuador fidelísimo de la técnica de Luis de Vargas, aunque tímido y minucioso, acento especial que se patentiza en otros retratos suyos, si no pintados, interpretados por hábiles grabadores, como son el del gran humanista D. Lorenzo de Ramírez, al frente de su *Pentacontarken*, que reproduce fidelísimamente el acento propio del dibujo del de Cervantes, y el más posterior de D. Alfonso de Carranza, autor de la *Disputatio vera humana*.

Los discutidos letreros del retrato de Cervantes, en todo similares á los de estos grabados, sometidos á la prueba química de los reactivos y á la física de la ampliación, para demostrar cómo participan las letras del *craquelado* del fondo, confirman plenamente la autenticidad de la imagen tan providencialmente descubierta (1).

Jáuregui se trasladó á Madrid en 1610, permaneciendo después en la corte toda su vida, que dividió con igual provecho en el ejercicio de las letras y el arte pictórico, mereciendo por ello los elogios más entusiastas de los grandes ingenios de su tiempo.

Otro retratista ilustre sevillano lo fué FRANCISCO PACHECO, autor del tan celebrado *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, comenzado en Sevilla en 1599.

Este libro, que llegó á constituir la más atendida empresa de Pacheco durante su larga vida, pudo contar á su muerte, en 1649, con ciento setenta retratos; de éstos sólo se han salvado sesenta y tres, recopilados y estudiados últimamente por el feliz rebuscador del perdido libro, el difunto Sr. D. José María Asensio y Toledo, que tuvo la suerte de rescatarlo hace años de segura pérdida.

Con tal motivo escribió un interesantísimo opúsculo, titulado *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias* (Sevilla, 1886), en el que acumuló cuantos datos interesantes pudo hallar sobre tan importante asunto, llegando después su entusiasmo hasta reproducir por los procedimientos fototípicos, que entonces casi se ensayaban,

(1) En toda ocasión debe constar el desprendimiento de su último poseedor, el Sr. D. José Albiol, al cederlo gratuitamente á la Academia de la Lengua.

la totalidad del libro, con el mayor número de retratos y texto que pudo reunir entonces.

Fueron estos retratos dibujados al lápiz negro por Pacheco, sobre buen papel, reforzados algunos con toques rojos y blancos, pegándolos después sobre otras hojas mayores, en las que habían sido dibujadas preciosas y variadas orlas ó marcos, á la sepia, para los distintos retratos.

Estas orlas estaban adornadas con atributos relativos á la profesión del retratado, con cartelas inferiores en las que lucía su nombre, y á seguido un claro texto ó *elogio* biográfico, interesantísimo por los datos que proporcionaba sobre cada sujeto.

La ejecución artística de los dibujos es excelente, apurada y precisa; en algunas ocasiones más franca, lo que nos ha hecho pensar en la colaboración de su yerno el gran Velázquez, pero en la mayor parte hay que reconocer la mano de firme dibujante que constituía la singularidad de Pacheco.

En algunos, como los que reproducimos, la totalidad ofrece un estético conjunto, y su lápiz emula á Holbein y los más puristas italianos, debiendo fijarnos en la fisonomía del que lleva orla, que tanto semeja al escultor retratado por Velázquez más tarde y que constituye una de las joyas de su sala en el Museo del Prado.

Una poco feliz elucubración de renombrado crítico, le quitó su antigua identificación de representar á Alonso Cano, para adjudicarle la semblanza de Martínez Montañez, pero bien podemos observar por el de Pacheco, que se trata, igualmente que en el del Prado, de un artista, pintor, escultor y arquitecto, pues los ángeles de su orla llevan los atributos propios de estas profesiones del retratado. Desgraciadamente, este dibujo es anepígrafo, cuya falta nos priva de la mayor identificación que deseáramos. Igual ocurre con el otro, de los más bellos del libro, sin duda un poeta, en atención al laurel que ciñe su frente, al igual que todos sus colegas.

Pacheco ejecutó más de ciento cincuenta retratos al óleo, según afirma en su *Libro de la Pintura*, hallándose algunos de ellos aún en el Museo de Sevilla y en poder de particulares. Por su técnica y estilo, Pacheco representa un puro renaciente en su labor artística, pero á su dura disciplina debió su yerno Velázquez aquella firmeza de dibujo, que lo hace inquebrantable.



Fototipia de Hauser y Menel.-Madrid

RETRATO DE ALONSO CANO
por Francisco Pacheco

No sólo como ejecutante, sino cual experimentado definidor se muestra de género tan difícil. En sus escritos habla repetidas veces de las condiciones de los retratos, de sus dificultades y modos de vencerlas, dejándonos frases tan donosas como la de que «en personas feas se consigue más presto el parecido, porque los rostros hermosos son más dificultosos de retratar, como enseña la experiencia».

En Valencia también, patria de tantos pintores, se cultivó el retrato por los más eminentes maestros.

Juan de Joanes dedicó sus pinceles á este género con gran provecho, dejándonos algunos tan notables como el de Alfonso V, que posee hoy el Sr. Jordan de Urries (1).

Copia sin duda, á juzgar por la armadura, de algún modelo del siglo XV, debemos á éste añadir el de Santo Tomás de Villanueva y el del Beato Juan de Ribera, que existen en la Catedral de Valencia. Estos retratos justifican, por sus condiciones pictóricas, la atribución á Joanes del de D. Luis de Castelví, Señor de Carlet, en el Museo del Prado (núm. 855), cuyo dibujo riguroso y calor de sus tintas lo hacen digno émulo de los de Moro.

No debemos terminar este bosquejo de los retratistas renacientes sin hablar de aquel Pablo Esquert, ó Esquarte, discípulo del Tiziano, que con Rolán de Moix ilustraron la galería iconográfica de los magnates aragoneses Duques de Villahermosa, cuyo pincel del último consignado llegó en su discreción á los confines de la originalidad.

(Continuará.)

N. SENTENACH.

(1) Véase su estudio en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES de 1903, pág. 30.

ORFEBRERÍA GALLEGA

(NOTAS PARA SU HISTORIA)

. III

LA ESCUELA COMPOSTELANA

(*Antecedentes.*)

Ya dejo expuestas más arriba las causas que obligan á pasar por alto la historia de la orfebrería gallega, durante la dominación romana, la sueva y casi toda la visigótica. Quizá algún día se logre arrancar de entre las calcinadas ruinas (1) de las mansiones y ciudades que los hijos de Roma construyeron y reedificaron en la región gallega, restos de la orfebrería de entonces; más, al presente, debemos contentarnos con suponer su característica.

Pienso que en la ornamentación debía subsistir, juntamente con la aportada por los pueblos orientales, la de carácter celta que acabamos de ver en varios de los *torques* estudiados en las anteriores páginas, si bien no dejaría de influir el gusto romano, aun cuando en muy escasa medida, pues no creo que las pesadas joyas de éstos, exentas de toda ornamentación delicada (2), de las finezas de la filigrana, y de otros detalles que caracterizan las piezas de oro y plata de oriundez semejante á las citadas, modificasen el gusto indígena por completo. Y respecto de la orfebrería que llaman alejandrina y que tanto favor gozó en el fastuoso pueblo romano puede suponerse que no se produjera en Galicia, pues uno de los elementos de decoración principal de esa escuela, era la figura animada, que requería el conocimiento del fundido á la cera perdida, y asimismo el del repujado. Hasta ese punto no creo que llegasen los conocimientos técnicos de

(1) La invasión bárbara en Galicia se señala de un modo terrible. El fuego no respó ciudad ni poblado de importancia, y de tal modo los arrasaron, que no quedó piedra intacta. Cuantas ruinas romanas he podido estudiar en Galicia, todas acusan la más horrible de las destrucciones.

(2) Martha: *Archeol etrusque et romane*, pág. 301.

los orfebres regionales; por lo menos al presente me permito dudarlo, pues todavía no se ha descubierto un plato como el de Otañez, ó una pátera como la portuguesa de Alvarelhos, que afirmo lo contrario.

No pretendo con lo dicho, negar que pudiera existir una activa producción de objetos de oro y plata destinados á vajilla, pues el dominio de la técnica que se observa en los *torques* arriba estudiados, es indicio de que, en efecto, debían trabajarse los citados metales en gran abundancia y hábilmente; pero sospecho que, como acabo de indicar, la decorativa y exorno de tales objetos (platos, vasos, jarras, páteras, etc.), no pasara de los elementos conocidos y apuntados, y que en la técnica, no llegaran los orfebres galaicos de esos días al conocimiento del alto repujado, del modelado casi en todo bulto, y de otros detalles del tecnicismo, que avaloran el famoso cubilete (*gobelet*) del tesoro de Bernay, decorado con más de seis figuras en alto relieve, la copa Corsini, algunos de los objetos del tesoro de Hildesheim, etcétera, en los cuales la ornamentación, bien á la cera perdida, bien al repujado sobre finas placas, adheridas éstas después á los objetos, acusa, como digo, un tecnicismo sabio y un conocimiento de las formas vivas (figura humana, animales y plantas sin estilizar, etc.), que tan sólo alcanzaron las escuelas de Alejandría, Rodas, Atenas y Roma, adonde fueron los más hábiles artistas de Grecia, especialmente de la Asiática, á trabajar aquellos enormes vasos que difícilmente podía transportar un esclavo. Desde luego creo, que no debemos pensar en la aparición de preseas de esa naturaleza, producidas por los orfebres galaicos de tiempos de Roma; la cultura artística del país no alcanzó el grado necesario para ello.

Pero si no vasos y platos y ánforas y páteras repujadas y decoradas con figuras copiadas del natural, ó de los modelos griegos y romanos, es de suponer que hubiese una orfebrería y argentería de carácter indígena, digna de ser apreciada por su originalidad en las formas y en la decoración; pues si de los tiempos anteriores á la dominación de Roma, hemos visto tan suntuosos y, algunos, tan artísticos objetos, no cabe duda de que en los días en que Lugo se cubría de magníficas Basílicas, termas, mosaicos, etc., é Iria Flavia alcanzaba el rango de Municipio y puerto singular, en el centro de la rica región de los Cápores, Presamorcós, Amaeos y Celenos, y contaba entre sus ciudadanos senadores, tuvo que producirse orfebrería abundante

y notable, por razón de una mayor cultura é importancia sociales de muchas ciudades gallegas. Y tengo para mí, que Iria Flavia fué uno de los puntos en que debieron trabajarse y exportarse objetos de oro y plata, á partir de los primeros tiempos de la dominación romana, pues con sólo la serie de monedas recogidas en su perímetro, podría reconstruirse la de los Emperadores hasta la irrupción de los bárbaros, y asimismo, la de los pueblos con quienes tenía relaciones (1).

Un nuevo aliciente para la orfebrería gallega vino á ser, según todos los indicios, el establecimiento de las Sedes astorgana, lucense é iriense especialmente, creadas, al decir de la tradición, si no en los tiempos apostólicos, en siglos muy inmediatos á ellos, y en lugares equidistantes de los límites del territorio galaico. Idacio habla en su *Cronicón* de varios Obispos irienses, entre ellos Órtigio, retirado eventualmente á Aguas Celeni (Caldas de Reyes), hacia el año 398, y si bien incidentalmente, indica algunas donaciones de vasos sagrados. A partir de este punto, el rumbo de la orfebrería gallega, en general, debió enderezarse en el sentido de una nueva manifestación, la religiosa; y el gusto y la técnica sufrir también un cambio con el influjo venido de pueblos como Bizancio, cuyo Emperador Graciano enviaba á buscar á Teodosio, que se hallaba retirado en la gallega Cauca, su ciudad natal, desde la muerte violenta é injusta de su padre, para que compartiese con él la púrpura.

Fuertemente anudadas las corrientes religiosas, comerciales y políticas de la Lusitania y Galicia con Bizancio, es presumible que entrase la orfebrería indígena en un período de actividad grande, con la serie de fundaciones de Sedes é iglesias que se multiplican en el país al calor de la reacción religiosa del reinado del Emperador gallego quien, aun cuando de un modo indirecto, la fomentaba en la tierra nativa ya antes de la muerte de Máximo. Seguramente no es el famoso *disco de Teodosio*, guardado en la Academia de la Historia, la única muestra monumental de la orfebrería bizantina que vino á Lusitania y Galicia en esos días; mas tal carácter de obras no afincan en las regiones dichas, como no afincara el arte alejandrino. Además, el gusto oriental del color impone una nueva decoración, que no es cierta-

(1) En Iria (además de otros muchos vestigios), se encontraron monedas de Cascante, Lérida, Cartagena, Carteya, Gadex, Mérida, Celsa, Tarazona (con caracteres célticos) Bilbilis, etc., y de pueblos orientales.

mente la escultórica, aun cuando no deje de tener parte importante en ella la figura humana. Los gemas y piedras preciosas alternan en la orfebrería religiosa, con las ramas de vid y las hojas de hiedra y de agua, y con las representaciones simbólicas de los corderos místicos afrontados, y en medio de ellos la Cruz, y las alimañas apocalípticas, las figuras de Cristo, la Virgen, San Juan y restantes Apóstoles; los signos de los Evangelistas, ángeles y arcángeles; animales místicos, como el pavo real, etc. Los vasos sagrados y el mobiliario litúrgico, modificando las formas conocidas, imponen otra estética, y esta orfebrería debió ocupar desde luego en Galicia la mayor parte de los artifices establecidos en el país.

Pasados los primeros tiempos de la invasión sueva, sigue en aumento el número de monasterios y de iglesias episcopales. San Valerio menciona varios de aquéllos fundados en su tiempo (siglo V); entre ellos Samos, contracción de la palabra sueva *Samanos*, lugar en donde se vive en comunidad, y Dumio, el de San Clodio (principios del siglo VI), y otros varios, de algunos de los cuales aún se señalan sus restos en las asperezas de las costas cantábrica y atlántica. Cuando San Martín Dumiense logró convertir del arrianismo á los suevos, el Rey Miro hizo una serie de donaciones á Andrés, Obispo de Iria (año 561) (1), entre las cuales debían contarse vasos sagrados y ropas litúrgicas, como aconteció al aumentarse por esos mismos días las Sedes gallegas, que quedaron sujetas á Braga y Lugo.

Por otra parte, los suevos se acomodaron pronto á las costumbres del país, y su afición á las joyas, afición ingénita en todos los bárbaros, les llevó á proteger el arte de la platería. Bastantes *fibulas* y anillos encontrados en ciertos parajes de la región y tenidos por romanos, pudieran ser de la época sueva, por la simplicidad de su forma y la solidez que los distingue. Quizá realizándose excavaciones en lugares como la llanura del Páramo, cerca del Orbigo (Astorga), en Braga, capitalidad del reino suevo en los días de Rechiaro, en Tuy, en Lugo, en los campos circundantes de Iria Flavia, donde se dieron los últimos combates entre godos y suevos, se pusieran de manifiesto vestigios preciosos, cual las palomas-fibulas del Museo Arqueológico Nacional y el broche hallado en Cubas (Madrid) (2) que

(1) P. Flórez: *España Sagrada*, tomo XIX.

(2) Sentenach: *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española*, págs. 24-25.

constituyen jalones del arte de la orfebrería, en los primeros tiempos de la invasión de los bárbaros en España.

Ignorada ó casi ignorada durante más de un siglo la historia de los suevos galaicos, «rastréase, sin embargo, haber seguido teniendo Reyes propios y que precedieron á los godos en la conversión al catolicismo, ya fuese el primero en abrazar la fe ortodoxa Cariarico, movido por los milagros de San Martín de Tours ó por los de San Martín Dumiense, venido de Palestina, ya fuese Teodomiro, etc.» (1); lo cierto es que cuando el godo Leovigildo marchó contra el Rey Miro, existían catorce diócesis en el reino suevo, y el número de iglesias y aun de monasterios, alcanzaba cifra respetable. Es por lo tanto presumible que, además de los talleres laicos de plateros que surtían las casas de los Condes y Duques y de las familias ricas de todo el reino (2) y las cortes de Braga y Lugo, y últimamente la de Tuy, existieran talleres religiosos, al igual de los que existían ya en algunas regiones de Alemania, las Galias, Italia y Bizancio, al comenzar el siglo séptimo, y que el gusto dominante fuera en parte el bizantino, pues seguía sosteniéndose una comunicación directa con tal pueblo, como lo prueban los relatos del Turonense, la venida del Dumiense y la de here-siarcas arrianos, quienes, antes y después de la conversión del reino suevo, siguieron alentando el cisma.

Claro está, que si de tan lejanos pueblos llegaban las ideas y el arte hasta el fondo del viejo reino suevo, es lógico pensar, que también influirían las ideas y las artes imperantes en la sociedad goda, de cuyos Reyes venían siendo feudatarios los últimos de Galicia, y mucho más, si tenemos en cuenta la constante comunicación del clero gallego con el que representaban aquellos Leandros, Isidoros é Ildefonsos, de feliz memoria. Es, pues, de suponer, que en las formas en general, coincidiesen la orfebrería galaica y la del resto de la Península, en tipos comunes y de tradición secular muchos de ellos, por su oriundez latina, así como en la decoración y ciertos detalles de técnica, se atisbaría el influjo bizantino. Sin embargo, también este último se advierte en las formas, pues examinando atentamente las alhajas del tesoro de Guarrazar, entre las que figura la cruz llamada

(1) Lafuente: *Historia general de España*, tomo II-25.

(2) Véase lo referente al botín del saqueo de Braga, por el godo Teodorico: Lafuente, II, Turonense C.

de Lucecio, Prelado gallego, se observa que ésta que designa, entre otros arqueólogos, D. José Amador de los Ríos, como producto del arte gallego, pertenece al tipo de la famosa cruz del Emperador Justino II, que se conserva en el Vaticano, decorada cual la de Lucecio, con clamasterios, si bien toda ella la avalora una riqueza de ornamentación tan grande cuanto es la sencillez de la presea galaica. Acabo de mencionar la única obra de platería gallega de la época visigótica que existe, ó por lo menos, la única de que tengo conocimiento; pero ya del siglo en que se trabajó tal cruz, existen noticias auténticas referentes á copiosas donaciones de vasos sagrados, coronas y mobiliario litúrgico, y restos de ornamentación escultórica y arquitectónica por donde guiarnos, para suponer, cuanto es posible, con tales elementos de deducción, el carácter de la orfebrería del país (1). Por tales datos casi puede afirmarse que los *cálices*, *cruces*, *cajas* para Sagradas Formas y otros vasos y utensilios del mobiliario litúrgico, subsisten con una misma forma hasta rebasado el primer tercio del siglo X: y aun en el XI y XII se fabrican idénticos á los del VII. Las cruces de brazos trapezoidables, dejan de labrarse hacia el reinado de Ordoño II, mas no así los cálices exentos de árbol y compuestos tan sólo de copa redonda, nudo esférico y pie de forma análoga á la de la copa, aun cuando mucho menor; tipo eminentemente bizantino. Las gemnas y el repujado de rollos de hojas y el cincelado, alternan en el exorno, con simple esgrafiado de animales simbólicos, hojas de agua y entrelazos; en algunas alhajas, las más ricas, aparecen vidrios de colores incrustados y pastas de vidrio solidificado y embutido en alveolos formados con sutiles filetes de metal, ya sencillos, ya remendando cordones trenzados. La filigrana abarca también la producción de objetos litúrgicos, y este género de técnica se sostiene largos siglos, siendo su centro principal, desde el siglo IX, la ciudad apostólica de Compostela.

(1) Balsa de la Vega: *Catálogo monumental de la provincia de Pontevedra*.—Capiteles de Siete Coros (Caldas de Reyes).—*Catálogo monumental de la provincia de La Coruña*.—Capiteles de Mesonso: ídem de San Antolín de Toques (fotografías).

IV

PRIMERA ÉPOCA DE LA ESCUELA COMPOSTELANA

En medio de la obscuridad que rodea la historia de Galicia en todo el período de la dominación sueva y visigótica, se atisban algunos rayos de luz, por los cuales puede columbrarse algo de interés para el estudio de la orfebrería y demás artes suntuarias y bellas. Al finalizar el dominio de los godos, existían en toda Galicia y Lusitania 400 monasterios (1), 12 sedes episcopales y número grande de iglesias. Además, las ciudades de Braga, Lamego, Tùy, Lugo, Iria, Orense, Astorga y otras varias de cuyos vestigios hay apenas señales, tenían gran importancia; algunas habían sido Cortes, como Braga, Lugo y Tùy. La ola de la invasión árabe, al penetrar en Portugal y Galicia, arrasó varias de las ciudades citadas y gran número de monasterios, «y las gentes que pudieron escapar se fueron á las costas de la mar apartadas... y porque la villa de Iria era la postrera y más apartada de todas, y por los grandes lejos de tierras que hasta allá había, apenas fué inquietada de los infieles...» (2). Destruídas Lamego, Coimbra, Braga, Tùy, Orense, etc., pudieron reconstituirse algunas de estas Sedes, mas no así las de Lamego y Tùy, que por su situación quedaron expuestas á continuas *razzias*, viéndose obligados sus preladados á retirarse á Iria, en donde el Obispo les señaló rentas con que poder subsistir. Asimismo, y como acontecía en otras partes de Galicia, que las gentes ricas se acogían á las ciudades fuertes, y las menos, se atrincheraban en las fragosidades de los montes, fué Iria Flavia lugar escogido por refugio, aumentando su importancia y dando principio á la actual villa de Padrón, asentada en las orillas del Sar y á la boca del famoso puerto que tanta importancia militar le concedieran los romanos, al construir en la entrada de la ría las *torres de Oeste ó de Augusto*, convertidas en fortaleza por los Obispos irienses y más tarde por los compostelanos.

Es lógico pensar, que no siendo Compostela más que un burgo ape-

(1) Fr. Prudencio Sandoval: *Antigüedad de la iglesia de Tùy*.

(2) Privilegio de Ordoño II á la iglesia de Iria y Santiago. — 30 de Enero de 915. — Cítalo Sandoval en su *Historia de la iglesia de Tùy*.

nas habitado, al acaecer la invención del cuerpo de Santiago (813 ?), el rápido crecimiento que logra en breves años, lo debiese en un principio al mandato del Rey Casto, que dispuso la traslación del Obispo (no de la Sede) al lado del sepulcro apostólico. Presumo, pues, que la escuela de orfebrería compostelana no se formó en Compostela, sino que procede de Iria, y que las primeras alhajas con que atendieron los monjes y cabildo iriense, á las necesidades del culto de la naciente iglesia, pertenecían á la Catedral citada, y quizá procediesen de los mismos talleres que la cruz de Lucecio. A aumentar el parvo tesoro acudió Alonso *el Casto* trayendo de Asturias vasos sagrados y mobiliario litúrgico. Más tarde Don Alonso III ofrendó, entre otras pre-seas valiosísimas, la famosa cruz (874) robada ó desaparecida el año de 1906. ¿Procedía esta cruz de la orfebrería asturiana, y había sido labrada por los artífices que construyeron la de la *Victoria* y seguidamente las de Santiago de Peñalva y de los *Angeles*? Algún historiador moderno se inclina á creer, que dicha cruz era una de las primeras obras de la orfebrería de Compostela (1) (acaso fabricada en Iria, añado yo) (2). La forma de ella, semejante á la de Gala Placidia que se conserva en Brescia, y á la de los *Angeles* y de la *Victoria* que se guardan en la Cámara Santa, de Oviedo, lleva á pensar en un tipo determinado y corriente entre los artistas góticos, y aportado de Bizancio, como el de la cruz de Lucecio y la de Sónnica. Pero de lo que no puede dudarse, es de que, la ofrecida al Apóstol Santiago por Alonso III *el Magno* y su mujer D.^a Ximena, difería, aun cuando ligeramente, de las citadas cruces de Oviedo y Peñalva, en la forma, ofreciendo un tipo medio entre éstas y la dicha de Lucecio; y asimismo difería en la decoración por lo suntuoso de ésta, que realizaban piedras preciosas grabadas, y un lindo esmalte alveolado que representaba dos albas palomas con manchas rojas picando en un fruto azulado y sobre fondo verde. Entre esta cruz y la de los Ángeles, medían cuarenta años.

No pretendo, como el historiador aludido, que la dicha cruz haya sido obra compostelana; sin embargo, la importancia de Compostela y su auge eran tal al finalizar el siglo IX, que á partir de la

(1) López Ferreiro: *Historia de la iglesia compostelana*, tomo II, pág. 168.

(2) Por este puerto, el más cercano á Compostela, entraban los mercaderes que venían de Asia con esmaltes.

mitad de esta centuria, el mercado establecido en el *Paraiso* (1) «venía ofreciendo á los sirios, entre otros traficantes extranjeros, un gran centro de atracción, donde dar salida á sus géneros favoritos de comercio, como telas suntuosas, especias, incienso, marfil, *esmaltes*, pieles, etc.» Por otra parte, las peregrinaciones al santuario apostólico acrecían de tal modo, que ya había sido preciso erigir en el primer tercio del siglo dicho, hospicios-albergues como el de la montaña del Cebreiro (Lugo), año 836 (?); y si recordamos que aun cuando no trasladada canónicamente la Silla episcopal de Iria á Santiago, lo estaba de hecho, traslación que arrastró consigo un gran núcleo de gentes y gran parte de la vida industrial hacia la nueva ciudad, no ha de extrañarnos la suposición de que pudieran labrarse en ésta alhajas del mérito de la mencionada cruz de Alonso III.

Por documentos de la época, se sabe al detalle de las cuantiosas donaciones de alhajas, mobiliario litúrgico, vasos sagrados, etc., hechas por Reyes, Príncipes, Prelados y magnates á la iglesia de Compostela y á los numerosos monasterios que se venían erigiendo en la región gallega, especialmente desde la segunda mitad del siglo IX (2). En 914 regalaba el Obispo Sisnando varias alhajas, entre ellas, una cruz argéntea, al monasterio de Montesacro (inmediaciones de Santia-

(1) Plaza mercado inmediata al santuario y que existía en todas las grandes poblaciones de la Edad Media.

(2) Omito el relato de las donaciones de alhajas hechas en este tiempo á iglesias, monasterios y fundaciones piadosas, porque además de que el tal relato ocuparía muchas páginas, no entra en mi propósito ocuparme ahora de objetos que no pueden estudiarse, ni siquiera ser tenidos como producto de la platería compostelana. El presente trabajo tiende, más que á hacer un recuento histórico, á emitir juicio crítico sobre la característica de la orfebrería compostelana y á averiguar las influencias extranjeras que en tal arte suntuaria hayan ejercido determinada presión. Además, pretendo dar una idea, si bien somerísima, del estado de la cultura en Compostela en esos siglos tan apartados.

Pero si algún lector quisiera enterarse al pormenor, lea el interesante libro de Villaamil y Castro, *Mobiliario litúrgico de Galicia en la Edad Media*, y la *Historia de la S. A. I. de Santiago*, de López Ferreiro (once tomos): *España Sagrada*, del Padre Flores, tomos XV, XVII, XIX, XXVIII, XL, etc.; *Crónica de la Orden de San Benito*, del P. López, y en fin, las historias de P. Oxea, Castellá, Ferrer, Huerta (Anales), etc., y sobre todo los *Tumbos* del monasterio de Celanova en el Archivo de la Academia de la Historia; el de Sobrado, también en la Academia de la Historia, y los que existen en poder de varios particulares de La Coruña, y Sobrado de los monjes; la *Historia Compostelana*: el tumbo D especialmente del Archivo de la Catedral de Santiago; los documentos de la *Caja Allariz*, B. 10. Archivo Histórico Nacional, y los interesantes *tumbos*, también existentes en el Archivo Histórico Nacional de los monasterios de Samos, Lorenzana, San Vicente del Pino...

go). En 911, Don Ordoño (Rey de Galicia tan sólo, pues vivía su padre), donaba á la Basílica Apostólica, *dos cajas* de oro, un cáliz con su patena del mismo metal, tres *coronas* también áureas, una cruz con piedras preciosas, aguamaniles de plata sobredorada, etc. En el 922, San Rosendo abastecía de riquísimas alhajas su fundación de Celanova, y Sisnando, ya citado, ofrecía de nuevo á Sobrado una cruz de oro, fundida, ornada con piedras preciosas y dípticos de plata con las figuras sobredoradas. El santo Conde Osorio, fundador del monasterio de San Salvador de Lorenzana, le colma de objetos de oro y plata, y la Condesa y monja D.^a Adosinda hace lo mismo con la casa dúplice de Chantada, la iglesia de Lalín y otros templos y monasterios, regalándoles cálices áureos y argénteos, aguamaniles (jarros), cruces, etc. Y toda esta orificeria y platería, que en abundante caudal se derrama por las fundaciones monasteriales é iglesias, incluso templos rurales, procedía en su mayor parte de los talleres compostelanos, numerosos ya, como veremos más adelante, en los últimos días de la décima centuria y comienzos de la siguiente.

Hasta el año 1906 se conservaron en Galicia tres cruces, en las cuales podía vislumbrarse la evolución del arte en los siglos IX, X y XI, y que, según todas las probabilidades, son las dos últimas alhajas, pues éstas existen, producto de la escuela santiaguesa. Ya he mencionado la primera, de Alonso III el *Magno*, respecto de la cual queda dicho cuanto es posible decir sin caer en grave prejuicio; las otras dos se conservan, una en la Capilla de las Reliquias de la Basílica compostelana, y otra en la parroquia rural de San Salvador de Serramo, á nueve kilómetros de Vimianzo, en la provincia de la Coruña (1).

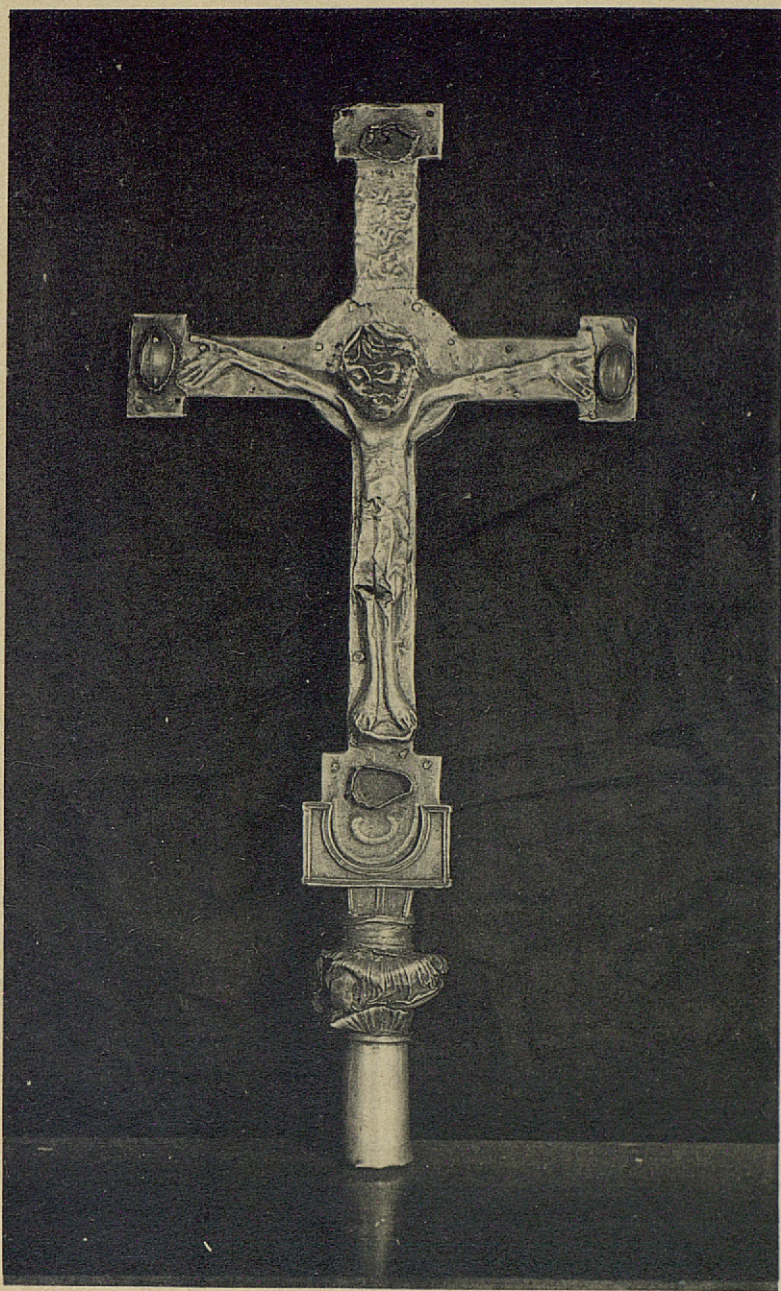
El tipo de las dos últimas citadas cruces difiere en absoluto de la ofrendada por Alonso el *Magno*. La que se conserva en la Capilla de las Reliquias es de oro y la ofrendó Don Ordoño II- hacia el 911, es decir, treinta y siete años después que la desaparecida, y tres antes que se construyese ó se diese por terminada la de la *Victoria*, á la cual tampoco se parece. Esta cruz, en mal hora metida en un estuche que remeda malamente la que robaron del *Magno*, es de forma latina, con

(1) De comienzos de la undécima centuria, y trabajada en oro y plata, era la cruz del exmonasterio de Samos (Lugo), desaparecida hace algunos años. Actualmente la posee un aficionado asturiano y alto personaje conservador.

crucifijo repujado, y sin nimbo ni corona alguna. Mide escasamente veinte centímetros, y para que el lector pueda formarse una idea aproximada del tipo del Cristo y de la técnica, le ofrezco una reproducción fotográfica de la cruz de Serramo. Esta cruz es procesional y potenziada: tiene cuatro cabujones con cornalinas, y la cebolla ó nudo está delicadísimamente repujado. ¡Lástima grande que hayan abollado la faz del Cristo, deformándola de modo tan horrible! Es de plata, y, como dejo dicho, no difieren en nada más ambas alhajas, que en ser de oro y lisa la cruz de Ordoño II, y en que esta otra es de plata, potenziada y procesional; pues así en el tipo del crucifijo como en la ejecución, parecen, si no obra de una misma mano, producto de una escuela. Y sin embargo, la cruz de Ordoño es de los comienzos del siglo X, y la de Serramo del siglo siguiente.

El orfebre compostelano, como acabamos de ver, trabajaba toda clase de alhajas y la figura humana, cuando el abad Didier se veía obligado á recurrir á Constantinopla para dotar de mobiliario y vasos sagrados la nueva iglesia de Monte-Casino (1066). Coincidió, pues, esta maestría de la escuela compostelana, con el pseudo-renacimiento que se operaba en Francia y Alemania, y que, según algunos arqueólogos, abarca del siglo IX al XI. Sin embargo, no parece que tuviera muchos puntos de contacto en cuanto al rumbo estético, el tal renacimiento, con el seguido por nuestros orfebres, no tan sólo de Compostela, sino del reino galaico-astur. Si de inocentes, califica un notable arqueólogo, las figuras del *Arca de las Reliquias* de Oviedo (1), es lo cierto que en la capital de Asturias, como en la ciudad apostólica, además de conservarse la tradición nacional en la técnica, recibíanse directamente las corrientes artísticas de Oriente, como lo prueban, de una parte, el tráfico mercantil sostenido con tan apartadas regiones de donde procedía el cristal de Irac, de que tantas joyas se construían en Galicia por esos siglos; los esmaltes y esmaltadores; las telas de oro y seda, etc.; de otro, la traza de la escultura de esa época, reflejada en las figuritas de la citada *Arca de las Reliquias*, que si tienen mucho de inocentes, nada tienen de pesadas, cual las de los talleres de Hildesheim, por ejemplo, al decir de Didron y de Labarte, y si recuerdan bastante el arte clásico.

(1) N. Sentenach: *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española*, pág. 52.



Fotografía del Sr. Balsa de la Vega

Fotografía de Hauser y Menet.-Madrid

Cruz argénteá procesional de San Salvador de
Serramo (Coruña)
(SIGLO XI)

En el siglo XI las escuelas artísticas de Compostela gozaban de gran renombre, y entre éstas, la escultórica descollaba por su originalidad y elegancia, como puede verse en las estatuas y fragmentos que he reproducido en el tomo II del *Catálogo monumental* de la provincia de La Coruña. Los estudios literarios alcanzaron también fama europea, y de ellos hablan, ponderándolos, los mismos escritores árabes de los días de Almanzor. En 1036 figuraban como estudiantes el Infante Don García, hijo de Don Fernando I; el que fué famoso Obispo de León, D. Pelayo; Arias Pérez y Esta Gudesindo, calígrafo, gramático afamadísimo y miniaturista el primero, y jurisconsulto notable el segundo; Fructuoso, calígrafo, y Pedro, miniaturista, etc. En 1070 D. Diego Peláez establecía el colegio de orfebres, en el cual también entraban á formar parte los artífices de dinandería, industria que, á la par con la platería, venía fabricando, á partir de los primeros tiempos de Compostela, toda clase de objetos de carácter religioso, y atendía á suministrar mobiliario litúrgico, é incluso vasos sagrados. Muestra exquisita de cómo se trabajaba el cobre en el siglo XI en la ciudad del Apóstol, es la columna que contiene en su interior el bordón de Santiago, y que se halla adherida á uno de los machones que descargan la cúpula de la Basílica.

Como vengo diciendo, mostrábase el arte en Compostela en la citada centuria á una altura no superada en la Europa occidental. Estatuas, fragmentos de estatuas y de decorativa, todavía existen, que revelan un dominio de la técnica muy grande y un buen gusto excelente. Miniaturas como las del *Salterio* (1050) de Fernando I, que son verdaderas maravillas de estilo y de originalidad; obras de metal como las ya citadas; monumentos arquitectónicos como la planta, pórtico meridional de la Basílica (este pórtico es admirable también por su decoración escultórica), corona, girola y naves bajas del dicho templo, y otras obras parecidas realizadas en el transcurso del precitado siglo XI, atestiguan todavía lo afirmado en los documentos de entonces (1).

(1) Lo sucinto de estas *Notas* no me permite trazar el cuadro de las influencias (múltiples por cierto), que así en el orden artístico como en el literario y mercantil, hicieron de Compostela un centro de excepcional importancia en todo Occidente durante los siglos X, XI y XII. Baste decir que en la citada ciudad apostólica existían ya en los comienzos del siglo XI mercaderes, artífices, artistas y hombres de letras, bizantinos, sirios, sajones, franceses, italianos, etc.

Así se comprende que en los albores del siglo XII (1105) se labrase el frontal ó tabla de 75 marcos de plata (arroba y media), del que tantos elogios hace Aymerico, diciendo de tal obra, *óptima y pulcherrima*; y que en 1112 se terminase el *baldaquín*, ambas grandiosas piezas, encargadas por el que fué primer Arzobispo de Compostela, á los *ourives* de la ciudad.

Debían ser realmente dichas obras verdaderas maravillas de la platería de aquellos días, pues es unánime el elogio de cuantos las admiraron. Según Aymerico (Morales también describe la primera de estas piezas, pero de tan conciso modo que no puede formarse claro juicio), la tabla ó frontal no tenía semejante. Ocupaba el centro la imagen del Salvador, que aparecía sentado en su trono, bendiciendo, y con un libro en la mano siniestra. El trono se hallaba inscripto en una aureola elíptica, formada por los 24 ancianos del Apocalipsis. Los cuatro Evangelistas (sus signos) rodeaban al Señor. El resto de la tabla, en sentido horizontal, hallábase dividida en dos zonas (á cada lado de la elipse), ocupadas por los Apóstoles, seis en cada lado y tres en cada zona, cobijada cada figura en una especie de pórtico formado por arcos y columnas. Flores y otros adornos decoraban las enjutas de los arcos, y al propio tiempo formaban una orla que corría en derredor del frontal. Esta pieza no estaba sobre el altar, como equivocadamente han creído algunos historiadores modernos, sino en el frente de la propia mesa-altar.

No menos importante y admirable debía ser el *baldaquino*, descrito también por Aymerico, Munio y Alfonso, estos últimos redactores de la *Historia Compostelana*. Dicen que era obra de gran artificio, hecha de oro y plata; que estaba adornado *por dentro y por fuera de maravillosas pinturas y dibujos de diversas suertes*. ¿Eran nieles los tales dibujos y esmaltes las llamadas pinturas?

Ya estudiaremos este punto en obra adecuada; por el momento baste adelantar la hipótesis de que tales pudieran ser, puesto que quienes labraban las figuras del frontal, cuando aún, y como dejo dicho más arriba, á mediados del siglo XI, en las escuelas de Hildesheim, Mayenza, Colonia, Verdun, etc., que eran las más adelantadas de la Europa occidental, producíase la obra escultórica, pesada cuando no extravagante (1), bien puede suponerse que conocieran los pro-

(1) Didron: *Annales*.

cedimientos de nielar y esmaltar (1), especialmente el del alveolado. Además, y como parece demostrarse en recientes estudios, no era desconocido de los visigodos ó de los orfebres hispanos de la época gótica, el modo de casetonar la parte vitrificada; en el mercado compostelano figuraban, como mercancías de importación, siro, coptas y bizantinas desde mediados del siglo IX, los esmaltes alveolados, y poco después los escavados; las relaciones con Alemania existían ya, acaso desde antes de la invasión bárbara (2); en las peregrinaciones al santuario de Compostela de los siglos XI y XII, figuran Duques reinantes en ciertos países del Norte, como Aquitania, Sajonia, etc.; por último, la comunicación directa de Santiago con los grandes centros del arte y del saber de aquellos días, se mantenía cada vez con mayor intensidad, no tan sólo por medio de las peregrinaciones, sino por el número de ilustres personalidades que iban á las escuelas de Humanidades y Filosofía de Bizancio, Francia é Italia, de donde venían á su vez á la ciudad apostólica.

Ignórase quién ó quienes fueron los artífices que labraron el *frontal* y el *baldaquino*, pero la concesión que Don Alfonso VI hizo de que se alzase el secuestro á la moneda fabricada en Compostela, con objeto de que pudiesen terminarse las obras de la Basílica, está fechada por los años en que dichas suntuosas alhajas se construyeron; y de esos mismos días es el nombramiento que D. Diego Gelmírez firmó á favor de un hábil maestro platero llamado Randulfo, para que se pudiese al frente de la fabricación. Teniendo en cuenta este detalle y el tan sabido de que por entonces solían ser los artífices plateros los encargados de la acuñación de la moneda, «es verosímil que este Randulfo hubiese construido ó dirigido las obras de argentería citadas» y las que se siguieron labrando durante el Pontificado de Gelmírez (3).

(1) Véase el capítulo III de la obra *Esmaltes españoles*.—Enrique Leguina.

(2) El dumiense era húngaro, y con él vinieron bastantes monjas de aquellos países.

(3) Algunos historiadores y arqueólogos dudan (en mi juicio, sin base para ello), respecto de la existencia de esmaltadores en Compostela por los días en que se labró el famoso baldaquino. Dicho queda lo que los hechos nos atestiguan, pero creemos que no sea válida la razón que se opone, de que por no encontrar S. jer, el abad de San Dionisio, esmaltadores hábiles en París (1112), para esmaltar una cruz, viéndose obligado á recurrir á las escuelas alemanas, no pudiese haberlos en Compostela.

Que la producción de objetos de oro y plata debía ser en Compostela muy grande por los tiempos que estudio, lo atestiguan, además de las numerosas donaciones de vasos sagrados y mobiliario litúrgico, hecha por toda clase de gentes á iglesias y monasterios, los relatos de algunos viajeros é historiadores que, como el geógrafo árabe El Edrisi, que floreció en el siglo XII, visitaron el sepulcro apostólico. «Entre las joyas de este santuario—dice El Edrisi— es de notar la cantidad de cruces de oro y plata decoradas con zafiros, esmeraldas y otras piedras preciosas. Seguramente no bajan de trescientas entre grandes y pequeñas». Y más adelante agrega, que en imágenes de plata y oro fundidas había cerca de doscientas.

El mercado compostelano había llegado, en los comienzos del siglo XII, á todo su apogeo. Su fama era universal. Por los días en que Gelmírez comenzó á administrar la diócesis (1101), Santiago contaba con escuelas de todas artes y conocimiento de la época. Corte de Don Ramón de Borgoña y Doña Urraca (la mayor parte del tiempo que vivió aquel Conde de Galicia), inicianse en Compostela las primeras manifestaciones del *gay saber*. El Conde, muy dado á las artes de la paz y especialmente á la poesía, no tan sólo hace versos, sino que estimula á sus cortesanos, todos gallegos, á cultivar la métrica. De allí salen quizá las estrofas originales del poema carlovingio, las primeras canciones de gesta. Por su parte el Obispo D. Diego Gelmírez, que había sido Notario y Secretario de los citados Condes, «amplió los estudios de la Escuela compostelana». En la redacción de los diplomas se dejó sentir la influencia de los notarios de Compostela, tanto en la parte literaria como en la caligráfica. Había encomendado el Papa Urbano III á su Canciller Juan Gayetano, grande amigo de Gelmírez, el restablecimiento, en la redacción de las Bulas Pontificias, del *cursus*, ritmo ó cadencia prosaica, que á partir del siglo VII cayera en desuso. Desde que los canónigos compostelanos se encargaron de la redacción de los regios diplomas, aparece el *cursus*, especialmente en los preámbulos, y fueron notarios, además del mismo Gelmírez, Martín Peláez, que autorizó muchos diplomas de la Reina Doña Urruca, Fernando Pérez, Juan Rodríguez, etc. (1).

A este ligero cuadro de la cultura compostelana, es preciso añadir

(1) López Ferreiro: *Historia de la iglesia de Santiago*, tomo III, pág. 256, nota segunda.

las manifestaciones pictóricas, y especialmente las escultóricas, producto de una escuela de cuyos restos he hablado ya, y que alcanza todo su apogeo en el famoso *pórtico de la Gloria*. La arquitectura se manifiesta tan pujante y atrevida en la técnica, que aún hoy produce asombro á cuantos estudian la Basilica Apostólica. En el orden social, los gremios son otros tantos poderes, con sus fueros realmente excepcionales (1); los establecimientos públicos, hospicios, hospitales, hospederías, colegios, incluso bibliotecas, eran numerosos. Las vías de la ciudad veíanse constantemente invadidas por romeros de todas las partes del mundo, incluso de la Etiopía, de Persia, de Mesopotamia y de Egipto.

Además del gran *camino francés* y de otros varios, la vía marítima ponía á Santiago, por medio de los puertos de Iria, Noya, etc., en comunicación rápida y directa con la Gran Bretaña, Lorena y la Baja Alemania. Como ejemplo de la importancia artística, industrial y religiosa de Compostela en la primera mitad del siglo XII, recordaré aquí, que en el año 1130 arribó al puerto de Iria una gran expedición procedente de Inglaterra y la Lorena, cuyas mercaderías alcanzaban el valor, estupendo entonces, de 176.000 onzas de plata (aproximadamente unas tres mil seiscientas arrobas). El mismo Don Alfonso VII, «necesitado de recursos, envió á Compostela un preciosísimo cáliz de oro, pues sabía que en ninguna otra parte de España podía venderlo mejor que en la ciudad del Apóstol», como efectivamente lo vendió en un precio equivalente á 20.000 pesetas de nuestra moneda actual. En fin, para terminar esta serie de datos, en una relación de objetos de mobiliario, vajilla é indumentaria sagrados, adquiridos por Gelmírez en 1122, se contaban: dos Evangelarios con tapas de plata; dos cajas de plata, en una de las cuales estuvo la cabeza de Santiago Alfeo; otra de metal dorado (¿cobre?) *cum vitrio sculptan* (¿esmaltada?) de admirable artificio; otra caja de oro, que regaló el Prelado á Calixto II; una cruz de oro; un incensario de oro.

La fama de los artífices compostelanos de aquellos días, traspusieron no tan sólo las fronteras de los reinos cristianos de la Península, sino también los Pirineos y los Alpes. El Cardenal Legado Boson, el romano Deusdedit, el Papa, Príncipe, señores y abades extranjeros,

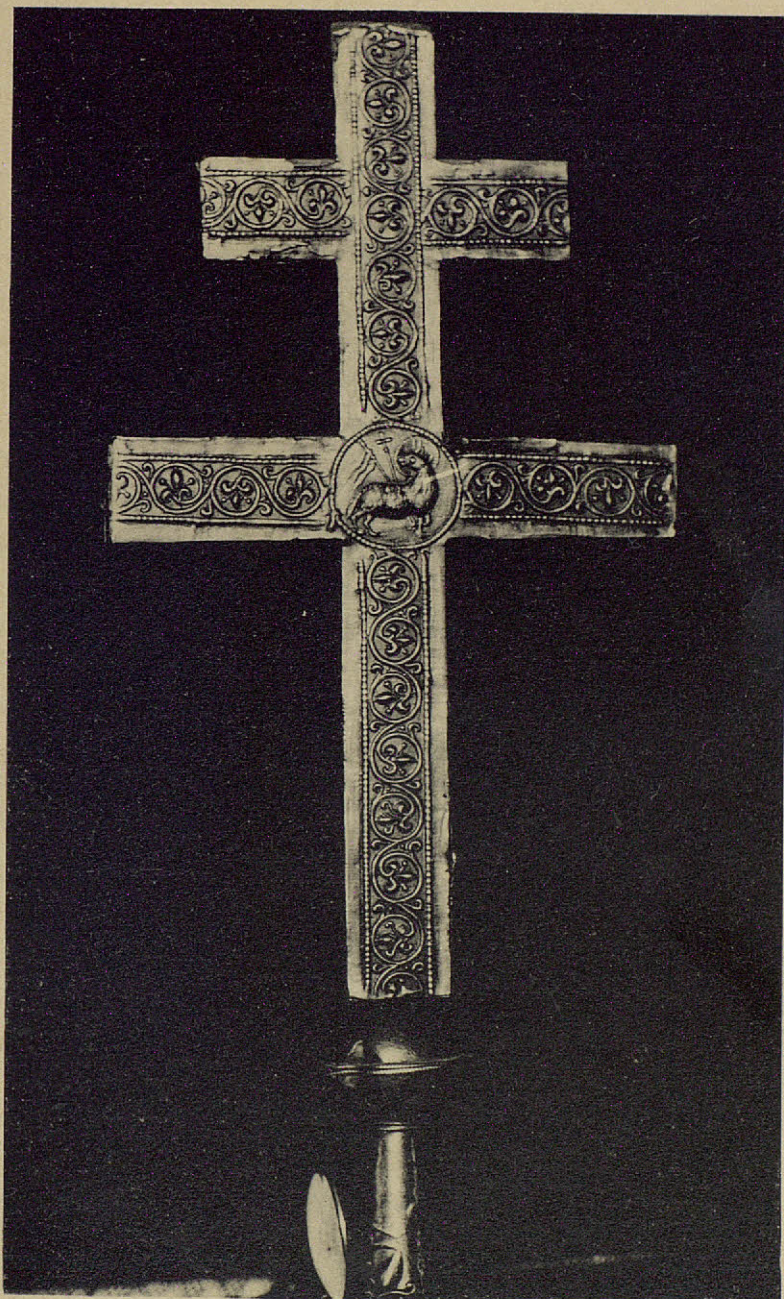
(1) Estaban exentos de todo servicio aun en tiempo de guerra, y en sus casas no podía entrar ningún funcionario público ni del Rey ni del Arzobispo.

encargaban á los orfebres de Compostela cruces, arquetas, cálices, incensarios. A Cluny y al mismo Jerusalem se enviaban con frecuencia de estos objetos, así como telas y franjas áureas. Entre los confeccionadores de franjas de oro que residían en Santiago en principios del siglo XII, había uno llamado Vital, cuyo nombre aparece en una escritura del año 1115, en calidad de testigo. Por su oficio se le decía *aurifrige*.

A las urnas de San Cucufate, San Silvestre, San Fructuoso y Santa Susana, de que Morales habla con tanto elogio en su *Viaje Santo*, y que por lo alabadas debían ser obra exquisita de la esmaltería y dinandería santiaguesas, hay que agregar una de las más excelentes joyas de platería que produjeron los orfebres de la ciudad apostólica en el año 1135; me refiero al primer retablo conocido en España y que la *Compostelana* designa con el dictado de *tabula retro altaris*, mandado labrar por D. Diego Gelmírez. Esta presea magnífica, que se deshizo en el siglo XVII con objeto de aprovechar sus materiales en la obra del retablo actual del altar mayor de la Basílica, era de plata y estaba coronada con *antiquilatibus laboratam*, según los redactores de la citada *Historia Compostelana*, y representaba á Cristo con los doce Apóstoles, trabajados al repujado. Su traza total afectaba la de un frontis triangular, y podemos formarnos una idea, aunque ligera, de tal alhaja, por el dibujo que de ella hizo el canónigo Vea Verdugo, que fué su verdugo, pues á él se debe la destrucción de la inestimable joya. Por lo que atañe á las *cosas antiguas labradas* que dice la *Crónica*, bien puede asegurarse que serían piedras grabadas y camafeos, pues en alhajas, dos siglos posteriores, aún hemos de ver empleada esta clase de decorativa.

Procedentes de la escuela santiaguesa de los años 1100 á 1200, existen en la Catedral de Santiago varias cruces de plata sobredorada, de cobre esmaltado, y de cobre esmaltado-repujado y cincelado. La prelacial que reproduce la lámina y que en el *Catálogo monumental* de la provincia de La Coruña aparece atribuido al mobiliario religioso de Gelmírez, era del famoso monasterio de Benedictinos de Carboeiro (provincia de Pontevedra (1). Es de chapa de oro finísima y

(1) Las dificultades con que tropecé para el estudio de las alhajas de la Catedral de Santiago, cuando estaba confeccionando el *Catálogo*, me hicieron caer en errores como éste, pero que en reciente viaje he podido subsanar.



Fotografía del Sr. Balsa de la Vega

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Cruz áurea prelacial, repujada, que perteneció al monasterio
de Cardoeiro (Pontevedra) ahora custodiada en la capilla
de las Reliquias de la Catedral de Santiago

(SIGLO XII)

mide unos veinticinco centímetros aproximadamente. Su decoración, como puede juzgarse, pertenece al más fino y elegante de los motivos del románico-bizantino, y la mano de obra, coloca esta alhaja entre las mejores de su época. No menos interesante es otra (esta de forma corriente y potenziada) de lámina de plata sobredorada y, como la anterior, de carácter prelacial. Las potencias ó extremos de la cruz, semejan capiteles de carácter latino-bizantino. Bordea toda la alhaja un simulado hilo de perlas, y en los brazos se advierte un clásico motivo de ornamentación románica. La crucecita de cristal de roca con el *Signum Crucis* que ocupa el lugar destinado al Cristo, es bastante posterior á la alhaja y ha sido colocada recientemente. Quizá poco tiempo después de construida la cruz, debió de sufrir ésta una reforma, pues en la inserción de los brazos se observa superpuesta una chapa de distinta ornamentación, si bien románica y coetánea del resto de la alhaja. El relevado está obtenido sobre molde de madera. Ambas cruces, por su carácter artístico, motivos de ornamentación empleados con gran frecuencia así en las obras de metal como en los monumentos arquitectónicos de Santiago, técnica, etc., pueden considerarse como productos de la orfebrería compostelana de la primera mitad del siglo XII.

Seguramente no rebasa tampoco de los últimos días del siglo citado, la fecha que se le pueda asignar á otra cruz con crucifijo, también de la Catedral de Santiago. Es de cobre este monumento argocológico, finamente relevado y cincelado y no menos delicada y elegantemente esmaltado. Lindas florecillas sexifolias, juntamente con lirios estilizados, forman parte de la decoración esmaltada. Blancas son las flores dichas, y de un azulado verdoso los tallos sobre que se yerguen los lirios á los pies del Cristo. Una franja ó filete, también azulado oscuro, bordea la alhaja, y del mismo tono es el nimbo crucífero, sobre el que destaca la cabeza de Cristo, coronado con corona imperial.

Dos son las tonalidades del fondo de los brazos de la cruz: el del cobre y el de los restos del esmalte, que fué de varios colores, rojo uno de ellos, el cual, por oxidación, parece como que amarillea, lo mismo que el blanco de las rosetitas que asoman á lo largo los brazos del lábaro. El alveolo ó cerco aplicado de la pasta, lo forma un finísimo cordoncillo de metal. Esta cruz debió estar adherida á otra pieza, pues se ven claramente los agujeros de los clavos que la sujetaban.

Otras dos cruces, también interesantísimas, obra de los esmaltistas compostelanos del siglo XIII (1), se guardan en la Capilla de las Reliquias de la Basílica santiaguesa. Una de ellas figuró en la Exposición retrospectiva del Centenario de Colón. Es de cobre, y está decorada con esmaltes alveolados (*champlevées*). En la chapa central se ve un *vexicapiscis* con una linda figurita en pie, y en actitud de bendecir. Tal figura es imberbe y está nimbada, y el plegado de sus ropas es de una exquisita elegancia, solamente advertida en la buena escuela bizantina, aquella que dibujó las figuras de las puertas de la iglesia ó Basílica de *San Pablo fuera de muros* (Roma, 1070 (?). El *vexicapiscis* se halla dividido en tres zonas, por dos anchas fajas, esmaltadas como el resto, y en los campos de esas zonas se ven dos flores circulares de color azulado, con botón central blanco en la zona de en medio, y cuatro flores de seis hojas en las otras zonas. En los brazos, y sobre chapas cuadradas superpuestas, miranse discos con estrellas ó flores de cuatro pétalos; en los extremos campean el *águila*, el *león alado* y el *ángel*: el símbolo de San Lucas ha desaparecido. La otra cruz, también de cobre, es procesional (como la anterior) y ligeramente flordelisada. Esta, en efecto, la creo obra de la dinandería compostelana del siglo XIII.

Varios son los nombres de plateros y esmaltadores que de los días en que se labraban el *baldaquino*, las urnas de los santos mártires citados por Morales y la *Compostelana*, la caja con *vidrio esculpido* de Gelmírez, y las cruces que acabo de reseñar, nos guardan interesantes documentos de entonces. Además del orfebre Randulfo y del maestro Jorge, que expresamente citan instrumentos del Archivo Catedral de Compostela, se conocen los nombres de Pedro Martínez y Pedro Peláez, Arias Pérez y Fernán Pérez y otros varios, algunos de los cuales vivían en 1223.

Quizá del taller de alguno de estos últimos *ourives*, sea producto la cruz de Baamorte que cita el Sr. Leguina (que yo no conozco todavía) y el báculo eneo con esmaltes y turquesas, del Obispo de Mondoñedo Don Pelayo II. Asimismo puede darse como obra compostelana, por su ejecución y procedencia, el cáliz llamado de San Rosendo, que

(1) Esta primera que voy á describir la creo de la duodécima centuria, por la forma de las potenzas, iguales á las de la cruz de Serrano, y por el tipo y dibujo de la figura del *vexicapiscis*: pero el Sr. Villa-amil y Castro la cree del XIII.

guarda la Catedral de Santiago y que se recogió de la colegiata de Caaveiro, cuando la supresión dispuesta en el Concordato. Otro cáliz, también interesantísimo, y que yo creo trabajo santiagués del siglo XIII, es el que se conserva en la parroquial de Santiago de Betanzos (Coruña), propiedad de la Cofradía del gremio de labradores (1). Así como es nielada la decoración del primero, y tiene grabada en el pie la imagen de la Virgen sedente, con una figura de hombre orante, así la decoración de este otro de Betanzos, es al repujado (á martillo) y tiene también en el pie, que es redondo, la imagen de San Antón. Exorna el pie, el nudo y la vara, un motivo de hojas de puro estilo románico.

A partir de los últimos días del siglo XIII, comienza á acentuarse la decadencia de la escuela escultórica compostelana, y esta decadencia ejerce una influencia grande en la platería. Las causas de tal decadencia eran múltiples, y puede apuntarse entre varias, la persistencia del románico, pues á despecho de las grandes relaciones que con el resto de Europa sostenía Compostela, ya por medio de las peregrinaciones, ya por medio de relaciones directas con Cluny, la Sorbona, Atenas y la misma Bizancio, á cuyas escuelas iban incluso los canónigos santiagueses (2), es lo cierto que tan sólo en capillas y obras de ínfima importancia, como arcos-solios, urnas funerarias, etcétera, se atisba el ojival con la decorativa que le es aneja. El estilo de las iglesias franciscanas y dominiquinas gallegas, es una fusión del gótico y del románico, pero en la que domina este último. Agreguemos á lo dicho, que en la orfebrería cesan las grandes obras, y que la mayor producción consistía en vasos sagrados, mobiliario religioso y profano también, pues el lujo de las altas clases, y aun de las más modestas, era enorme, como veremos más adelante; y no habrá de causarnos extrañeza que los artífices no se tomasen el trabajo de renovar los antiguos tópicos.

La demanda de objetos de devoción á los talleres de los plateros santiagueses era incesante, así por parte de los millares de peregrinos

(1) Este gremio es uno de los más antiguos de España, pues existen datos de que su creación se remonta al siglo XII.

(2) Ya en los últimos días del siglo XII hubo que corregir los abusos á que se prestaba la ausencia de Canónigos y Porcioneros (Racioneros), que iban á estudiar en Universidades extranjeras. Véase lo referente á este particular en el tomo IV, pág. 296 de la *Historia de la iglesia de Santiago*. — López Ferreiro.

nos que de todas partes del mundo acudían á visitar el sepulcro del Apóstol, como de todos los pueblos de la cristiandad (1). Con un tal mercado, se olvidó el estudio y se engendró la rutina, y el número de *ourives* crecía constantemente. Las escrituras de la época registran, entre otros, los siguientes nombres: Rodrigo Lorenzo, 1313; Pedro Andrés, 1315; Domingo Abades, 1328; Juan Martiz, *esmerador*, 1331; Rodrigo Eans y Juan Pérez de Portéis, *ourivez*, 1332; Juan Pérez Gallós, *ourivez*, 1348; Aparicio Afonso, *ourivez*, 1354; Pedro Cerviño, 1363; Alvar González y Esteban Fernández, 1375; Alonso Eans, *ourivez*, 1388; Diego Eans y Pedro García, 1400.

SEGUNDA ÉPOCA

IV

Sin embargo, los orfebres compostelanos arriba apuntados, sufrieron la influencia de la evolución que imponía el gusto ojival, llegado hasta Santiago, ya en forma de ofrendas figuradas de metales preciosos, aportadas por romeros extranjeros; ya por medio de la arquitectura, que erigía, como he dicho, capillas del estilo en la misma Catedral; ya por medio de las modas en utensilios, trajes y armas; ya, en fin, por la cercanía de centros como León, Oviedo, Burgos y Salamanca, y porque las gentes cultas, que eran en gran número, así lo exigían.

Del primer tercio del siglo XIV, y obra que señala esa evolución, es el famoso busto argénteo que sirve de relicario á la cabeza de Santiago Alfeo y que se reproduce en la lámina. Indudablemente es alhaja de gran importancia arqueológica y de no escaso valor intrínseco. De tamaño quizá algo mayor que el natural, á pesar de la incorrección de algunas partes de la testa, ofrece esta obra cierta regularidad que no la hace merecedora de la severa crítica con que la juzga algún arqueólogo. Es verdad que la boca y la barba son deplorables, pero no así la frente, la ancha nariz, las proporciones del rostro, la disposición de los cabellos, modelado todo esto sobriamente y con

(1) Hace algunos años fué hallada la medalla de los peregrinos de Santiago en el sepulcro de una señora de Atenas, del siglo XV. — Victor Say: *Glosaire Archeologique*.



Fotografía del Sr. Balsa de la Vega

Fototipia de Hauser y Mendt. Madrid

Busto argénteo esmaltado, de Santiago Alféo, que se
guarda en la Capilla de las Reliquias de
la Catedral Compostelana
(PRIMER CUARTO DEL SIGLO XIV)

bastante sentimiento de la verdad. Y en lo que atañe á la capa ó esclavina que viste, la creo realmente notable, por la maestría del repujado á martillo y la elegancia de los follajes que la exornan, cubriéndola enteramente; maestría y buen gusto que no logra borrar la serie de gruesos cabujones que, sujetando *genmas*, piedras preciosas, piedras grabadas y camafeos de la antigüedad clásica, cubren por docenas la veste. La aureola y la peana son obras del siglo XVII. El rostro y el cuello están esmaltados.

Un detalle debo apuntar, que por sí solo merece registrarse. Entre las piedras grabadas que exornan este busto, hay algunas romanas, que representan ofrendas ante aras, y otras escenas que me parece que se refieren al ciclo de *Psiquis*. Pero la joya más importante de este género, es la que se mira en la espalda del citado busto-relicario, la cual consiste en un gran camafeo (de unos treinta y cinco milímetros de ancho) de tres capas (sardónica) que representa desnudos, y lindamente modelados, á Júpiter y Hébe; admirable trabajo griego del siglo III ó II antes de Cristo. Otro detalle más, y también interesante, es el collar ó argolla de oro que contiene, en caracteres tortiz y en lengua francesa, la empresa que ostentó D. Suero de Quiñones, en el brazo derecho, durante el famoso *Paso honroso*.

La historia de esta alhaja, como la de la sagrada reliquia que contiene, es la siguiente: Deseando la Reina Doña Urraca, con ocasión de una de tantas revueltas como sostenía constantemente con su segundo marido, *el Batallador*, unas veces; otras con su hijo, ó mejor dicho, con el ayo de su hijo el famoso Don Pedro de Trava; otras con D. Diego Gelmírez, atraer á un armisticio al famoso Arzobispo de Compostela, le regaló, después de una larga conferencia, la cabeza de Santiago Alfeo, que el Metropolitano de Braga, D. Mauricio, había traído de Jerusalén. Esta reliquia estaba depositada en León. Don Diego Gelmírez la condujo solemnemente á Compostela, y mandó construir una caja de plata para guardarla. En los Pontificados siguientes al de Gelmírez, se pierde la memoria de la tal reliquia, y no se vuelve á tener noticia de ella hasta que el Arzobispo D. Berenguel de Londora mandó hacer el busto que acabo de describir, «para guardar dignamente la cabeza del Alfeo, *que había encontrado en lugar indigno*».

A juzgar por la fecha en que el Prelado francés tuvo la satisfac-

ción de conducir por vez primera, procesionalmente y con sus propias manos, el citado busto (25 de Diciembre de 1322), la tal alhaja debió construirse en el taller de Rodrigo Eans, quien, según parece, era platero de la Basílica. Como puede advertirse en el grabado correspondiente, el busto ostenta sobre el pecho, y á modo de agrafe ó broche, una magnífica concha de cristal de roca, bordeada de perlas de plata y con la cruz de Santiago esmaltada en rojo.

De este mismo siglo XIV (segunda mitad), y también obra de los plateros compostelanos, á juzgar por los indicios que aporta el señor López Ferreiro (1), es la imagen de plata sobredorada que representa á *Santa María*. Dicen que la regaló Santa Isabel de Portugal, durante una larga estancia en la ciudad del Apóstol. De Lisboa trajo, en otro viaje, presentes de gran valor, como eran una riquísima y abundante vajilla de oro (que desapareció cuando la invasión francesa), una cruz de oro con piedras preciosas, y admirables ropas litúrgicas. Mide esta estatuita 0'75 centímetros. Las coronas del divino Infante y de la Virgen son obra del siglo XVII (2).

Es notable, en mi juicio, una serie de detalles que se observan en esta estatua. En primer término, el collar, formado con florecillas, hojas, perlas de plata y $\overline{A} \overline{A}$ colgantes, todo labrado á cincel, de exquisito modo (3); en segundo término, el gran ramo de flores que ostenta en la mano derecha, modeladas aquéllas y las hojas de una manera realmente magistral; en tercero, la elegancia y soltura del plegado del manto y de la túnica, elegancia que alguien sospecha como propia de los talleres parisienses de esa época, pero que á mí me parece de los compostelanos, como veremos más adelante al estudiar otras estatuitas. Desde luego, se advierte la traza ojival de la escultura en el rostro, mejor dicho, en los rostros, y en el mismo plegado de los paños, si bien no hay desproporción lamentable en la totalidad de la estatua. Donde el artista decae de un modo sensible, ciertamente, es en el modelado de las facciones de la Virgen, siquiera resplandezca en ellas

(1) López Ferreiro: *Historia de la S. I. C. de Santiago*, tomo VI, pág. 287.

(2) Es de rigor, según ordenanzas renovadas en el siglo XV, que ante esta imagen, como ante la cabeza del Alfeo, vayan con incensarios en las «procissions mitiradas».

(3) Este collar es un siglo posterior á la estatua y obra de los plateros compostelanos. Lo regaló una ilustre dama llamada D.^a Mencía de Andrade, que yace en un hermoso sepulcro ojival en la capilla de San Pedro, de la Basílica.



Fotografía del Sr. Balsa de la Vega

Fototipia de Hanser y Mñet.-Madrid

Estatua argéntea de "Santa María" que se guarda en la
Capilla de las Reliquias de la Catedral Compostelana
(MEDIADOS DEL SIGLO XIV)

una gran dulzura que hace el rostro en extremo simpático, imprimiéndole cierto misticismo, que no basta á borrar la desgraciada figura del Niño Dios, el cual parece como que quiere jugar con el mundo que, coronado por una cruz, sostiene entre sus descomunales manos.

Anterior á esta estatua, es otra lindísima ofrecida por el ciudadano parisién Godofredo Coqueresse, que representa al Apóstol Santiago en traje de peregrino, y que tiene en una mano una preciosa torrecilla de oro, la cual contiene un diente ó muela del santo; con la otra mano empuña un cayado de *tau*, y con el dedo índice señala un tarjetón que tiene sobre el pecho, en cuyo tarjetón, que relata lo del diente, hace constar el nombre del donante.

Esta preciosa estatuilla, muestra de la orfebrería parisiense de los comienzos del siglo XIV (1304), es una de las preseas más estimables que guarda la Catedral de Santiago, y obra que, juntamente con otras que citaré al punto, debió ejercer influencia grande en la manera y el gusto de los *ourives* compostelanos.

Aún no terminada esta centuria, se llevó á cabo, en la Basílica, una obra notable de platería. En 1393 se dispuso que, sobre la puerta principal del coro (hoy ocupa aquel lugar, por el exterior, el altar de la Soledad, y por el interior, la Silla pontifical), en donde había un gran Crucifijo con las imágenes de la Virgen y San Juan á ambos lados, se sustituyesen con otras de plata. Según el contrato, debían ser *duas ymaiees de prata dobladas que seian duas fequras de Sancta Maria et duas fequras de sam ioham semellantes a outras ymaiees que suyan estar sobre la porta do coro da dita iglesia de Santiago et que as ditas ymaiees peusen et ajan em sii viinte et seis marquos de prata juin de oyto honzas o marquo et que seian marcadas por la marca da cidade* (1). Estas dobles figuras las entregó el orífice el 22 de Julio de 1400.

RAFAEL Balsa DE LA VEGA.

(Continuad.)

(1) El punzón de Santiago no he logrado verlo más que en una alhaja del siglo XVIII. Sin embargo, se sabe que fueron tres: una *concha*, un *sepulcro sobre nubes* y un *cáliz con la Hostia*.

El Palacio de los Condes de Miranda

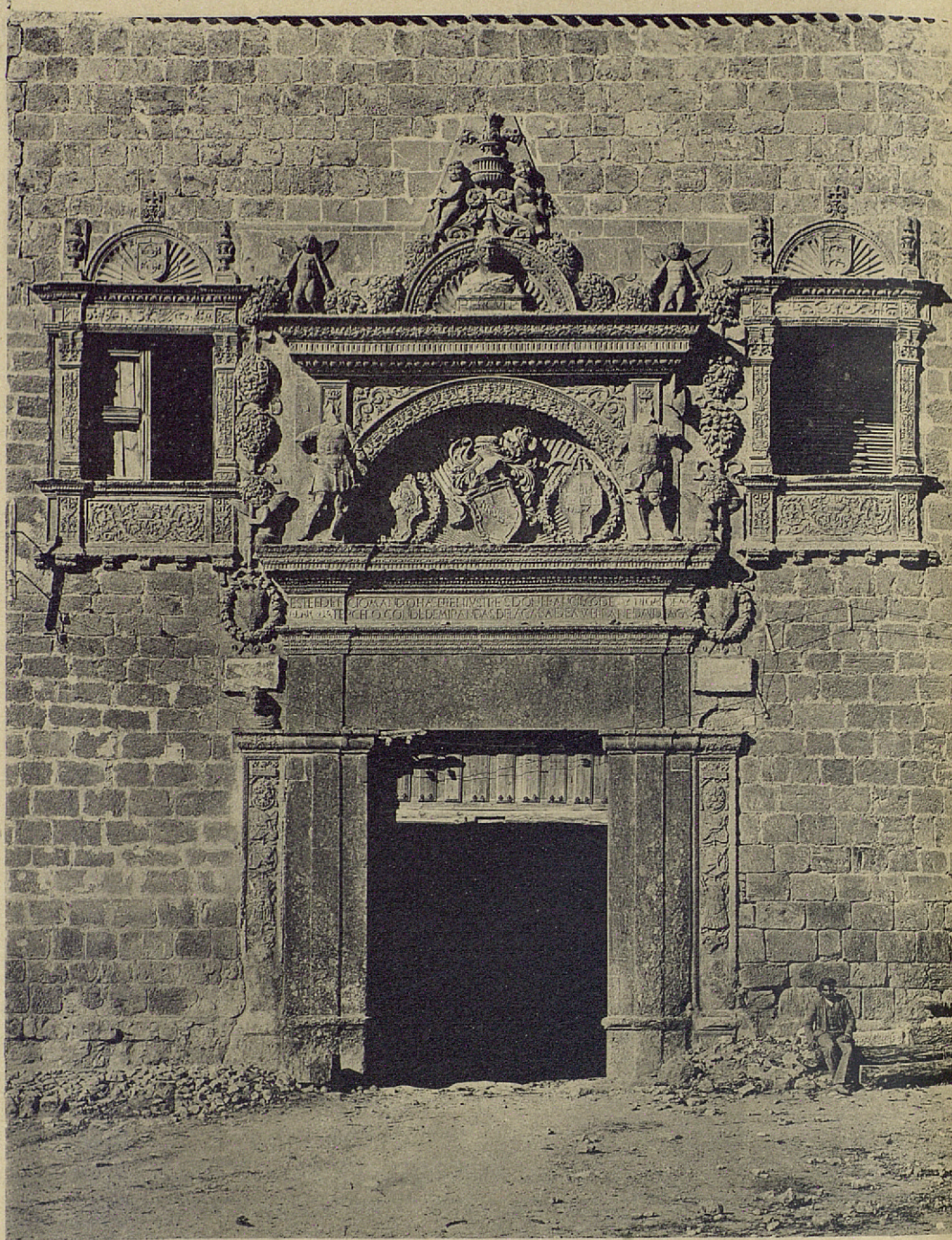
EN PEÑARANDA DE DUERO (BURGOS) (1).

Don Francisco de Zúñiga y Velasco, tercer Conde de Miranda del Castañar, sexto Señor de Peñaranda de Duero, Caballero del Toisón de Oro, Virrey y Capitán General de Navarra, de los Consejos de Estado y Guerra del Emperador Carlos V, Mayordomo Mayor de la Emperatriz Doña Isabel, etc., etc., fué uno de aquellos próceres, numerosos en nuestro «Gran Siglo», cuya exuberante vida, no gastada, á pesar de las empresas guerreras y diplomáticas, desbordábase en magníficas fundaciones arquitectónicas, piadosas ó profanas. A bien que de abolengo veníanle tales gustos, puesto que en sus apellidos y blasones brillaban al par los de aquellos Condestables de Castilla que llenaron la ciudad y región burgalesas de suntuosos monumentos, y los no menos ilustres de los magnates que en Guadalajara labraron otro de valía soberana: los apellidos y blasones de Fernández de Velasco y López de Mendoza. Todavía pregonan, con voz potente y bien timbrada, los grandes alientos del tercer Conde de Miranda, dos soberbias construcciones en la Vieja Castilla: el Palacio de Peñaranda de Duero, y el Monasterio de la Vid, que, á expensas suyas y de su hermano el Cardenal D. Iñigo, se reedificaba en los días del Emperador.

Conserva el pueblo de Peñaranda de Duero aires señoriales y activos: desde lejos, lo marca en el horizonte un alto y robusto castillo, y, ya en su recinto, lo precede un *rollo* gótico, y lo magnifican, en ancha plaza, la suntuosa Colegiata y el soberbio Palacio. Ante su fachada, surge toda una época y unos hombres. ¿Cuál no serían el auge de tales tiempos y la esplendidez de aquellos nobles, que en apartado lugar, fuera de toda ruta frecuentada, labraban estas mansiones?

El Palacio de Peñaranda es una vastísima construcción de dos pisos, en el tipo usual de las grandes casas señoriales en los fines del siglo XV, cuando la vida guerrera de los campos trocóse por la culta

(1) Papeleta para una *Historia de la Arquitectura Civil Española*.



Fotografía de A. Vadillo

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

PALACIO DE PAÑARANDA DE DUERO (BURGOS)

Portada

residencia de las ciudades. Un extenso patio central, rodeado de galerías; una gran escalera claustral; alrededor, los salones y estancias; detrás del edificio, jardín y huerta, á los que se asoma una solana ó galería. Como *tema* principal de la fachada, sobresale la portada. Es como todo el Palacio, de estilo «Renacimiento», en una variedad regional de la zona castellana. La puerta, rectangular, la encuadran dos jambas y un enorme dintel, no labrados al modo *plateresco*, como lo demás, sino por raro caso en la época y en el estilo, de lisos mármoles de color. Otras dos jambas decorativas, con trofeos *á lo heroico*, sostienen sendos bustos romanos, procedentes de la vecina Clunya; encima, un labrado entablamento ostenta esta inscripción:

ESTE EDIFICIO MANDÓ HACER EL ILUSTRE DON FRANCISCO DE SUÑIGA DE AVELLANEDA, TERCER CONDE DE MIRANDA DE LA CASA DE AVELLANEDA... (una palabra ilegible).

En el tímpano, de arco rebajado, aparecen los tres blasones de la familia, á los que dan guardia de honor dos estatuas de soldados romanos; y todavía se insiste en el carácter pseudo-clásico con otro busto, hermosísimo, que remata la composición. Flanquean el total grandes guirnaldas, de las que penden escudos, coronas y tarjetones.

De igual estilo, y no menor importancia decorativa, son las ventanas del piso principal; antepecho, pilastras laterales, entablamento y tímpano con escudo, todo es de una riqueza inusitada. Señalaré un dato interesante: las ventanas conservan las hojas de sus cierres, ensambladas y talladas, con los herrajes, constituyendo un ejemplar y modelo, rarísimos, de la carpintería del siglo XVI.

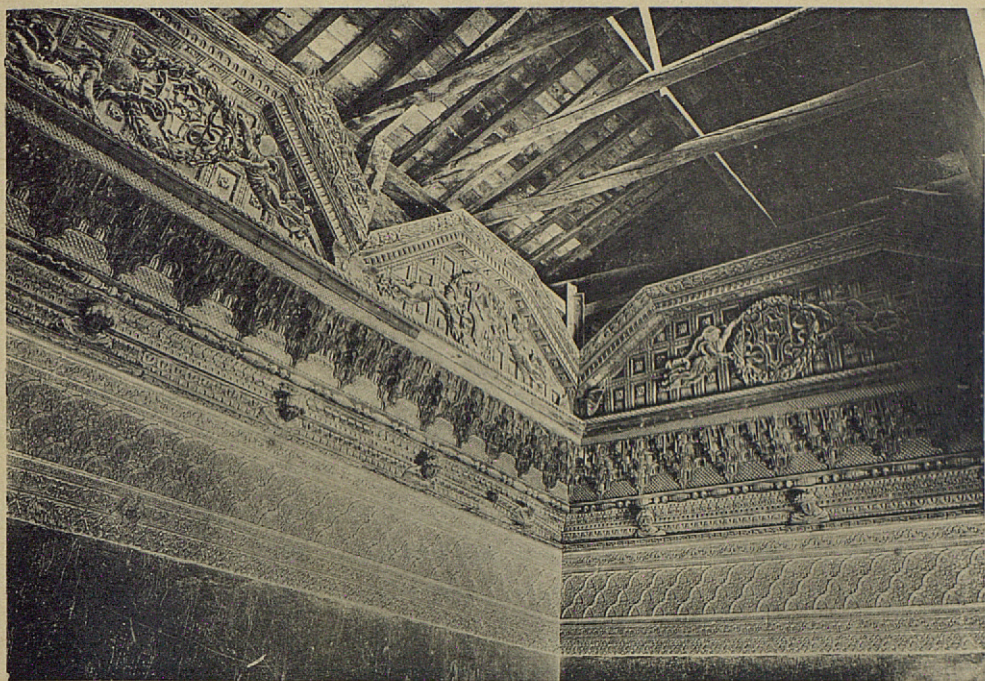
El núcleo del edificio lo constituye el gran patio, rectangular, con doble galería. El tipo «Renacimiento» de la fachada, más ornamental que arquitectónico, cambia aquí. Domina *la línea* y *el elemento*, á expensas de la esplendidez decorativa. El piso bajo tiene arcos de medio punto, separados por pilastras de poco relieve: el principal, columnas con magníficos capiteles *compuestos*, arcos muy rebajados, con hermosos medallones en las enjutas, y enorme cornisamento pseudo-clásico.

En una de las galerías del patio arranca la escalera, magnífica, amplia, monumental, regia. El *señorío* castellano labró pocas obras que puedan comparársela. Enorme el espacio, anchos los tiros, riquísimas las puertas, ventanas, antepechos y pilarotes, todo de valiente

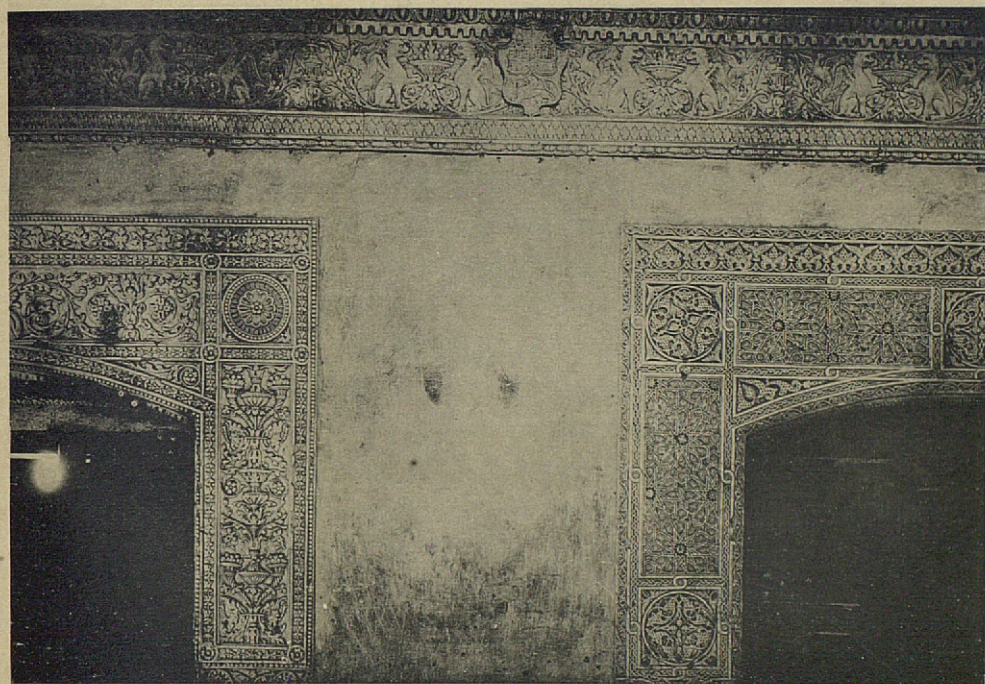
trazado y profusa ornamentación, cuyo esplendor se sobrepasaba en la techumbre, preparada por ancho friso de yesería, de labor mudejar, al que sigue una gran moldura *plateresca*, de madera tallada, para volver al arte semi-mahometano con otro friso de mocárabes, y retornar al «Renacimiento» en las enjutas, donde ángeles tenantes muestran con orgullo los escudos de los Avellanadas y de los Zúñigas. Sobre esta parte cargó el techo, que debió ser algún estupendo artesonado; hoy el deterioro general de la escalera se completa con la visión del tejado, que vulgar y feísimo, aparece por el sitio que ocupó la tallada techumbre. ¡Qué no sería aquella escalera cuando, completa, con los zócalos de azulejería, los muros tapizados, los frisos y mocárabes de oro y colores, y el artesonado brillante de policromía, diese paso á damas y caballeros, equipados con la suntuosa indumentaria de los tiempos del Emperador!

Desparramad con la imaginación el lucido concurso por los salones, estancias y gabinetes, grandes y chicos, que se suceden en el Palacio, y á hora determinada agrupadlo en el salón principal, cuyos huecos guarnecen yeserías *platerescas* ó mudejares de indescriptible fantasía y riqueza, y en el que se lucen, en un testero, magnífica chimenea y rica tribuna, y que se cubre con otro artesonado de rosetones *platerescos*, sobre un friso tallado, prodigioso; y repetid la descripción para diez ó doce salones, y luego... rendíos y llorad el desastre de aquella mansión, profanada por el ejército francés en 1808, abandonada después por los Condes del Montijo, y convertida hoy en depósitos de maderas y artefactos de toda clase y aspecto.

El curioso que visita el Palacio de Peñaranda de Duero, no puede quedar satisfecho con el incompleto conocimiento de su historia y con la admiración de sus bellezas. Una pregunta surge por modo ineludible: ¿quién sería el artista autor del monumento? Seguramente su nombre figurará en los documentos del Archivo de Montijo, y es más que probable que aparezca, en forma más ó menos monográfica, en alguna piedra de la construcción; pero hasta ahora no nos es conocido. Lícitas serán, pues, las conjeturas, si son fundadas y se contienen en una profunda reserva.



Techumbre de la escalera



Fotografía de A. Vadillo

Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

Yesería de uno de los salones

PALACIO DE PEÑARANDA DE DUERO (BURGOS)

Desarróllase en Castilla, en la primera mitad del siglo XVI, un arte especial que, dentro del *plateresco*, tiene caracteres privativos, inconfundibles. Fijémonos, para definirlo, en uno de los *temas* que con más cariño trata: las portadas. La composición arquitectónica es pobre; se reduce á una puerta rectangular (ó con arco de medio punto las menos veces) encuadrada por jambas y entablamento, sobre el que carga un arco puramente ornamental, cuya enjuta ocupan escudos ó empresas del fundador del edificio. Si la portada adquiere mayores vuelos, los temas son los mismos, sobrepuestos ó yustapuestos. Son *generalidades* características la enorme profusión del ornato, que lo llena todo; un aplastamiento general de los detalles, que no tienen relieve ni claro-oscuro; la complicación de los *motivos*, todos del mismo valor; el uso, hasta el amaneramiento, de ciertos detalles y elementos, como son los capiteles acampanados con hojas y volutas menudas, de un tipo inconfundible; las palmetas colocadas en ó sobre las archivoltas en sentido radial; los escudos encuadrados en coronas; las guirnaldas colgantes á los lados de la composición.

Buscándole el abolengo á este estilo, encontraremos la *manera* florentina en manos como las de Benedetto de Rovezzano (1) y otras. En Castilla, sobre todo en la Vieja, hay numerosos ejemplares. Burgos tiene varios: la pequeña puerta de la sacristía en la capilla del Condestable de la Catedral (1512), la puerta de la Pellejería de la Catedral (1516 1532) y varios altares y sepulcros en San Esteban; en Palencia hay portadas y altares en la Catedral; Valladolid posee la puerta del Colegio de Santa Cruz; en Cogolludo pertenece á la *manera* la portada del Palacio. La *escuela*, fácilmente distinguible, tiene por lo menos un autor conocido: Francisco de Colonia (discípulo acaso del Borgoñón), cuya vida artística se extiende desde 1511, en que es nombrado *maestro* de la Catedral de Burgos, hasta 1542, en que murió. El fué el autor de la pequeña puerta del Condestable y de la gran portada de la Pellejería. Seguramente tuvo discípulos é imitadores, aunque es de notar que el más conocido de aquéllos, que fué también su colaborador, Juan de Vallejo, reaccionó contra la *manera*

(1) Véase, entre otras obras, *La Renaissance*, por Muntz.

El sabio Mr. Bertaux, tratando de la puerta de la Pellejería, en la Catedral de Burgos, opina que esta manera es lombarda. Véase la *Histoire de l'Art.*, de A. Michel, lib. IV, pág. 958.

descrita, volviendo á un estilo más vigoroso, como lo prueban sus obras en la Catedral de Burgos (1).

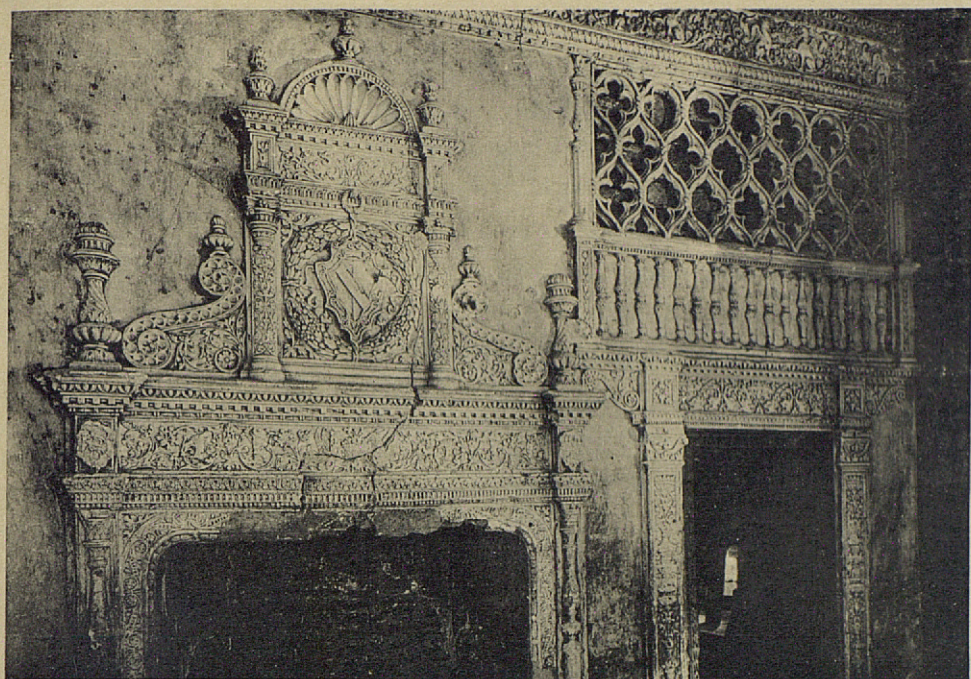
La fachada del Palacio de Peñaranda (portada y ventanas) y toda la ornamentación interior (yeserías, chimenea, frisos tallados, etcétera, etc.), pertenecen innegablemente á esta *escuela*. La portada, trozo importantísimo, tiene todos los caracteres dichos, con alguna variante en la disposición general, debido al pie forzado, impuesto al artista, de utilizar elementos allegados de la romana Clunya. El deseo natural de armonizar lo nuevo con lo antiguo, inspiró los de más elementos *heroicos* (trofeos, estatuas de romanos), tan inusitados en la *escuela*.

En las guarniciones de las ventanas de fachada los caracteres se acentúan; los capiteles de las pilastrillas, sobre todo, son inconfundibles. Lo mismo puede decirse de las yeserías interiores, en lo que se refiere á las del «Renacimiento». Mas no todas pertenecen al estilo *viejo*, como entonces se le llamaba. La época en que fué levantado el Palacio de Peñaranda era de *transición* en la sociedad española, y en sus artes subsistían, amalgamándose, las tradiciones mudejares y góticas. Y así en los frisos, en los relieves y en los artesonados de los salones y escalera, vense, al lado de la obra *plateresca*, el mocárabe y las lacerías moriscas, con detalles de gran pureza, y al par, elementos góticos, como es la celosía de la tribuna en el gran salón.

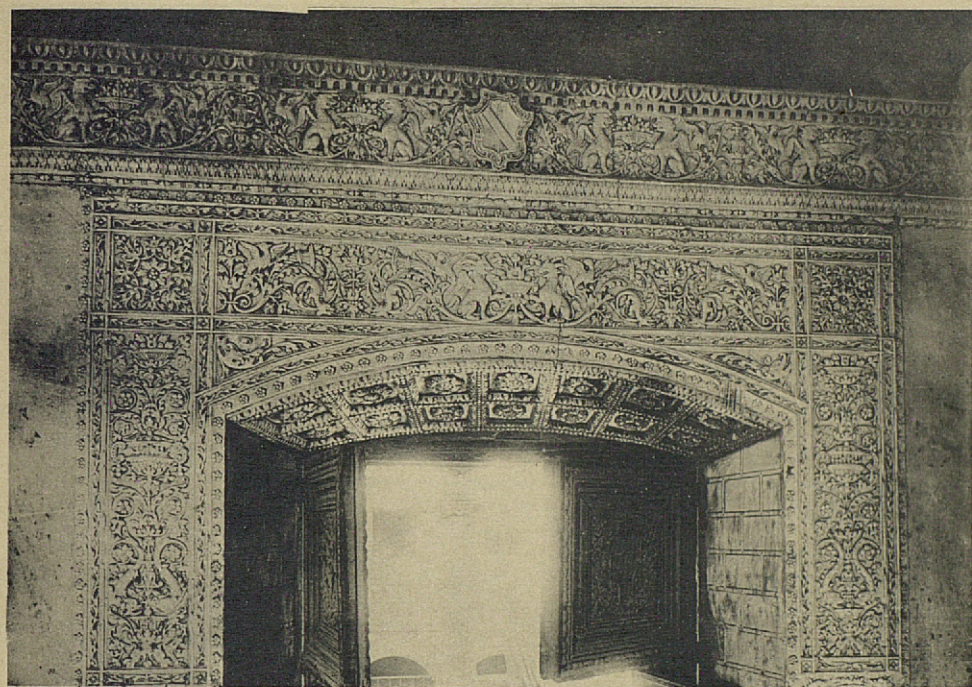
La consecuencia conjetural viénese á la mano; el artista, autor ó inspirador del conjunto de artistas que labraron el monumento de Peñaranda, fué Francisco de Colonia, ó uno de sus discípulos ó imitadores. La historia de las obras burgalesas permite afirmar que el nieto del alemán Juan labraba por igual en estilo *plateresco* (puertas del Condestable y de la Pellejería) y en el gótico (retablo de San Nicolás). Falta en su obra, es cierto, el *dato* mudejar, pero no en otras contemporáneas y vecinas, entre las que destacan las del arco de Santa María (capilla y sala del Concejo) y las de la Catedral (sala capitular). La cronología, por su parte, no hace imposible la conjetura: el Conde de Miranda murió en 1536, lo que da fecha anterior para la construcción del Palacio, y Francisco de Colonia trabaja en la comarca, como dicho queda, desde 1511 á 1542.

Para llevar adelante la atribución, fuera preciso el conocimiento

(1) La linterna del crucero y la capilla de Santiago.



Chimenea y tribuna del salón principal



Fotografía de A. Vadillo

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Yesería de la puerta del salón principal

PALACIO DE PEÑARANDA DE DUERO (BURGOS)

de una obra que, siendo auténtica de Colonia, tuviese importancia verdaderamente arquitectónica, y no decorativa, como son las que sabemos (1). Porque al lado de los caracteres de la *manera* ornamentada de Francisco de Colonia, típicos en la parte decorativa del Palacio de Peñaranda, se nos muestra el patio con otros bastante distintos, cual son la simplicidad de las arcadas del piso bajo, hermosísimas de proporciones, pero absolutamente ayunas de ornatos; la valentía de las columnas del principal, sobriamente estriadas y con capiteles robustos y de un clasicismo muy distinto de los de la fachada y de todos los de la *escuela*. Tales eclecticismos son corrientes en los arquitectos del «Renacimiento» español; no obstante, aconsejan dejar en suspenso los atrevimientos conjeturales.

.....
El Palacio de Peñaranda de Duero exige una monografía. Su magnificencia, su *tipo*, su lugar en la historia del siglo XVI, el interesantísimo consorcio de arquitectura, ornamentación escultórica, yesería y carpintería artística, así como de los diversos estilos que inspiran todos los elementos, no pueden satisfacerse con las sucintas *impre- siones* aquí consignadas.

VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA,

Arquitecto.

Peñaranda—Madrid, 1911.

(1) La capilla de los Lerma, en la Catedral, fundada en 1520, época en que era *maestro* de la Catedral, puede ser obra de Francisco de Colonia ó de Juan de Vallejo, que trabajaban en colaboración desde 1518. El *estilo* más parece del último que del primero.

Noticias arqueológicas y artísticas.

El Pereda del Salón de Reinos del Buen Retiro.

El autor de estas líneas, al reanudar su colaboración en el BOLETÍN, se dirige particularmente á aquellos amables lectores de su recientemente ultimado estudio, intitulado «Velázquez; el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro», en el cual todavía quedaron sueltos dos cabos, referentes ambos al cuadro de Antonio Pereda de la Liberación de Génova por el segundo Marqués de Santa Cruz, á pesar de haber puesto, en el número último, otras últimas notas al trabajo dicho.

En efecto, con íntima y doble satisfacción tiene que comunicar una rectificación de hecho, por él narrado, á la vez que les recuerda una grata noticia de que ya han hablado los periódicos.

La grata noticia es la de que Mr. de Nêmes, el gran coleccionista húngaro, á quien ya me había adelantado á llamar amigo de España, y de quien ya dije en el mismo apéndice á mi estudio, que había comprado el cuadro, ha realizado el rasgo de hacer donación de él al Museo del Prado, donde la obra de Pereda se hallará junto á los otros lienzos que con ella adornaron el Salón del Buen Retiro.

La no menos grata rectificación, es la de un hecho que al actual poseedor del glorioso título de D. Alvaro de Bazán, atribuí (BOLETÍN, núm. IV de 1911, pág. 284 nota), llevado de una oficiosidad de empleado de su casa, que en ausencia suya y en su nombre, y como si obrase por su encargo, lo había realizado. No necesito decir á mis lectores cuán grato me es restablecer así la verdad, conociendo como conocía el culto por las glorias de la casa que caracteriza á mi distinguido y caballeroso amigo el Marqués de Santa Cruz y del Viso, el primero en condenar (apenas ha podido darse cuenta del caso, al volver á Madrid) lo que ya, extraño él á la realización del hecho, no merece recordarse siquiera. — *E. Tormo.*