

BOLETÍN

Año XXI.—Cuarto trimestre.

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

※ Arte ※ Arqueología ※ Historia ※

◆◆◆◆◆ MADRID.—1.º Diciembre 1913. ◆◆◆◆◆

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)

§ 11.—*Un gran contraste: Becerra como escultor de imágenes devotas y aun milagrosas.*

Antes, ó después, ó al mismo tiempo que Gaspar Becerra pintaba profanidades —tan indecorosas á vista de personas timoratas, como los Ledas y Gorgonas del techo del Pardo—; desnudeces gentilicas estudiadas en los §§ anteriores, tuvo que ser escultor de imágenes á la española, devotas, realistas, hondamente impregnadas del sentir cristiano de la raza.

¿Era ello posible para un manierista, y á la manera de Becerra?

Por lo menos vamos á aportar testimonios auténticos del siglo XVI y del XVII, que demuestran que si el éxito artístico lo podemos hoy discutir, el éxito devoto, la compenetración íntima entre Becerra y el pueblo español de ardiente religiosidad de entonces, fué completa.

Completa, pues de dos imágenes al menos se ha supuesto milagro: el Crucifijo de las Descalzas y la Soledad de los Mínimos. En eso ocúrrele á Becerra lo que á su coetáneo de Valencia, el gran devoto-pintor Juan de Joanes, de quien es una imagen llenísima de ex-votos y foco vivísimo de religiosidad en la Valencia de hoy día: — el San Francisco de Paula de la iglesia de San Sebastián, extramuros—, y artista á cuya imagen pintada de la Inmaculada Concepción —de la iglesia de los Jesuitas— se la supuso concebida por manera sobrenatural y milagrosa. En efecto: por manera milagrosa y sobrenatural

se supone concebida también la Soledad, de Becerra, y de Becerra era el Crucifijo que milagrosamente consoló á una persona que se anegaba en lágrimas de sólo pensar que la querían hacer todos Reina, y nada menos que Reina y esposa del mayor Monarca que tenía entonces el mundo, al cuál, con la sorprendente ayuda de Dios expresada por un Crucifijo de Becerra, pudo libremente dar unas descomunales calabazas la real doncella cristiana de las Descalzas de Madrid. ¡El *divino* Morales, el cristianísimo y devotísimo Morales, artista coetáneo, rigurosamente contemporáneo (en Extremadura) de Joanes y de Becerra, no ha tenido (que yo sepa) éxitos tales *á lo divino*; y del Greco, que vino á España por entonces, del más hondo de los místicos del pincel, tampoco sé que la aureola sobrenatural de la fe popular le circunde una sola de sus creaciones artísticas!

Acaso ello les fuera fortuna, si se ha de creer una conseja popular: popular al menos en los talleres de los viejos imagineros españoles, tal cual se cuenta del famoso escultor (italiano él, es verdad) que comenzó en Málaga la hermosísima sillería de coro que acabó gloriiosamente Pedro de Mena Medrano.

Dice D. Diego de Ribas Pacheco (citado por Ceán Bermúdez) en el Ceremonial de Málaga al folio 275, refiriéndose á la estatua del Cristo á la columna «de la Salud»:

«No puedo pasar en silencio un caso raro que á mí mismo me pasó con Josef Micael, insigne artífice y maestro de escultura, autor de esta sacrosanta y soberana imagen, que saliendo yo una tarde de su santuario le hallé cerca de él solo y arrimado á la puerta del escritorio de Marcos Gutiérrez, tan triste y pensativo, que sin atreverme á llegar (tal era el cuidado en que vivíamos por la peste), le pregunté qué tenía. A que con palabras tiernas y pausadas me respondió: ¿qué quiere Vmd. que tenga mas que ver y oir tantos prodigios y maravillas de esta soberana imagen que mis indignas manos fabricaron? Y según la tradición antigua de nuestros maestros será mi vida muy corta, porque es entre nosotros asentado, que el escultor ó pintor que merece hacer una imagen milagrosa muere con brevedad. No anduvo el buen Micael errado en su pronóstico, pues ora fuese por la fuerza de la aprehensión, ora porque así fué voluntad del cielo, que es lo más cierto, á los ocho días estaba ya enterrado».

De las imágenes de Becerra de portento (ante la devoción popular

española), una sola se conserva, maltratada y obsecurecida, y sustituida por otra en la popularidad matritense y peninsular: la Soledad de la Victoria (en relación con la copia suya en lienzo, que es la Virgen de la Paloma); la otra, el Crucifijo de las Descalzas Reales (el Crucifijo de las calabazas reales milagrosas), pereció en 1863, con el incendio total del retablo mayor de que formaba parte.

Lo que era este retablo, relacionando el texto brevemente descriptivo de Ponz, con el dibujo de Becerra conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, lo diremos en otro lugar de estos estudios al examinar á Gaspar Becerra como arquitecto de retablos.

Ahora solamente hablamos del imaginero, y nos reducimos á adelantar que el dibujo del artista y el texto del viajero están contestes en demostrarlos que el centro del retablo mayor del templo de las Descalzas Reales de la Villa y Corte de Madrid lo constituía un nicho en el que estaba el gran Crucifijo de Becerra, entre la Virgen de los Dolores y el Evangelista San Juan, es decir, que en este retablo por excepción, las tres figuras del Calvario no andaban puestas en lo más alto, en el ático ó sobre el mismo ático, sino en el punto céntrico, ocupando la hornacina central de las nueve (3 + 3 + 3), que integraban la gran máquina de aquel conjunto importantísimo.

Quien penetre en el templo de las Descalzas, después de leer lo que voy á transcribir pronto, se puede dar cuenta de que semejante punto céntrico del retablo perdido caía directamente á la vista de cualquiera de las dos tribunas laterales del presbiterio, una de las cuales era la regia, donde acudieron siempre á misa, oficios y rezos y devociones las augustas damas que sin profesar monjas en aquel cenobio, habitaban las habitaciones del cuarto real, dentro de sus muros (pero medio dentro medio fuera de clausura): Doña Juana, Princesa de Portugal é Infanta de España (la fundadora), las niñas hijas de Felipe II, después, más tarde Doña María, Infanta de España y Emperatriz viuda de Alemania, y con ella y á la vez, su hija menor Doña Margarita, Archiduquesa de Austria, Infanta de Hungría, futura monja observantísima de las Descalzas, y en el entretanto, afanosísima aspirante á serlo y á hurtarse al amor de Felipe II, su tío y su amante (ya cuatro veces viudo), y á escabullirse del mundo y á zafarse del compromiso de ser Reina de las Españas á que la llevaban todas las conveniencias de la política y de la misma religión católica.

y todas las opiniones, consejos, advertencias y afanes de su madre, de su hermano el Emperador, de confesores, Prelados, Ministros, damas, servidumbre, deudos y cortesanos.

He de dedicar en otra parte el espacio merecido á la olvidada historia de la «Infanta de las Descalzas» que retrató Rubens, y á la narración de sus regias calabazas al Monarca más poderoso del mundo, todavía no viejo (tenía como cincuenta y cinco años de edad á la sazón), aunque ya viudo de cuatro mujeres. Bástame recordar ese episodio olvidado de la vida ejemplarísima de dicha observantísima monja clarisa, para poder poner á buena luz sus angustias indecibles, cuando todo el mundo, todos, todos, la querían llevar, mal de su grado, al trono, al mundo, al amor del hombre y del Rey, y ella, ella sola, porfiaba secretamente en no ser sino esclava de la apretadísima regla monástica franciscana, y en no ser sino mística esposa de Cristo, su Dios.

«Hallaron hecha la tribuna (dice el P. Joan de Palma, biógrafo de la Infanta Sor Margarita de la Cruz, refiriéndose á la llegada á España y á las Descalzas de la Emperatriz y sus hijas), que en el templo de esta Real Casa cae al altar mayor, en donde, en las fiestas públicas, oyen y asisten los Reyes á los Oficios divinos. Comunicábase la tribuna con el cuarto de Su Alteza, y en ella hacia nido esta candidísima Paloma. Allí iba á comunicar sus desconsuelos, á hacer terrero (1) espiritual á su amado. Allí, en sus tribulaciones, buscaba el alivio, el consejo en sus dudas, el esfuerzo en sus trabajos, la constancia en sus persecuciones y el descanso en sus penas. Cobró grandísima afición á una imagen de Cristo Nuestro Señor Crucificado, que está en el altar mayor, y á él enderezaba sus fervorosas oraciones, pareciéndole que tenía tantas puertas abiertas para recibirla cuantas llagas mostraba para remediarla. Comunicaba con esta imagen en la oración cuanto le pasaba en el día, registrándole hasta los más delgados pensamientos. Hablábale en la confianza como á Esposo, y en la veneración como á Dios... Era tan vivo el amor que cobró á esta sagrada imagen, que en viéndola, cesaban sus desconsuelos. ¡Y como á la fuerza del sol se desaparecen las nubes, huían sus penas, que hacía propicio al retrato el amor que la Infanta tenía al original!»

En eso un calificadísimo Ministro del Rey habló á la Infanta con

(1) Hacer terrero significa en el siglo XVII cortejar á la amada, hacerle el amor, pelar la pava, que diríamos vulgarmente.

todo esfuerzo de elocuencia para reducirla á la idea del Rey y de todos, en discurso que produjo enorme efecto á Doña Margarita y grandísimo disgusto, que demostró la Archiduquesa en su contestación enérgica. Y continúa el biógrafo: «No se puede explicar bastantemente la turbación que causó á Su Alteza el razonamiento de este Ministro, porque, aunque conocía bien la suma religión de su tío (Felipe II), el valor de su madre y el respeto y veneración que habían siempre guardado á su vocación, todavía no dejaba de darle gran pena ver que le hablasen tan determinadamente, en materia tan grave, y temía que no fuese la última prueba de su constancia el precepto de la Emperatriz... Con esto, negada la afligida señora de las criaturas, iba desolada á buscar el Criador... La Infanta, de la manera que la Esposa en los Cantares, caminaba anhelando por su Amado, requeríale con dulces quejas, y con tiernos suspiros le llamaba. IBASE Á LA TRIBUNA, Y DESDE ALLÍ MIRANDO AQUELLA IMAGEN DE CRISTO NUESTRO BIEN, DE QUIEN ERA TAN DEVOTA. Un día que más pena le daban sus congojas, bañado el rostro en lágrimas, le dijo: ¿Cuándo he de acabar de hallaros, Señor mío, y me han de dejar seguiros? Y pues, solas vuestras bodas apetezco, ¿cuándo se han de celebrar? ¿Aguardáis á que muera con el dolor de esta suspensión, Señor? ¿En qué han de parar estas instancias? ¿Adónde han de llegar estas porfías? ¿Hasta cuándo permitiréis que padezca en la más fuerte duda, que es perderos? ¿He de ser vuestra esposa, Señor mío?»

«APENAS DIJO ESTAS ÚLTIMAS PALABRAS LA FERVOROSA Y REAL DONCELLA, DERRAMANDO ARROYOS DE LÁGRIMAS, CUANDO LA SANTA IMAGEN DE CRISTO NUESTRO BIEN BAJÓ DOS VECES LA CABEZA, dándole prendas en la tribulación de su descanso, y ofreciéndole en arras de su espiritual matrimonio este repetido prodigo. Cesaron los afectos y entró la suspensión en el alma de la Infanta, viendo con sus ojos un portento tan grande, y naciendo con él en su corazón seguridad constante de conseguir tan gran bien. Quedó con una consolación interior de tanta suavidad, que ya parece que comenzaba á gozar con la esperanza en esta vida, parte no pequeña de las glorias, que á la posesión está reservada» (1).

(1) Añade este comentario fervoroso el P. Palma al milagroso suceso del Cristo de Gaspar Becerra: «Admirable es el amor de Dios Crucificado que adoramos, pues no le pareció que bastaba consolar el corazón que sentía, sino con-

Al fin la pobre Archiduquesa decidióse á tratar con la Emperatriz, su madre, de su decidísima vocación religiosa y su repugnancia á las regias bodas, no sin pensarlo mucho. «En espirituales sentimientos, fluctuando el corazón de Su Alteza, iba y venía siempre á la tribuna, cual suele la paloma á mitigar la sed ir á la fuente. No pudo ya su enamorado espíritu sufrir tantas congojas... Y así determinó de hablar á la Emperatriz su madre, y parecióle ejecutarlo en la misma tribuna, al tiempo que acababa Su Majestad de hacer oración. Discreta fué la sazón que eligió la Infanta, del tiempo y del lugar. Habla á su madre cuando acaba de hablar á Dios, y el tratado de ser esposa de Cristo, lo ha practicado á vista de Cristo...»

Triunfó al fin Doña Margarita, y el Rey cedió mal de su grado. Aun el día de la toma del hábito habló reservadamente, y no sé si dos horas, con la que acaso pueda llamarse los últimos y tristes amores de Felipe II. En el acto de la toma de hábito todo el mundo vió al Rey derramar lágrimas.

El Crucifijo de Gaspar Becerra ardió en el incendio de la iglesia de las Descalzas, y no podemos darnos hoy idea de cómo era la imagen que, bajando una y otra vez la cabeza (ello sería en el año 1583), consoló y confortó á Sor Margarita de la Cruz, la Archiduquesa, Infanta de las Descalzas.

solaba los ojos que lloraban; haciendo que los ojos viesen inclinar la cabeza en el retrato; y el corazón conociese inclinado su amor en el original. Dos veces inclinó la corona de espinas: La primera, ofrece las espinas á su Esposa; la segunda, la corona. Dos veces se inclina, con la una la recibe, con la otra se entrega. Acredita con el segundo milagro el primero: unas maravillas asegura con otras. Dos veces afirma, una en nombre de su madre (medianera deste concierto desde Monserrate) otra en el suyo. Dos veces á dos vidas se ofrece por esposo de su esposa, para esta mortal, penosa y atribulada, y para la gloriosa, triunfante y eterna. Duplica los favores, porque no sabe su amor irse á la mano en pagar deseos y consolar afligidos. Gran crédito es de su fineza el bajar la cabeza su efígie coronada en un madero; pero mayor lo es dar fuerzas á un humano corazón, que decline la cabeza de la Corona, que con tanta instancia quieren poner en sus sienes... Declinó desde el cielo hasta la tierra, para venir á enseñarnos el desprecio del mundo, ¿cuánto más fácilmente se inclinara su retrato, por consolar á quien por servirle lo desprecia? Aliviando con esto una alma enamorada, que con tan ligeros pasos le va siguiendo, que no la puede alcanzar la corona del mundo, que la viene persiguiendo.—«Vida de la Serenísima Infanta Sor Margarita de la Cruz, Religiosa Descalza de Santa Clara, dedicada al Rey nuestro Señor Philippe III el Padre Joan de Palma, Difinidor general de la Orden de San Francisco, Confessor de su Alteza, Hijo de la S. Provincia de los Angeles. Con privilegio. En Madrid. En la Imprenta Real.» Año 1636.

§ 12.—*Historia de la imagen de la Soledad en los libros de antaño*

El texto de este § es de D. Francisco Javier Sánchez Cantón, quien ha copiado de los textos viejos, extractándolos.

«Singular fortuna (dice) cupo en lo antiguo á una de las obras, y no la mejor, de Gaspar Becerra, intervención regia y aun sobrenatural en su origen, sumtuosa capilla, rica cofradía, pleitos y hasta tres libros dedicados por completo á su historia y loa.

No conozco obra de escultor español que cuente con tan abundante bibliografía antes del siglo XIX; no se crea que al valor artístico se debió esta riqueza; la devoción tuvo en ello más parte, y aun el diablillo del interés no fué ajeno, achaque corriente en negocios humanos.

Ya Palomino refirió el *prodigioso* origen de la Virgen de la Soledad, á su relato valiéndonos de lo que cuentan olvidados libros, podemos añadir datos de gran curiosidad y alguna importancia.

La más antigua mención que he llegado á ver de esta imagen se lee en la «Crónica general de la Orden de Mínimos» (1) (1619): su autor el madrileño Fr. Lucas de Montoya, aunque no un Padre Sigüenza, era hombre de varia lectura y aficiones artísticas, y en el monótono desfilar de fundaciones y milagros, apenas soportable, á pesar del arreo de una prosa con muchas cualidades del buen tiempo, encierra noticias apreciables para la historia del arte, alguna de importancia grande: en el folio 98 del libro III, al hacer la descripción de la iglesia del convento de la Victoria de Madrid, se halla la solución del debatido problema del Cristo de la Academia; en el mismo folio se lee la siguiente noticia para la biografía de Becerra:

«La segunda capilla (lado del Evangelio) fundó aquel insigne escultor y gran pintor Gaspar Becerra, cuyo patronazgo gozan hoy el Doctor Céspedes, médico del Rey, y Doña Catalina de Arce, su mujer.»

De lamentar es que el P. Montoya, muy puntual cronista en otras ocasiones, sea en ésta tan lacónico y ni siquiera advierta de qué

(1) «..... de S. Francisco de Paula su fundador. Dónde se trata de su vida y milagros origen de la religion erection de Provincias y varones insignes della. Por el P. Lucas de Montoya, Predicador y Coronista de la Orden en la Provincia de Castilla. Natural de Madrid—Con privilegio. En Madrid.—Por Bernardino Guzmán, Año de 1619.—En folº. (Portada bellamente grabada.)

suerte vino á parar el Patronato á manos de quienes no parecen tener relación con el escultor. Como tampoco es mucho lo que se extiende al hablar de la Virgen de la Soledad, y como fuentes más directas y completas nos esperan, no utilizaré los datos que de la imagen escribe.

Fr. Antonio Arés, lector jubilado del convento de la Victoria, de Madrid, publicó un «Discurso del ilustre origen y grandes excelencias de la misteriosa imagen de Nuestra Señora de la Soledad» (1). Aunque Nicolás Antonio cita una edición de 1630, júzgolo equivocación del gran bibliógrafo; el ejemplar de que me he servido fué impreso en Madrid por Pedro Taço en 1640, y no hay indicación de que sea segunda impresión. Era el P. Ares escritor nada despreciable, y á fe que no merece el olvido en que se le tiene; tradujo, en clásica prosa, *Los Diálogos de la naturaleza del hombre*; de Raimundo de Sabunde (Pérez Pastor describe dos ediciones de 1614 y 1616, aunque advierte son iguales), y de cómo está escrito el *Discurso*, pronto veremos muestras.

Refiere el autor en el prólogo, que es la tercera vez que toma la pluma para escribir de la Virgen de la Soledad, y no sacó á luz lo escrito en las anteriores, «porque la primera vez que lo executé hallé tan copiosa la materia... que vino á crecer el volumen demasiado... y yo conocí, no sólo reducirlo á menos, sino en mucha parte mudar el estilo para que no pareciese libro más de sermones que de historia»: de nuevo tuvo que alterarlo, «que fué casi como hacerlo de nuevo».

Cuenta el P. Ares en los dos primeros capítulos, la protección que los Reyes de Francia dispensaron á la Religión de los Mínimos, «como tal devoción truxo á España la serenísima Reyna Doña Isabel de la Paz, nuestra Señora», la fundación del convento de la Victoria de Madrid, y en fin de cuentas, la privanza que en la Casa Real gozaban los Mínimos, y con cierta *saudade* recuerda el buen fraile aquellos pasados tiempos de palaciega y pingüe memoria:

«Fué uno de los primeros fundadores deste convento el Padre Fray Diego de Balbuena, el cual, continuando el ir á Palacio á confesar

(1) Dedicado «A la esclarecida Reina de las Españas, Doña Isabel de Borbón, Nuestra Señora. En 8.^o, 244 + 3 págs.—Portada grabada con la Virgen de la Soledad y San Francisco de Paula, firmada Pº de Villafranca, ft. según el P. Montoya» (obra citada, lib. IV, pág. 374). Fr. Antonio Arés era natural de Toro.

á la Condesa de Ureña (1), Camarera mayor de la piadosa Reina y á otras señoras y damas suyas, se fué acreditando tanto, que llegó á oídos del Católico Rey la fama de su bondad, y ordenó... que para el P. Balbuena no tuviese algún impedimento... á él y á los compañeros que consigo llevase los abriesen (*sic*) los porteros, y que para él no hubiese puerta cerrada en el Real Palacio. Esto, junto con la merced que le hacía la Camarera mayor, fué causa que también la Reyna se confesase con él... Tuvo la Reyna gran deseo de ir personalmente á Jerusalén... mas como la condición y grandeza de tan alta Reyna no daba lugar á ello, cumpliendo estos deseos hizo voto de enviar una persona á su costa... el P. Balbuena se le ofreció á ello y fué dichosamente guiado de la mano del Señor, y volvió, con ser ya hombre bien entrado en edad, traxo las medidas del Santo Sepulcro y otras grandes reliquias... La piadosa Reina se le mostraba tan agradecida... que de ordinario le importunaba para que le dixese lo que había menester, y con llaneza lo que quisiese para él; á que él, mas agradecido, con suma modestia, respondía que nada quería, y sólo tomaba lo que se le daba para la comunidad...

»En este feliz tiempo (si bien breve por la temprana muerte de la santa y soberana señora nuestra) no se conocían en Palacio otros religiosos sino los de la Victoria... todo era querer más favorecernos é introducirnos para más honrarnos, y así hacían en su manera los demás señores de la corte grandes emuladores de las acciones reales...; muchas veces venía Su Majestad al nuevo convento acompañada de toda su Real Casa, con lo cual el convento estaba siempre lleno de caballeros y sobremanera autorizado, además de irle muy bien con sus limosnas con que presto hizo otra Iglesia y mejoró de casa» (2).

De muy atrás tomé la narración para que mejor se comprenda lo que ha de seguir; además, creo no pesará á los que esto lean la propriedad con que todo lo cuenta el P. Ares, que como se verá, hasta las conversaciones habidas en el negocio de la imagen nos ha conservado.

Ya tenemos á los Mínimos dueños de Palacio, ó por lo menos del

(1) Doña María de la Cueva, viuda de D. Juan Téllez Girón, Camarero mayor que había sido de Carlos V.

(2) Cap. III, folio 12 y siguientes.

áñimo de aquella niña infeliz y bella que el historiador Cabrera de Córdoba nos pinta «pequeña, de cuerpo bien formado, delicada en la cintura, redondo el rostro trigueño, el cabello negro, los ojos alegres y buenos» (1), que Sánchez Coello retrató, y los ignorantes médicos de Palacio mataron, al decir de los Embajadores italianos. Y dejemos la palabra al P. Ares que ahora nos va á referir cómo surgió la idea de la Virgen de la Soledad y todo lo que se siguió, que es historia sabrosa:

«Frecuentaba el buen P. Balbuena el ir á Palacio y algunas veces llevaba consigo compañeros. Llevó un día uno, no poco curioso y que entendía algo de pintura, persona de verdad y que yo conocí bien, y á quien varias veces oí el caso... Y fué así; que habiendo visto y oido este Padre la merced que la Majestad de la Reina hacía al P. Balbuena... y visto la modestia con que de todo usaba su buen compañero, anduvo con cuidado en que pudiese sacarle de la opinión que tenía de corto (que en materia de pedir no se podía negar, porque lo era en todo extremo). Llamábase este Religioso Fr. Simón Ruiz, el cual, en entrando en el Oratorio, comenzó á mirar si hubiera alguna buena imagen para decirle al P. Balbuena que la pidiese á la Reina; luego, á la primera vista, se le fueron los ojos á una que estaba de pincel en un cuadro grande y le pareció cosa de primor y muy devota y representaba muy al vivo las Angustias y Soledad de la Virgen... que estaba como de rodillas adorando una cruz.

»Calló por entonces Fr. Simón, y habiendo salido de Palacio dixo al P. Balbuena:

»—Ciento, Padre, que no puedo dexar de decirle que anda muy corto haciéndole S. M. tanta merced... hace mal, que ya que para si no quiere nada, en no pedirle alguna cosa buena para el convento.

»El P. Balbuena le respondió:

»—Yo confieso mi natural cortedad, mas tampoco es tanta que si supiese en que S. M. nos pudiese hacer merced, sin descomodidad suya, dexara de suplicarla que nos la hiciese.

»El P. Fr. Simón replicó:

»—¿Y si yo le dixese á V. R. en que nos la podría hacer, haría lo que dice?

»Respondió el P. Balbuena:

(1) *Historia de Felipe II*, tomo I, lib. V, cap. VII, pág. 285.

»—¡Sí por cierto!

»Y Fray Simón:

»—Pues sepa que entrando hoy en el oratorio, ví un cuadro destas y destas calidades, y si S. M. nos lo diese, podríamos ponerle en un altar de la Iglesia por retablo, que ya ve la necesidad que desto tenemos...

»El P. Balbuena respondió:

»—Bien me parece, pero no me atrevo á pedirle antes de comunicarlo con la señora Condesa de Ureña: no diga nada en el convento hasta ver la respuesta que nos dá...

»..... Fueron otro día los dos á Palacio y dixerón todo esto á la Condesa, añadiendo que no les parecía que S. M. les negaría cosa tan hacedera.

»—Por eso mismo—la Condesa les respondió—no quisiera yo que pidiesen eso á S. M.; porque esa es una Imagen que truxo de Francia, y la quiere tanto y tiene con ella tan gran devoción, que ha de sentir deshacerse della. Más podríamos hacer una cosa, que es suplicarle la prestase para copiarla y quedándose el convento con el traslado volver el original, que muy buenos pintores hay aquí que lo sabrán hacer.

»El P. Fray Simón dixo:

»—Si eso ha de ser, de mi parecer mejor sería... se haga de bulto y buena talla, y de manera que si fuese menester la pudiésemos sacar en procesión.

»Dixo la Condesa: — No sé en eso qué será mejor.

»Vueltos al convento, comunicado todo... aprobaron todos el parecer de Fray Simón, y tornando otro día á Palacio dixerón á la Condesa la determinación que todos tenían, con lo cual entraron á hablar con S. M.

»Su Majestad mostró holgarse con la petición y quiso que luego se efectuase, para lo cual mandó llamar á D. Fadrique de Portugal, su caballerizo mayor, y le dixo: «cuanto se serviría de que se hiciese todo cuanto el P. Balbuena pedia, que hiciese sacar del oratorio aquél cuadro y mirase qué escultor sería más aproósito para que hiciese una Imagen de talla; ó entera, ó manos y cabeza, como mejor le pareciese que aquélla se pudiese imitar y se la llevase de su parte para que luego la hiciese». Don Fadrique dixo:

»—Señora, nadie en el mundo podrá hacer lo que V. M. manda como Becerra.

«Y la Reina respondió:

»—Tenéis mucha razón y me huelgo que os hayáis acordado dél, llevádsela y decidele que es cosa que deseo mucho, y que salga muy perfecta y presto por que quiero que una cosa que me ha pedido el P. Balbuena, sea lo mejor que pueda ser en su género... y que advierta que yo la tengo de ver antes que se lleve al convento...

»Luego D. Fadrique hizo sacar el cuadro del oratorio y llevarle al taller de Becerra, y él mismo le fué á decir lo que la Reina mandaba que hiciera, y Becerra teniendo, como era razón, á buena dicha que S. M. acordase servirse dél, muy contento ofreció hacer todo su posible con mucho cuidado, y diciendo D. Fadrique «que él lo había de solicitar», le dixo el escultor: «Que no sería menester porque él quedaba bastante encargado y lo comenzaría luego y no lo dejaría de la mano hasta haberlo acabado y esperaba que tendría el efecto que S. M. deseaba.

»Era este Gaspar Becerra un excelente y famoso escultor y no menos valiente pintor y llevaba gajes del Rey Católico, bien conocido de la Reina, porque á la sazón estaba aquí en Madrid ocupado en la obra del retablo de las Descalzas Reales... y su alteza (1), y la Reina iban muchas veces á ver el edificio y el retablo y el estado en que andaba y era fuerza verle estas dos señoras y tal vez hablarle.

»*Deste gran oficial dura hasta hoy la memoria en muchas provincias de Europa, por las obras tan primas que en ellas deixó de su mano, y en especial en Italia, donde estuvo muchos años siendo discípulo de Miguel Angel, cuya fama es tan notoria que baste esto para gloria de entrumbos, y como la piadosa Reina truxo de Francia la devoción de San Francisco de Paula, así la truxo él de Calabria tan cordialmente impresa en el alma, que cuando supo que era la Imagen para el convento de su orden, se le aumentó el gozo y aun el deseo de acertar en ello: y los religiosos asimismo se alegraron mucho de que fuese él á quien S. M. hubiese mandado que hiciese la Imagen, así por esta devoción que ostentaba mucho donde quiera no menos con obras que con palabras de que da buen testimonio la capilla que en este convento fundó para su entierro, como por la gran fama y noti-*

(1) La Princesa Doña Juana.

cia que también en España hay de la perfección de sus obras, y en especial, de aquel nunca tan bien alabado como merece, el retablo de la Iglesia Catedral de la Ciudad de Astorga, admiración de todos los que saben del arte, y una de las maravillas destos reinos, yo lo he visto y con lo poco que de esto entiendo, me pareció que no le encarecían mucho los que esto decían del.

»Mas fué cosa muy digna de reparo, y en Gaspar Becerra muy extraordinaria, porque de la primera sacaba casi siempre sus obras con gran perfección, y ésta... decía que no podía acabar con ella y así, al fin de un año, poco más ó menos, sacó una cabeza, que si bien no estaba á su satisfacción, porque la Reina no entendiese que era no querer hacer lo que le había mandado y deseaba tanto, se la llevó; mas contentóle á Su Majestad aun menos que al artífice, y así mandó que lo pensase mejor é hiciese otra...; presto sacó otra que le pareció estaba buena, y habiéndola mostrado á D. Fadrique y á los Religiosos, les contentó... Se la llevó á la Reina, mas, ó fuese que Su Majestad conocía mucho desto, ó que el Señor tenía ordenado lo que había de ser, impuso á la Reina que dixese, viendo la cabeza, que no le contentaba, ó fuese lo que fuese, en fin, Su Majestad lo dixo y mandó á Becerra que hiciese otra y mirase si no se atrevía á sacarla mejor que aquellas dos que había hecho, porque mandaría que la hiciese otro escultor. Becerra dijo que tornaría á probar tercera vez, y si no contentase á Su Majestad, se rendiría..., y así se despidió no con pequeña pena y melancolía, poniendo el defecto, no tanto en la Imagen como en el corazón de la Reina, porque ninguno de los de su arte le hallaba...

»Viéndose con esto el buen Becerra, algo confuso y no poco afligido, se fué á decir á los Religiosos que con mayor instancia suplicasen á Nuestro Señor... le diese gracia para acertar en esta ocasión; todos lo prometieron y así lo hicieron, ofreciendo por esto los ayunos de la Comunidad, algunos sacrificios de Misas y oraciones y particulares limosnas y disciplinas.

»...Habiéndose acostado Becerra una noche de invierno con este pensamiento, le dió un pesado sueño tras un vehemente deseo de pensar sobre la almohada en el acierto de la Imagen..., cuando, así dormido, soñó que oía una persona que no conocía, ni sabía si era hombre ó mujer, sino sólo pudo percibir que le decía estas palabras:

»—Despierta, levántate y vé á la chimenea y en ella verás un tronco grueso de roble que se está quemando, mátale el fuego y prepárale, que de él sacarás la Imagen que deseas.

»Despertó despavorido, y medio turbado se levantó; fué á la chimenea, vió el tronco ardiendo y lo apartó... Luego, otro dia, mirándole mejor, se afirmó en esto, porque le pareció el madero muy aproposito para el intento, y así lo comenzó luego á debastar y labrar, y finalmente sacó de él la mejor cabeza que él ni otros más valientes en el arte pudieran jamás imaginar...

»La llevó á la piadosa Reina con D. Fadrique, que solo aún no se atrevía; mirólo todo bien Su Majestad y contentóle, y dixo á Becerra:

»—Que por lo bien que había acertado esta tercera vez, le perdonaba la tardanza y se daba por muy bien servida, que ya veía que faltaba allí la encarnación de todo y que mirase á quién la encendaba, porque no se estragase con ella, lo que tan bueno estaba y tanto le había costado.

»—El dixo — que de ninguno la quería liar, sino encarnarla él, porque, gracias á Dios, de todo sabía» (1).

Sigue la narración de la perfección con que fué pintada y de cómo la presentó de nuevo á la Reina, á la que «agradó sobremanera, y le dijo que mirase cómo se había de vestir...» Refirióle el escultor las circunstancias del prodigioso sueño, y añadió:

«—Y vea Vuestra Majestad el testimonio de la verdad, porque en el celebro le dexé un poco de lo quemado.»

En la visita de gracias que el P. Balbuena hizo á Palacio, se trató del vestido que á la imagen había de ponerse, porque, al parecer de Becerra, «el ropaje que tenía la de pincel no es aproposito para hacerlo así en la de bulto», y el Provincial dijo á la Condesa de Ureña:

«—Pues démos Vuestra Señoría su parecer como juzga que será bien vestirla.

»Y la Condesa respondió:

»—Cierto, que supuesto que este Misterio de la Soledad de la Virgen parece que quiere decir cosa de viudez, que sería bien se pudiese vestir como viuda de la manera que yo ando... porque pudiese servir á Nuestra Señora con un vestido y tocas como estas mias.

(1) Cap. IV, folio 17 y siguientes.

»Conferido todo, y juntamente el modo como se pondrian las insignias que tenía la imagen de pincel (á la cual se imitó en todo y por todo, salvo el vestido que se le puso á la de bulto como la Condesa dixo)...

»... Se avisó á la Serenísima Reina, suplicándola mandase señalar el día en que quería que la colocación de la santa Imagen se celebrase.

»Señalado el día que se había de colocar y bendecir la santa Imagen, que según algunos piensan fué el día de la Natividad de la Emperatriz de los cielos (8 de Septiembre), y según otros el domingo de su Infraoctava, porque es cierto haber sido antes de mediados de Septiembre del año del Señor de mil y quinientos y sesenta y cinco; colgó la iglesia lo más ricamente que se pudo, vinieron á ella la Majestad de la Reina acompañada de la Serenísima Princesa de Portugal, de todas sus damas con las demás señoras de la corte, todos los grandes y señores della, y el acompañamiento ordinario de Sus Majestades y Altezas Reales, no faltando, como jamás falta, el concurso popular. Vino asimismo la Capilla Real con todos los músicos della, y para bendecir la santa Imagen... el Ilmo. y Rdmo. D. Bernardo de Fresneda, de la Orden de San Francisco, Obispo que era á la sazón de Cuenca... Hizo tanto ruido en la corte esta fiesta, que en muchos días no parece que podían hablar de otra cosa en las conversaciones.»

Largo ha sido el extracto, pero supongo no ingrata la lectura de lo sucedido en este episodio de la vida del gran escultor. Tan pocas intimidades sabemos de nuestros artistas antiguos y de sus obras, que cuando de algunas llegamos á tener noticia, parece como que no hay prolijidad que la curiosidad no disculpe.

Con la Virgen de la Soledad entró en la Victoria una fuente de riqueza y prosperidad; la época de predominio de la Orden en Palacio pasó pronto, pero tuvo la suficiente duración para hacer de su convento el de moda, y hay que ver lo que esto suponía en aquellos tiempos; ayudaba no poco á su auge su situación inmejorable en el centro de Madrid, entonces en vísperas de su mayor florecimiento. La lonja de la Victoria es escena de la primera de una de las mejores comedias de Tirso de Molina, *La Celosa de sí misma*; departen en ella el provinciano D. Melchor, á quien el movimiento de la corte trae en continua admiración, y el ladino Ventura:

DON MELCHOR

¿Qué iglesia es ésta?

VENTURA

Se llama
 La Victoria, y toda dama
 De silla, coche y estrado
 La cursa.

DON MELCHOR

¡Bravas personas
 Entran! (1)

Tanta concurrencia y devoción trajeron por lógico resultado un rápido engrandecimiento del convento y grandes variaciones en su disposición, todo á la veneranda imagen debido; tanto, que muy pronto, parodiando cierto célebre verso de Quevedo, pudo decirse de la Victoria «que era un convento pegado á una capilla.»

Ya el P. Ares desconocía el lugar en que se había colocado en la primitiva iglesia la Virgen de la Soledad. Dentro de muy pocos años se acabó la nueva iglesia «que fué de las primeras en España que se hicieron de la forma que tiene, la cual han imitado después casi todas las que de nuevo se han hecho, que es de una sola nave con capillas á los lados, todo labrado de yeso y las bóvedas de ladrillo». «Cuando pasaron el Sacramento á la iglesia nueva, trasladaron también la santa imagen á una de las capillas del Evangelio, y fué la tercera en orden». A todo esto se había fundado una Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad, que á fines benéficos, recogida de expósitos y socorro de ajusticiados, reunía el del cuidado y ornato de la Virgen, é hicieron en dicha capilla «los cofrades, sobre el altar, un nicho cubierto de guadamacies negros de que también lo estaban las paredes, y otros dos, donde colocaron un Christo, arrodillado, muy devoto, insignia de la misma Cofradía, y en el otro nicho, la Cruz con las espadas, insignia de la Imagen»; «en el nicho que decíamos ocupaba la Cruz en el año del Señor de 1600, se puso un Christo, que llaman del sepulcro, que había dado al convento, según algunos dicen, la misma señora Reina.»

Pero todo no fué felicidad para los Mínimos. Con la posesión de la

(1) Comedias de Tirso de Molina (Bib. de Autores españoles, tomo V, pág. 128).

Soledad no tardaron las cuestiones crematísticas en meterse de por medio, y primero un litigio con los herederos de Doña María Laso, que *in articulo mortis* quisieron que echase abajo la donación de 800 ducados anuales que, tiempo antes, había hecho á favor de la capilla, y después algo más grave, un enredado pleito con la Cofradía.

Parece desprenderse de los alegatos del P. Ares, que la Cofradía no repartía con el convento las cuantiosas limosnas que colectaba; hubo en el asunto muchos dimes y diretes; agrióse la cuestión, y dieron los cofrades en la tecla de reclamar como suya la imagen de la Soledad y todo lo que le pertenecía; ¡considere el pío lector la cara que pondrian los frailes! Presentó la Hermandad como prueba de que era suya la imagen, un recibo firmado por el escultor Simón de Baena (que creo completamente desconocido), en el que declaraba haber percibido determinada cantidad por una imagen de la Virgen de la Soledad, hecha por encargo de la Cofradía. La imagen de Baena, según el P. Ares, existía, en efecto, pero era una copia en pequeño de la de Becerra, encargada por la Hermandad para que le sirviese de insignia en los entierros á dicho Simón de Baena, escultor «de tan poco nombre y oficial tan mecánico, que todos los que le conocieron dixerón que no había hecho poco en sacar lo que hizo para los cofrades»; agrega el mismo escritor, que doró y pintó la imagen Gaspar de Hoyos.

Los cofrades llevaban su pleito con gran suerte hasta que tuvieron un lamentable tropiezo; hicieron los frailes que el Juez les pidiese pormenores de la imagen que reclamaban, é ignorándolos (aunque inverosímil parezca), dijeron era «toda de talla por dentro». Con esta declaración, los frailes se vieron salvados: ordenó el Juez «que el Corregidor de Madrid ó su Lugarteniente, acompañado de un escribano, un escultor y pintor, viniese á este convento, y con el recato, veneración y decencia posible, entrase en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad y la hiciesen desnudar y le enviasen testimonio firmado de todos cómo era el cuerpo de la santa imagen». Fueron peritos el escultor Juan Muñoz y el pintor Antonio Ricci (padre de Fray Juan y de Francisco); en 5 de Julio de 1606 hizose el reconocimiento con gran secreto. Sentencióse, como era justo, á favor de los frailes. La Cofradía no hubo de conformarse del todo con el fallo, y

á veces tuvo que suspenderse la procesión anual, por haber llegado á noticia de los Mínimos que los tenaces Hermanos trataban de apoderarse, á viva fuerza, de la Virgen. Por fin, hubieron de resignarse, y en su hospital de expósitos pusieron una imagen semejante á la famosa.

Como la devoción á la Virgen iba en aumento, pareció insuficiente la capilla terminada en 1600, y se pensó en hacer una iglesia de tres naves al lado de la conventual. «Fué su artífice—en altisonante frase del pedante Tomás de Oña—el nuevo Hermógenes de nuestros siglos, el maestro Juan Ruiz, que con decir su nombre excusa todo encarecimiento». Según testimonio del P. Ares, «la obra costó al convento más de 50.000 ducados»; trasladóse á su propia capilla la Virgen de la Soledad el 16 de Agosto de 1611, en medio de fiestas que regocijaron mucho á la corte, luminarias, danzas, solemne procesión y arcos triunfales con ingeniosos jeroglíficos que serían cosa de ver.

No pararon aquí las suntuosidades con que se rodeó á tan celebrada imagen.

En 1664 salió de los tórculos del mendacísimo impresor Diego Díaz de la Carrera, gran conocido y muy poco querido de los amigos de los libros viejos, uno de los más ampulosos y disparatados que en aquellos felices y gongorinos años se escribieron: he aquí su título:

«Fénix de los ingenios que renace de las plausibles cenizas del Certamen que se dedicó á la venerabilísima Imagen de Nuestra Señora de la Soledad en la célebre translación á su sumptuosa capilla... Buela en alas de la Fama á diligencias del Lic. D. Tomás de Oña, Abogado de los Reales Consejos... (y no copio más, aunque la portada no acaba tan pronto).

En el estilo más pintoresco y pedante que darse puede, hace el buen jurista la historia de nuestra imagen sin añadir dato alguno á lo que escribió el P. Ares; tiene de nuevo, lo que habla del retablo: se conoce, que por parecer pobre al exuberante gusto de la época, el construido en 1611 se hizo años después por un escultor llamado José de la Torre, por completo ignorado, pero que, sin embargo, mereció que el rimbombante Oña escribiese de él «es uno de los mayores artífices desta corte, y que en esta ocasión parece que se excedió á sí mismo por excederlos á todos, haciendo la obra más perfecta que hasta el día de hoy se ha ejecutado» (!!!). La describe á conti-

nuación, y en verdad que sería cosa de admirar aquella *máquina* de columnas, ángeles de seis pies de alto», «niños honestamente desnudos, tarjetas, hojas, «cogollos», cartelas, lazos *et ejusdem furfuris...*», que con su correspondencia y artificio parece haber resucitado las antiquísimas fábricas de Roma». Pintó y doró el retablo «un insigne maestro llamado D. Andrés de Villegas», tan conocido como el escultor. En la complicada arquitectura de este retablo había lugar para un *Descendimiento de la Cruz*; pintura de «la envidia de Ceusis, la emulación de Parrasio, el Apeles de España»... Don Francisco Rizi (!!!).

Después de la descripción de la capilla, viene la de las fiestas... que no es menos buena: «no hubo toros por orden superior». Y...

...El 19 de Septiembre de 1660 se celebró un Certamen en la iglesia del convento; había once temas alusivos á la historia de la imagen y sus milagros, en especial el haberse apagado con su presencia los dos famosos incendios de la Plaza Mayor; acudieron infinitos poetas, Matos Fragoso, Zabaleta, D. Luis de Ulloa, Montero de Espinosa, Ambrosio de Arce, D. Juan Velez de Guevara, etc.; dió el vejamén don Francisco de Avellaneda. De las poesías, publicadas todas por Oña, es piadoso no hablar... Los premios eran originalísimos, desde una pluma de oro hasta una montera catalana: el hijo del que escribió los *trancos* de D. Cleofás Leandro Pérez Zambullo, de regocijada memoria, fué premiado con unas medias...

Después de tantas grandezas llegó á la Virgen de la Soledad de la Victoria (modelo de todas las demás de España) (1) «la época de la decadencia; las revueltas y cambios del pasado siglo la llevaron á San Isidro, donde ningún recuerdo de lo que fué conserva; la memoria de sus milagros se ha perdido; la devoción hoy día va por muy otros caminos que en lo antiguo, y pocos son los que saben que la Virgen que sale el Viernes Santo en el Entierro de Cristo fué durante siglos la más famosa de las imágenes de la corte (2).

(1) En la iglesia de Santa María del Camino de León vi una copia antigua de la Soledad en un retablo de pinturas del siglo XVI; no es cosa vulgar.

(2) No fué el libro de Oña el último de los dedicados á la Soledad de la Victoria en 1719; el Minimo Fr. Francisco de Paula Sopuerta publicó una «Relación histórica del ilustre y milagroso origen de la copia más sagrada en su triste Soledad...» Es obra de ningún valor, escandaloso plagio de las del P. Ares y de Oña, á quienes en muchas ocasiones copia á plana y renglón.

§ 13.—*La Soledad, de Becerra.*

Los antecedentes narrados por los viejos historiadores devotos, copiados y extractados en el § anterior por don Javier Sánchez Cantón, explican plenamente la popularidad de la imagen de la Soledad hecha por Becerra y siempre conservada en Madrid. De la extensión de su popularidad á provincias hay testimonios, alguno de los cuales es sumamente interesante para la Historia del Arte Español.

Efectivamente, después del promedio del siglo XVII, Alonso Cano, el más exquisito, si no el más vigoroso de los pintores y escultores españoles, pintó para la Catedral de Granada en lienzo, copiando la de Becerra, la imagen de la Virgen de la Soledad: lo declara la misma incomparable «Guía de Granada» de D. Manuel Gómez Moreno, padre, que dice (1), refiriéndose á la capilla de San Miguel, en la nave de la epístola. También es de mármoles el retablo colateral, donde se venera un bellísimo cuadro de Alonso Cano, copia de la célebre Doloresa esculpida, por Gaspar Becerra, tal como estaba en su altar. «Y en seguida adquiriría popularidad granadina el dechado madrileño de la Virgen de la Soledad, porque los discípulos de Cano, los escultores Mena y Mora, la copiaron en imágenes de talla, vestida ó para vestir, con postiza indumentaria, como la famosísima de la parroquial de Santa Ana, hecha para San Felipe, por José de Mora, en 1671, una de sus mejores obras, que la gente y algunos críticos, Dieulafoy entre ellos, ignorando la fecha documentada posterior á la muerte de Alonso Cano, se empeñan en atribuir al maestro (2). Esta imagen, según cuenta el mismo Sr. Gómez Moreno (3), tenía primitivamente, como todavía la tiene la imagen madrileña, las manos juntas (y levantadas), mas porque la ocultaban el rostro (pienso yo, que tan sólo en las procesiones, al verla en alto), se las pusieron cruzadas sobre el pecho en 1707, «seguramente por el mismo artista», añade el Sr. Gómez

(1) Página 280: El cuadro de Alonso Cano «fue robado en 1873, más á poco se descubrió con gran júbilo de los granadinos», dice además el autor de la *Guía*, año 1892.

(2) Véase en el reciente libro de Dieulafoy, *Espagne et Portugal*, de la serie «Ars una species mille», fig. 507, reproducida la imagen todavía como de Alonso Cano.

(3) *Guía* citada, pág. 440.

Moreno, padre: pues todavía vivía José de Mora en esa fecha avanzada. Otros escritores le citan á José de Mora otra repetición de la Soledad en el Monasterio de Santa Paula, de la misma Granada, y á Pedro de Mena Medrano, varias imágenes de ella.

Finalmente, como ya adelanté, la pictórica, milagrosa de la Virgen «de la Paloma», de Madrid, hallada en el siglo XVIII, y muy popular en el XIX y el XX, es en suma un acaso no último eco de la imagen un tiempo veneradísima de Gaspar Becerra, olvidada hoy de todo el mundo.

He oido decir que del convento de la Victoria fué llevada á la Colegiata entonces, hoy Catedral de San Isidro, cuando la francizada. Si fué así, no lo sé yo; pero en tal caso lo extraordinariamente probable es que no fuera definitiva una traslación semejante, y que al volver Fernando VII del destierro, volviera á la Victoria, á su gran Capilla de la Soledad, la un tiempo celeberrima imagen, y que á la expulsión de los frailes hiciérase nuevo y ya definitivo traslado á San Isidro.

La iglesia de San Isidro le pudo ofrecer singular capilla: la lujosísima (en lo más barroco y churrigueresco), que estaba en tiempo de los jesuitas, en aquélla su iglesia del Colegio Imperial, consagrada á su santo fundador San Ignacio, edificada en 1671 y á todo lujo renovada por una Borja de la casa de los Príncipes de Esquilache en 1736. El odio á los jesuitas que, sentido por Carlos III, hizo llevar al altar mayor de la iglesia el cuerpo de San Isidro Labrador para que se oscureciera el recuerdo de San Francisco Javier (antiguo titular del templo, hoy del todo olvidado allí), quizá interviniéra también en lograrle á la capilla más independiente de la mayor iglesia de Madrid el título devotísimo de la Soledad, para oscurecer el recuerdo de San Ignacio, «fundador y general», «de la Compañía real», «de Jesús» (himno de los jesuitas).

Pero la Virgen de la Soledad, acaso por la costumbre de tener cerrada la verja de esta capilla profunda y oscura, ha sido olvidada por el pueblo fiel, reduciéndose hoy á ser la imagen de Becerra una de las procesionales en la procesión pública, nada magnífica por cierto, del Viernes Santo madrileño.

Y como el efecto de la escultura en la calle, es, por caso, nada agradable, aun las personas curiosas del pasado artístico de España

se resistian (al menos en su fuero interno) á reconocer en ella la obra, famosísima un tiempo, de Gaspar Becerra.

Para cerciorarme de la atribución, para explicarme la causa de las dudas y para dar al público una vez reproducciones fotográficas de la asendereada imagen, logré que se nos permitiera sacarla á buena luz y examinarla detenidamente; á la vez que se hacia la labor fotográfica, por fuerza mediana, que puede ver el curioso lector.

La cabeza está trabajada, en cuanto á la cara, á la mascarilla, y no en el pelo, que es pintado sobre la frente: por si fuera caso de verse tanto; las orejas tienen la forma pero no todo el detalle escultórico debido, acabando de dar la indicación de que se concibió siempre la imagen para ir tocada y vestida. Dicha cabeza forma una sola pieza con el busto del cuerpo, al parecer (pues era difícil y desde luego indebidamente innecesario el desnudar la imagen), sin redondez alguna de pecho ni modelado de espalda; del punto en que deberían estar las caderas, para abajo, no hay al tacto sino la «aceitera» ó «alcuza», es decir, la forma cónica, que da nombre entre nosotros á las imágenes de vestir, también llamadas de devanaderas; aquí no creo que devanaderas, propiamente dichas, existan, sino que el busto encaja sólidamente y rigidamente con el pedestal de nubes, mediante un madero que supongo recio y bien ensamblado por arriba y por abajo; lo palpable en esa alcuza ó aceitera es de cartón en la mitad delantera, y de aros de miriñaque tan solamente en la otra mitad; sobre ellos y sobre el cartón van la aparente falda y el manto á la redonda.

Los brazos y antebrazos están desbastados en palitroques informes que dan la medida pero no la forma de los miembros humanos; las manos en cambio, juntas por los dedos, trenzados ó engatillados y después plegados, están hechas con modelado escultórico, aunque nada valiente ni perfecto. Dichas dos manos y los antebrazos son de una sola pieza de codo á codo; en cambio los brazos son dos piezas, encajando en burdas articulaciones en cada uno de los codos y en cada uno de los hombros: esto da al conjunto de las extremidades superiores una pequeña libertad de movimientos para poderlas vestir mangas abiertas á la larga en los antebrazos (los brazos sólo tienen, como invisibles, unas vendas).

En definitiva, el escultor no tuvo que hacer sino cara y manos, que es lo único encarnado.

La actitud total ha debido de ser la misma que ahora nos muestra la imagen, pero cabe que tuviera más ó menos levantadas las manos (supuestas las articulaciones de hombros y codos) y que, por tanto, las colocaran más altas como parece que las levantaba la imagen de José de Mora, en Granada, imitada de ésta. También cabe que apareciera más alta ó más baja de estatura la Virgen, pues el pedestal de nubes (con dos cabezas de serafines) que hoy la sostienen (con la rigidez de una sola pieza) es obra, no del siglo XVI, sino más probablemente del XVIII; de la segunda mitad del XVIII es la aureola dorada de rayas (y detalle neo-clásico al reverso), tallada en madera que se atornilla al occipucio:—atravesando unos ojales del manto negro y de las tocas blancas.

Tal cual la imagen quedó en ese arreglo del pedestal de nubes, se ignora hoy si se la supone en pie ó de rodillas: para estar de rodillas parece alta en demasia; para estar en pie ciertamente que le falta estatura. Los textos aportados por el Sr. Sánchez Cantón dan la explicación, que por lo visto ignoraban los autores del arreglo del siglo XVIII. En la hornacina de la Victoria no hubiera cabido del todo en pie quizás, pero tal vez así la creyeron dichos arregladores. En la hornacina de la capilla de San Isidro está á un lado colocada sin embargo (á la derecha mano de la Virgen) una sencilla cruz grande, que debería dar de sí, como consecuencia, el imaginar á la Soledad adorándola y por tanto de rodillas, tal cual la suponen los desempolvados textos de antaño.

Quedan, pues, para juzgar artísticamente la obra famosa de Beceerra, tan solamente las manos y la cara.

La una y las otras están pintadas de encarnación, suponiendo una color quebrada, exageradamente quebrada y perdida, aunque no cadavérica. Pero con la circunstancia de que esa coloración malsana no es realista, sino convencional, y brillante, con un brillo tan excesivo, tan bruñido, reluciente y charolado que da lástima y repugna de ver. En la luz recoleta de un interior, hiere ese charol antiartístico con el rielar de las luces reflejadas, haciendo punto menos que imposible la reproducción fotográfica; pero á plena luz, y á luz de la calle, en los días de procesión, es causa de que la imagen parezca valer nada. Para mí es indiscutible que semejante encarnación es una tremenda imitación, en el siglo XVIII, de la también algo bru-

ñida (pero muy de otra manera, seguramente) que tendría desde el siglo XVI, la escultura, hecha por mano de Becerra, quizá sin enyesado previo, y sin otra capa espesa que la masa de color: como el Cristo yacente procesional de las Descalzas, que sigo atribuyéndole. Este, el color, se perdería á trechos (como ha pasado en el Cristo yacente) y se debió de decidir renovar la encarnación en el siglo XVIII, cuando ya se había olvidado nuestra castiza encarnación escultórica mate del siglo XVII. Lo cierto es que el charol de la Soledad, además de su archibruñidísima superficie, parece dado por charoladores de carrozas ó de coches, y que supone una capa enyesada lo bastante espesa para suprimir las delicadezas del modelado.

No era dado á ellas Becerra, como artista de lo colosal y no de lo nimio, pero hay que tener presentes todos esos datos para juzgar la obra suya, suya digo porque todavía lo es la de la Soledad. Las manos, repito que son flojas; pero la cabeza, vista de medio perfil, á derecha ó izquierda (vale mucho más así que de frente), ofrécenos una realidad de tipo femenil nada vulgar, acaso nada español, distinguido, fino, aristocrático, quizá de rubia, de raza francesa del Norte, ciertamente que no de española (étnicamente española), ni de italiana; hermosa, sin notas de la belleza vulgar, y nada imitativa (por gran fortuna) de las cabezas femeniles del Buonarrotti que convencional, friamente, había reproducido Becerra en su retablo magno de la Catedral de Astorga.

Tomando la cabeza charolada de hoy como lo que es, como un basto *vaciado* de la cabeza esculpida por Becerra en el siglo XVI, se adivina una obra de rara belleza de tipo, y de tipo humano distinguidísimo: todo lo contrario de la vulgaridad hispánica en nuestro Arte cristiano popular y realista. ¡Bien se ve que Becerra tuvo que porfiar, insistir y repetir para darle gusto á aquella Reina francesa gentilísima, hija de un Valois y de una Médicis, que pasó como un meteorito por la Corte de Felipe II. La mascarilla de la Soledad, bien lo podemos decir, es más obra de la Reina descontentadiza, de Doña Isabel de la Paz, que de Gaspar Becerra.

La que he llamado «vulgaridad hispánica en nuestro Arte cristiano, popular y realista» dió de sí en el siglo XVII, y en el XVIII, imágenes de la Dolorosa patéticas, demasiado patéticas: tan alejadas de la serenidad helénica, de la *sofrosine* ejemplarísima del Arte



GASPAR BECERRA
La Soledad (año 1563)

Imagen de vestir, cabeza y manos de encarnación; encargo de la Reina D.^a Isabel de Valois
CATEDRAL DE SAN ISIDRO, EN MADRID



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

clásico puro (no el *heterodoxo* de las Niobes), cuanto pueda estarlo de un polo el otro polo del mundo. Ignora el vulgo, é ignoró el Arte popular español, que las más grandes emociones no las sienten los que lloran, gritan ó plañen dolores, sino las almas privilegiadas que no saben llorar, ni menos gritar y comunicar en charlas sus penas. Y eso no (como en lo clásico) por estoicismo y por esfuerzo preconcebido ó connaturalizado de la ecuanimidad, sino por la misma hondura de la emoción y la misma intimidad suprema del sentimiento. Gaspar Becerra, á la tercera tentativa, logró modelar la cabeza de la Soledad, no llorona y plañidera, tampoco fría ó clásica: dolor hondísimo poniendo en ella, emoción no comunicada, sino íntima y preñadísima. Es otro de los grandes aciertos de esa mascarilla sutil que examinamos á través del revoque postizo: de éste son las pintadas lágrimas, aun por fortuna escasas, como las que imagino que pintaría Becerra. ¡Menos mal que en el siglo XVIII no se las pensó poner de verdadero vidrio incrustado!

En definitiva y al fin, contestándome á mí mismo, á lo dicho en el § 5.º: que una vez, una vez al menos, Becerra, tras de porfiar y repetir é insistir, hizo lo que tan difícil é insuperable parecía al gran Velázquez: hizo en verdad *una cabeza*.

ELÍAS TORMO.

ANTONIAZZO ROMANO

Un prerrafaelista pintando para españoles.

Antonio de Aquilio, más conocido por el nombre de Antoniazzo, pintor cuatrocentista romano, discípulo de Melozzo da Forli, aparece, por primera vez en la Historia del Arte, en un epígrama que dedicaron á su maestro por haber reproducido la imagen de la Virgen atribuida á San Lucas, de la cual hizo Antoniazzo una copia. Uno y otro, maestro y discípulo, fueron ensalzados como ventajosos rivales del pintor evangelista.

Por entonces (1464) ya debía ser Antoniazzo maduro en su arte. Trabajó con Melozzo en la llamada capilla de Sant'Angelo, y unas veces asociados y otras cada uno por su parte, siguieron sus vidas artísticas paralelamente, hasta 1483 en que, habiendo partido Melozzo de Roma, se asoció Antoniazzo con Pietro Torini, Pier Matteo di Amelia, Perugino y otros, comenzando desde entonces la serie de obras que le ha valido un lugar preeminente entre los cuatrocentistas italianos.

Entre estas obras, las hay de un gran interés para nosotros, por estar relacionadas con España, y á ellas vamos á dedicar el presente trabajo.

La iglesia de Santa Croce in Gerusalemme, titular del capelo de D. Pedro González de Mendoza, Gran Cardenal de España, por cuya iniciativa se restauró, tiene decorado su ábside con un gran fresco, obra de Antoniazzo y sus discípulos, en el que de una manera breve y compendiada se representan escenas de la invención y exaltación de la Santa Cruz.

En la bóveda del ábside se encuentra Cristo en actitud de bendecir, teniendo en la mano izquierda un libro abierto que apoya en una rodilla; está dentro de una aureola limitada por querubines, y á derecha é izquierda de ésta, dos grupos formados cada uno por tres niños, que vuelan entre nubes enmedio de un cielo azul salpicado de estrellas.

Las escenas de la invención y exaltación de la Cruz se desarrollan en un paisaje amplio, claro y limitado por montañas.

El primer grupo á la izquierda, representa á la Emperatriz *Santa Elena seguida de sus damas y discutiendo con Judas*, el cual le indica el sitio en que los excavadores están sacando la Cruz.

Sigue á esta escena la de los *excavadores*, de la que forma parte, un grupo de tres judíos que presencian la operación.

Como los excavadores habían encontrado tres cruces, la del Salvador y las de los dos ladrones, faltaba averiguar cuál era la del Salvador, para lo cual Judas colocó las tres cruces en el suelo, y viendo acercarse un entierro hizo parar al cortejo y cogiendo el cadáver de un joven, que iban á enterrar, lo colocó sobre una de las tres cruces y luego sobre la otra, y viendo que el cadáver seguía inmóvil, lo colocó entonces sobre la tercera y el muerto resucitó inmediatamente, incorporándose en la Cruz (1).

Tal y como queda descrito, se representa en el grupo siguiente al de los excavadores el milagro de *la prueba de la verdadera Cruz*.

La Cruz está tendida en el suelo y sobre ella se incorpora el joven resucitado, á la derecha está Judas y á la izquierda Santa Elena seguida de un buen número de mujeres.

Viene después la escena central, en la que la Emperatriz sostiene la Cruz en pie, que es adorada de rodillas por un Cardenal.

Suponen que este Cardenal sea D. Pedro González de Mendoza; ya veremos más adelante lo que esto puede tener de cierto.

La Cruz que se alza triunfante en medio de la pared, divide el campo de acción en las dos partes de que se compone la leyenda.

(1) Otras leyendas dicen que Santa Elena consultó á San Macario, quien le aconsejó el procedimiento para averiguar cuál era la verdadera Cruz. El *Año Cristiano*, supone que la experiencia se hizo con una mujer moribunda. De todas maneras, en el fresco está representada como queda indicado, es decir, conforme á la Leyenda Aurea, pues aunque el cadáver parece al pronto de una mujer, deteniéndose á observar muslos y piernas, se ve que es un hombre.

Hasta aquí va descrita la *Invención* de la Santa Cruz, resta, pues, examinar la *Exaltación* de la misma.

Cuenta la Leyenda Aurea, que Cosroes, rey de Persia, cuando subyugó á Jerusalén, llevóse la Cruz. El Emperador Heraclio reunió un ejército, que encontró al hijo de Cosroes junto al Danubio.

Dos capitanes, uno de cada ejército, establecieron entonces venir á singular batalla sobre un puente, siendo la victoria para el ejército del capitán vencedor.

Esta es, pues, la escena (*la lucha sobre el puente*) que se representa á continuación de la última descrita. A un lado y otro del río se encuentran ambos ejércitos, que no parecen mostrar gran interés en la lucha de los dos capitanes.

Decidida la victoria á favor de Heraclio, éste recupera la Cruz y la transporta á Jerusalén.

Las dos últimas escenas del fresco son las que pertenecen á esta parte de la leyenda ó sea á la llegada del Emperador á Jerusalén.

Vese en primer término á Heraclio con las vestiduras reales, montado en un hermoso caballo y llevando la Cruz; mas un ángel aparece sobre la ciudad, recordándole que Jesús, dando pruebas de humildad, entró montado sobre una pollina y sin vestiduras reales. El Emperador escucha las advertencias del ángel; y efectivamente, en segundo término le representa el fresco á las puertas de Jerusalén sin ninguna insignia, á pie y con la Cruz á cuestas.

De esta obra, que generalmente se creía como de mano de Pinturicchio ó de cualquier otro maestro úmbrico, parece ser que Antoniazzazo tuvo la dirección, correspondiéndole también gran parte del dibujo; pero quedando casi todo el resto de la ejecución á cargo de sus ayudantes y discípulos (entonces muy numerosos, por tener Antoniazzazo muchos é importantes trabajos), la obra de los cuales y sus distintas naturalezas artísticas se dejan bien notar, aun bajo la mala restauración que del fresco se hizo, y de la que se salvó tan sólo una pequeña parte, que, por fortuna, es la más vigorosamente ejecutada.

Era entonces cuando Antoniazzazo se encontraba en toda la plenitud de sus facultades artísticas y cuando las enseñanzas é influencias de su gran maestro Melozzo aún no habían decaído.

Probablemente el dibujo de la bóveda es de Antoniazzazo; el motivo de los tres niños volando sobre nubes, se encuentra en análoga dis-

posición en el fresco de Melozzo, cuyos fragmentos se conservan en la sacristía de San Pedro.

En la historia de la invención, se reconoce como de mano de Antoniazzo principalmente, el primer grupo de la izquierda, aquel en que *la Emperatriz habla con Judas*.

En él nos muestra el maestro una forma de técnica y colorido superior á la que hasta ahora había manifestado. Sus figuras viven en una atmósfera de luz blanca, y los contrastes entre ésta y la sombra están obtenidos con gran sencillez de medios. Por otra parte, la construcción sólida y robusta de los cuerpos y la actitud de los mismos, ligeramente inclinados hacia un costado y con una pierna levemente doblada; la figura de Santa Elena, llena de nobleza y destacando sobre un tránsito ligerísimo de luz á sombra, dicen bien claramente quién fué su autor, pues todo ello es peculiar de la técnica de Antoniazzo.

Mas en el gris perla que se observa en las carnes de las jóvenes que siguen á la Santa Emperatriz, lo mismo que en la movilidad y gentileza de la más próxima á ella, al par que se guarda semejanza con las que aparecen en otras obras de este autor (1), se intenta una nueva forma y se conduce como si el arte de Piero della Francesca hubiera ejercido su influencia sobre Antoniazzo. Abandona nuestro pintor las tintas cálidas y fuertes para usar las claras y lucientes, detando á los personajes de unas actitudes de gracia insólita; siendo lo que más le relaciona con las figuras de Piero, la frente convexa, el perfil alargado y el cuello cilíndrico de la dama que se encuentra á espaldas de la Emperatriz.

Con la figura de Judas, vigorosa y fuerte, termina en esta parte la obra de Antoniazzo y comienza la de sus discípulos. En ésta se manifiestan varias tendencias procedentes de escuelas diversas, por lo cual es fácil distinguir la obra de cada uno.

Observando el grupo de los excavadores, se aprecia cierta vivacidad en el dibujo; los trazos vigorosos, las líneas marcadas, los rostros huesudos, recuerdan, aunque lejanamente, algunos tipos del Signorelli. A pesar de la mala restauración, que ha acentuado el tinte le-

(1) Este grupo de doncellas tiene cierta relación de dependencia con las figuras de las niñas que pintó Antoniazzo en la Anunciación de Santa María sopra Minerva.

ñoso de las carnes y la expresión de los rostros, estas figuras no han perdido movimiento y ofrecen gran interés.

El grupo de los tres judíos que observan la excavación y el de las mujeres que siguen á la Emperatriz en el milagro del reconocimiento de la verdadera Cruz, podrían atribuirse á un maestro úmbrico, que se hubiese formado con las enseñanzas del Perugino ó del Pinturicchio. Todas estas figuras son de una misma mano, y observando bien, á través de la restauración, puede notarse en todas ellas la misma manera de pintar; el más joven de los tres judíos, en la estructura del rostro, en la disposición del cabello y en la ligereza de su cuerpo, recuerda á la joven que, en el grupo de las mujeres, cruza sus manos sobre el pecho. El maestro úmbrico, autor de estas figuras, debió ser uno de los mejores ayudantes de Antoniazzo, indudablemente el mismo que pintó la Santa Elena que contempla el milagro del reconocimiento de la verdadera Cruz.

El grupo de los asistentes á esta escena, entre los que se halla Judas, está adulterado de tal manera por el restaurador, que pueden hacerse en él pocas distinciones; sin embargo, puede verse que son figuras de escaso interés, debidas á la mano de un débil discípulo de Antoniazzo.

Encontramos otra vez la mano del maestro en la Santa Elena que sostiene la Cruz y en el Cardenal que la adora arrodillado.

Son dos figuras, que aun bajo la restauración, nos muestran toda la cuidadosa manera de pintar de Antoniazzo. La Emperatriz es la misma figura que se admira en el grupo anteriormente atribuido á este maestro, aunque el restaurador le haya quitado la entonación clara del colorido.

La figura del Cardenal, por la característica factura de las manos, por el modo especial de acentuar el contorno del rostro, puede también ser atribuida, con probabilidades de acierto, al maestro romano.

En el grupo de guerreros que á la izquierda contempla *la lucha sobre el puente*, se reconoce la mano del mismo artista que pintó el grupo de los asistentes al milagro de la Cruz de Cristo. En esta parte, como en aquélla, demuestra el pintor poco conocimiento del dibujo, agrupando las imágenes sin espacio suficiente y sin darles expresión y vida. En el paje apoyado en la alabarda que vuelve la espalda al espectador, encontramos un indicio que le asemeja al joven



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid



Invención de la Santa Cruz
Santa Croce in Gerusalemme

ROMA

que Pinturicchio colocó en el fresco de la iglesia de Santa María del Aracoeli.

El otro grupo de gente armada, tiene más espacio entre sus figuras, siendo éstas más vivas de color, más juveniles, algunas de las cuales con el cabello largo se aproximan á la manera de Pinturicchio.

Vuelve á manifestarse el pincel de Antoniazzo en la cabeza del viejo que se encuentra detrás de la imponente figura de hombre que está más cerca de los guerreros, la cual, llena de expresión y de fe, nos muestra la misma finura de técnica y lucidez de color que se admirán en el primer grupo del fresco.

Ha surgido la duda, entre los escritores que de esta obra se han ocupado, acerca de quién es el Cardenal que ordenó la pintura del fresco, que debe ser el representado en el mismo.

Besorzi Schmarsow y Diego Angeli, opinan que fué D. Bernardino de Carvajal, el sucesor de Mendoza en el título de Santa Croce. María Ciartoso, en una monografía sobre el fresco (1), de la que nosotros hemos deducido esta descripción, opina que el fresco fué mandado pintar por Mendoza y que el retrato del Gran Cardenal de España es el que figura á los pies de la Cruz.

Sin asegurar que éste sea Carvajal, tenemos motivos para suponer que no sea Mendoza.

El Cardenal Mendoza había nacido el dia de la invención de la Cruz, y era tan devoto de ésta, que se cuenta, que donde quiera que veía una cruz se arrodillaba entonando la *antifona*. Por eso, al recibir la púrpura cardenalicia se le nombró bajo el título de Cardenal de Santa Croce in Gerusalemme, tomando á su cargo el restaurar la iglesia de este nombre. Mas no pudiendo el Cardenal encargarse de ello, encomendó la fábrica del suntuoso templo á su sobrino el Conde de Tendilla, y cuando éste se volvió á España, quedó la obra á cargo de D. Bernardino de Carvajal.

La Crónica del Gran Cardenal de España, dice que en 2 de Enero de 1492, *antes de que el edificio se concluyese*, se descubrió y halló el título de la Santa Cruz que allí había escondido Santa Elena. María Ciartoso cree que este descubrimiento fué la causa de que se representase en el fresco la leyenda de la invención de la Cruz; si así fuese, el

(1) María Ciartoso. Note su Antoniazzo Romano. En la Revista italiana *L'Arte di Adolfo Venturi*. (Año XIV, fasc. I, Febrero 1911.)

Cardenal que en ella figura no sería Mendoza, porque en aquella fecha estaba en Granada.

En la crónica citada, se dice que más tarde, Gil González Dávila «vió la iglesia de Santa Cruz que labró el Cardenal Mendoza y que está ricamente labrada y que son dorados sus techos, con muchos escudos de sus armas», sin que nombre para nada los frescos.

Por otra parte hemos estudiado todas las figuras que representan al Cardenal Mendoza con probabilidades de ser retratos: los de su sepulcro, el de Santa Cruz de Toledo y el pintado por Juan de Borgoña, que se puede ver en la sala capitular de Toledo, y en todos ellos se ve un rostro redondeado y una nariz recta, que contrasta notablemente con el perfil aguileño de la figura de Santa Croce.

Además, D. Bernardino de Carvajal fué el que sucedió en 1495 á Mendoza en el título de Santa Croce.

En la *Histoire des Papes* (1) se dice que los frescos de Santa Croce fueron encargados por D. Bernardino de Carvajal, si bien supone que el autor de ellos sea Pinturicchio, el cual había con anterioridad pintado las de Santa María del Popolo por encargo de los Cardenales de la Rovere y Costa.

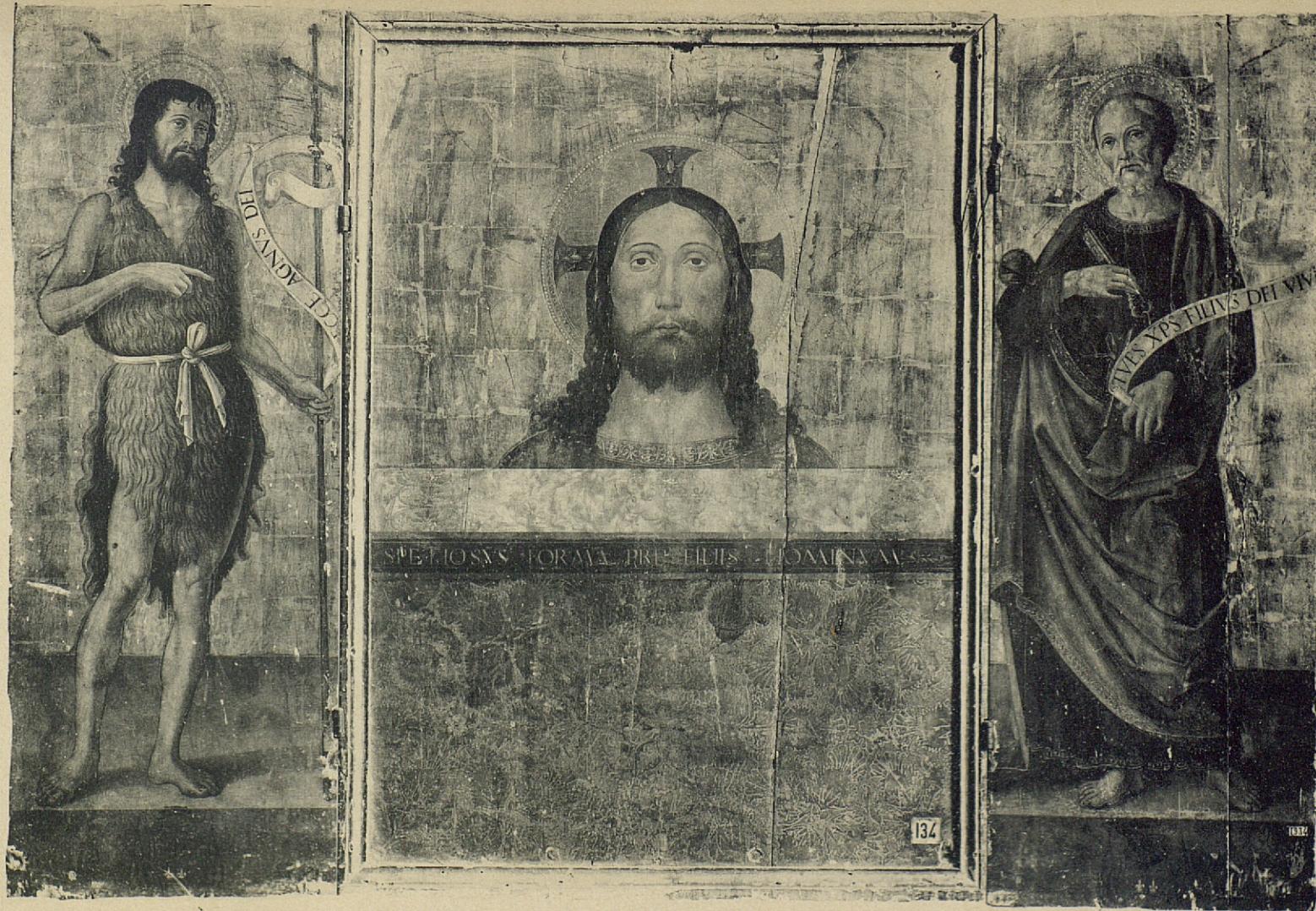
Esto, unido á que casi desde el principio dirigía las obras, es un indicio para pensar que sea él el retratado; mas sólo para pensarla, pues no conociendo ningún retrato del Purpurado extremeño, suspendemos todo juicio hasta encontrar términos de comparación, pero siempre en la creencia de que el retratado en el ábside de Santa Croce in Gerusalemme, no es el Gran Cardenal de España D. Pedro González de Mendoza.

En la Revista italiana *L'Arte di Adolfo Venturi*, se publicó hace años (2), bajo el título de «Un dipinto di Antoniazzo Romano á Madrid» y firmado por Schmarsow, un estudio sobre un tríptico que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, cuyo estudio traducido dice como sigue:

«En el Museo Arqueológico de Madrid se encuentra un tríptico de Antoniazzo Romano, que hasta el presente no le había sido atribuido.

(1) Pastor, *Hist. des Pap.*, t. V, 318. — Luetzow, *Kunstschatze*, pág. 432. — Crowe-Cavalcaselle, t. IV, pág. 273.

(2) Marzo-Abril, 1911. Año XIX, fasc. 11.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

ANTONIAZZO ROMANO

Tríptico del Museo Arqueológico de Madrid

ABIERTO

El único catálogo de Guia existente, titulado «Una visita al Museo Arqueológico Nacional, por Francisco Alvarez Ossorio, Madrid 1910», lo menciona á la página 59, sin que por lo demás indique la escuela á que pertenece la obra, si bien el autor del catálogo parece reconocer su origen italiano.

»Triptico pintado en tabla—dice el catálogo,—lleva representado al Salvador San Juan Bautista y San Pedro. Procede del Ministerio de Fomento. (Siglo XVI)» (1).

Este término cronológico correspondería al carácter de la obra, si esta fuera española; pero reconocida como original de un pintor italiano, es preciso trasladarla á la segunda mitad del siglo XV, ó con más precisión entre los años 1475 y 1500. La descripción del tríptico, que lleva en el inventario el número 1.934, no está completa. Mide 0'94 metros de altura por 0'66 de ancho, en la tabla del medio, y 0'33 en cada una de las puertas. Estas están pintadas por los dos lados, siendo en el de dentro donde están las dos figuras de los santos mencionados; al cerrarse las puertecillas ocultan la imagen del Redentor. Es un tríptico portátil, para la oración, como un verdadero ícono del Salvador.

La parte media muestra al Cristo de medio cuerpo, que se alza detrás de un antepecho, sobre el cual está pintada una cinta azul que, en letras doradas, lleva la inscripción:

SPECIOSVS FORMA PRE FILIIS HOMINVM

(1) El tríptico procede del Museo Nacional de la Trinidad, en cuyo local se estableció más tarde el Ministerio de Fomento. En el «Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas, por D. Gregorio Cruzada Villaamil, Subdirector que fué del mismo Museo» (Madrid, 1865), se cataloga y describe extensamente el tríptico, con el número 1.685 en la página 209, dando las medidas de 88 por 63 para la tabla central y 94 por 35 para cada una de las portezuelas.

El Sr. Cruzada Villaamil desconocía la procedencia de la obra; pues no la dice, á diferencia de otros muchos casos, pero probablemente no puede proceder sino de conventos de frailes de las provincias de Madrid, Toledo, Ávila, Segovia, de donde parece que procedían las demás obras reunidas en el Museo de la Trinidad. El señor Cruzada Villaamil supone á ésta de Escuela española primitiva; pues en esa parte de su catálogo la incluye como última pieza de ella. Dice determinadamente además: «Epoca: primer tercio del siglo XVI».

En la descripción tampoco define cuál es la Santa representada, pero cree que el animal á sus pies es una loba.

Lo cual pone aquí de manifiesto una influencia del ideal del Renacimiento, que imagina á Jesucristo como el más bello de los hombres, al contrario del ideal ascético del período gótico. El rostro está pintado de frente y con perfecta regularidad. Un vestido purpúreo, orlado de oro en el escote, y un gran nimbo con cruz roja, hacen resaltar el busto sobre el fondo dorado. Las facciones, aunque no expresan majestad, son serias y dignas, algo indolentes, casi inertes, de una íntima calma, como para acercarse más á la serenidad del Eterno. De este modo, la cabeza presenta la mayor semejanza con los tipos de santos ejecutados en Roma por los escultores contemporáneos, como Paolo Romano y sobre todo Andrea Bregno, del que especialmente quiere recordar el altar marmóreo para Rodrigo Borgia en Santa María del Popolo; de donde se deduce, que el pintor del tríptico debe ser también un romano, bien de nacimiento ó bien de derivación artística, y debe tener relación con el ideal y la constante tradición de la Ciudad Eterna.

El conjunto del busto, cubierto hasta la mitad por el antepecho, y de las figuras enteras pintadas en las puertas; la proporción de éstas, respecto á la media figura de Cristo, que proviene de una antigua tradición medioeval, nos indican bien claramente al autor; pues esa es la conocidísima manera de Antoniazzazo de Aquilio, pintor romano contemporáneo de Melozzo da Forli, Domenico Ghirlandajo, Pietro Perugino y Bernardino Pinturicchio, que vivieron bajo los pontificados de Sixto IV, Inocencio VIII y Alejandro VI (Rodrigo de Borgia).

A la derecha del Redentor se ve á San Juan Bautista cubierto de pieles con una cruz roja en la mano y la cinta con la inscripción: ECCE AGNVS DEI. A la izquierda está San Pedro con las llaves y la inscripción: TV ES XPS FILIVS DEI VIVI, lleva una túnica azul y un manto gris violado.

En el lado exterior, á la izquierda, está San Juan Evangelista, el joven apóstol predilecto del Señor, con un manto rojo forrado de amarillo y sin característica especial. A la derecha está una joven mártir con la palma y el libro y á sus pies un osezno manso y tranquilo. Lleva un vestido rojo carmín y un manto ultramar, ya un poco verdoso, bajo el cual apunta una manga verde-clara del corpiño, que se abre hacia el codo, dejando apuntar una camisa blanca.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

ANTONIAZZO ROMANO

Tríptico del Museo Arqueológico de Madrid

CERRADO

En los escudos de las puertas, aunque algo amortiguados en el color, se puede reconocer en el medio un árbol, al pie del cual se ven dos blancas lises heráldicas. Pertenece este escudo al propietario, un Prelado español que encargó al pintor este retablo en Roma llevándoselo después á España.

El resto del tríptico está maravillosamente conservado, y sin duda pertenece á las obras más cuidadosas de Antoniazzo, al cual debe ser atribuido necesariamente. Por la finura y la distribución cuidadosa de los colores, por el estilo, el decorado y los tipos de los rostros debe pertenecer al tiempo de su apogeo, en el que predominaba el gusto del arte úmbrico; pero son los modelos de Ghirlandajo y de Fiorenzo di Lorenzo los que han influido especialmente en el tríptico, tanto como los de Melozzo da Forli, junto al cual había trabajado Antoniazzo en tiempos de Sixto IV.

Entre las obras más parecidas á ésta, podemos citar: el Altar Mayor de San Francisco, de Subiaco, y la Tabla de la Anunciación, de la Capilla de la Confraternitá en Santa María sopra Minerva.

* * *

Descripción tan acabada del tríptico del M. A. N., ahorra todo comentario.

Sólo hemos de advertir que, por un error de las notas de Schmarsow, la mártir de la derecha no tiene las mangas verde-claro, sino rojas, como el resto del vestido, y éstas están ceñidas en la muñeca y no se abren hacia el codo. El trozo blanco que asoma detrás del codo, no es la camisa, sino el fórro del manto. Respecto á la santa mártir que se encuentra en la parte exterior de la puertecilla izquierda, parece ser Santa Coloma de Lena.

En la iglesia de San Salvatore in Lauro, en Roma, á la que está anejo el *Sodalizio dei Piceni*, se encuentra otra obra interesantísima de Antoniazzo Romano, que tiene para nosotros doble interés, por haber venido á declarar la paternidad de la *Madonna prerrafaelista* que se conserva en nuestro Museo del Prado.

El cuadro de *San Salvatore* es un lienzo de 133 centímetros de alto por 88 de ancho, en el que está pintada al temple la Virgen

Maria, sentada en un trono lapideo en forma de hornacina y ornado con volutas.

La Virgen, austera y grave, tiene sentado sobre sus rodillas al niño Divino en actitud de bendecir, con la diestra en alto, mientras que con la izquierda se apoya ligeramente en la mano de su madre, la cual, con gentil delicadeza, sujetá levemente con su derecha el cuerpecito del niño.

La Virgen viste una túnica roja de pliegues profundos, con escote cuadrado; el manto está cerrado y prendido sobre el pecho por un botón en forma de rosa; va ornado por una trencilla de oro en la parte superior, y en la inferior por unas letras cúficas, entre las cuales se lee á la derecha *Antonius pinxit*, y á la izquierda *pinxit 1494*.

El rostro de la Virgen tiene un aspecto serio, con los ojos ligeramente entornados; sus labios son finos y pequeños y están levemente cerrados. El cuerpo tiene un ligero abandono, que se manifiesta en la suave curvatura de la espalda y en la posición de la mano izquierda abandonada sobre las rodillas; en cambio el niño se nos muestra lleno de una vivacidad y una gracia infantil, manifestada en sus bellos ojos redondos y alegres.

El color de estas figuras es terroso; mas observando bien de cerca el cuadro, se aprecia en los rostros y sobre los labios un ligero rosa-dos, y en algunos puntos una preparación verde.

La obra ha sufrido una restauración; el fondo se encuentra hoy completamente repasado á grandes pinceladas, siendo la parte mayormente maltratada la inferior, sobre todo en el pedestal, donde se lee la inscripción: SANCTA MARIA DELLE GRATIAE. Las figuras de la Virgen y el niño, si no se libraron de la restauración, fueron retocadas con más cuidado. El cuerpecito del niño está reforzado en su contorno, y en la parte inferior del rostro de ambos se notan señales evidentes del repaintado.

La atribución de este cuadro al Pollaiolo, sólo porque el artista se firma Antonius y porque en el año 1494 el Pollaiolo se encontraba en Roma, no es sostenible, porque en la obra que venimos describiendo faltan todas las características de la manera de este pintor, presentando, por el contrario, clarísima relación con la de Antoniazzo.

El rostro de María es el de casi todas las Madonnas de nuestro pintor; la cabeza inclinada hacia un hombro y el rostro ensanchado



Fotografía de J. Lacoste

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

ANTONIAZZO ROMANO

La Virgen y el Niño

MUSEO DEL PRADO

hacia los pómulos, que poco á poco, pero sensiblemente, va sutilizándose y apuntándose; las cejas altas, la boca estrecha, próxima á sonreír, son características de los rostros que en sus Virgenes pintaba Antoniazzo Romano.

El niño conserva aún un recuerdo del arte de Melozzo, en la dulzura del rostro y los cabellos que caen guarneciéndole el rostro y hechos á punta de pincel. En la construcción del cuerpo, recuerda perfectamente el de la *Madonna della Rota*, de la Pinacoteca Vaticana.

El fresco del Museo del Prado, á que hemos hecho referencia, no sólo admite la comparación con la que acabamos de describir, sino que también es paralelo.

Prescindiendo de lo repintado, que en esta obra ha hecho estragos lamentables, de los postizos y desconchados, se aprecian mucho mejor las relaciones que guarda con la *Madonna de San Salvatore in Lauro*.

El mismo trono lapideo en forma de hornacina, sirve de asiento á la Virgen, que viste una túnica rosada y está cubierta de un manto azul, sobre el que se notan los restos de algunas estrellas, lo mismo que en la anterior.

El niño está en pie, siendo esta una actitud que le diferencia de el del cuadro *San Salvatore*, y la Virgen, en vez de sujetarle con la delicadeza que en éste se observa, le sostiene apoyando la mano derecha sobre el pecho.

Por lo demás, la Virgen tiene el mismo tinte de seriedad, con los ojos bajos, los labios finos y la cabeza inclinada, y el niño la misma belleza infantil y la misma gracia en la actitud.

El trono es igual, sólo faltan las volutas que en la parte superior ornaban al del *Sodalizio*, pero hay indicios para suponer que faltén á causa del repintado. También dentro del trono se notan incorrecciones de perspectiva, que con seguridad obedecen á la misma causa.

Por último, sobre el trono se ven dos ángeles que sostienen una corona; pero están repintados en tales términos que es muy difícil adivinar su primitivo estado.

En el rostro de la Virgen y en el del niño también el pincel del restaurador cometió adulteraciones, pintándole los labios de un color rojizo.

Esta obra, en un principio, fué atribuida á Pietro dello Spagna

ó á otros maestros úmbrios, por la gran semejanza que tuvieron la escuela úmbria y la romana.

No faltó quien entreviese en ella el pincel del Pinturicchio; más tarde el Sr. Tormo indicó que pudiera ser de Antoniazzo Romano, siendo esta la primera vez que se habló en España de este pintor.

En aquella fecha no se tenía noticia de que la *Madonna de San Salvatore* fuera de Antoniazzo; hoy que se tienen más términos de comparación, puede atribuirse el fresco del Museo del Prado si no á Antoniazzo á su escuela.

Por otra parte, y aun prescindiendo de la *Virgen de San Salvatore*, la del Prado admite la comparación con otras de Antoniazzo, y entre ellas, muy principalmente, con la *Madonna della Rota*, de la Pinacoteca Vaticana.

Para terminar este breve resumen de las obras de Antoniazzo Romano que se relacionan con España, réstanos citar el cuadro de *La Anunciación*, en Santa María sopra Minerva, en Roma, en el que está representado el Cardenal español acompañando á unas niñas que van á recibir su dote de manos de la Virgen, cual era el objeto de la Cofradía de la Anunciata, fundada por el caritativo Púrpurado.

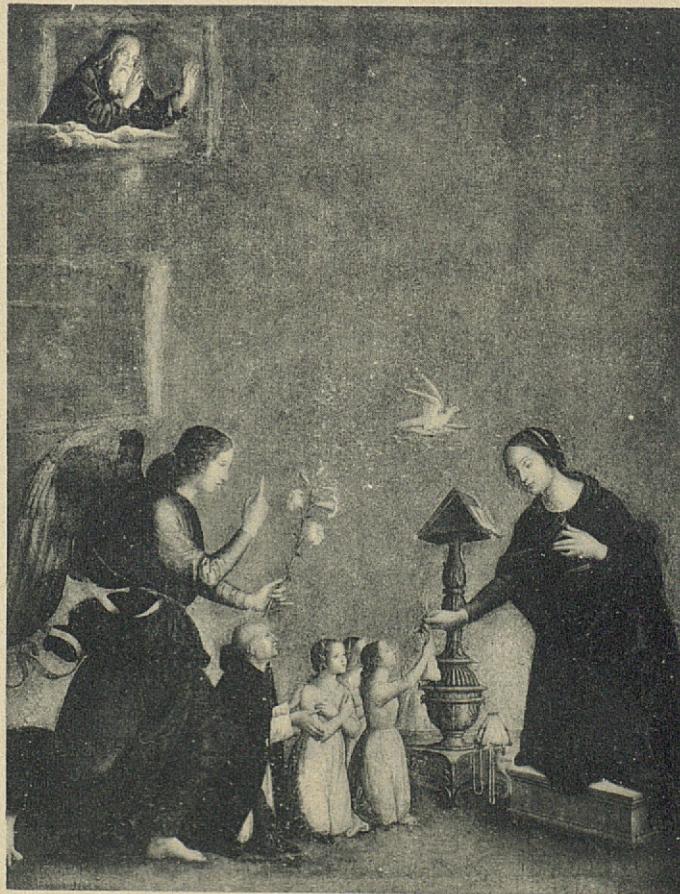
Las figuras de este cuadro se destacan sobre un fondo dorado y parece ser que en este cuadro intentó Antoniazzo traducir la Anunciación del Pantheon, pintada por su maestro Melozzo.

En la parte superior izquierda está el Padre Eterno, de medio cuerpo, sobre nubes y en actitud de bendecir. La Virgen se encuentra arrodillada al pie de un atril, y sin acercarse al ángel anunciador, entrega con la mano derecha una bolsita que contiene la dote á tres jovencitas que hasta ella conduce el Cardenal Torquemada.

Tanto las jóvenes como el Cardenal se encuentran pintadas en escala más pequeña.

El ángel, que con la mano derecha señala al Padre Eterno, está menos inclinado que el de Melozzo, pero se aproxima á él por el perfil. En la mano derecha lleva una vara de azucenas.

Esta pintura fué primeramente atribuida á Fra Angélico y más tarde á Benozzo Gozzoli; hoy se sabe, por la comparación con otras obras y por las relaciones que tiene con las de Melozzo, que es debida á Antoniazzo Romano.



ANTONIAZZO ROMANO

Anunciación
Santa Maria sopra Minerva
ROMA



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

La Virgen y el Niño
S. Salvatore in Lauro
ROMA

Como hemos indicado, el asunto de colocar las tres niñas con el Cardenal Torquemada en este cuadro, obedece á quererse conmemorar en él el objeto de la Cofradía de la Anunziata, fundada por dicho Purpurado español, tan caritativo que, según sus biógrafos, casi todas las rentas de sus cargos las invertía en fines semejantes.

* * *

Ya que en el transcurso de este trabajo ha surgido el nombre de D. Bernardino de Carvajal, con alguna probabilidad de ser el retratado en Santa Croce en Gerusalemme, por Antoniazzo, es cosa de divagar un poco, para poner en claro algunos puntos borrosos de la vida de este Purpurado extremeño, ya que muchos escritores nos le han presentado únicamente como un ambicioso insaciable, revoltoso, amigo del lujo y la disipación, olvidándose en cambio de su laboriosidad y del amor que tuvo á su Patria, á la que sirvió con todas las fuerzas de su indómita energía y su preclaro talento.

A pesar de sus defectos, fué apreciado por las figuras más salientes de su época y mereció la confianza de los Reyes Católicos, del Cardenal Mendoza y más tarde Cisneros, los cuales le encomendaron las empresas más difíciles de la diplomacia (1).

Nació D. Bernardino de Carvajal en la ciudad de Plasencia, en el día 8 de Septiembre de 1456, y no en Cáceres, como algunos han supuesto.

Por consejos de su tío el Cardenal D. Juan de Carvajal, trasladóse, cuando contaba once años, á Salamanca, en cuya Universidad estudió Artes y Teología, con tal aprovechamiento, que en un corto espacio de tiempo (1472, 1480), adquirió los títulos de Bachiller, Licenciado y Maestro, siendo nombrado al año siguiente de obtener este último, Rector de aquel Centro Universitario.

Con objeto de ampliar sus conocimientos, inmediatamente (1482) marchó á Roma, protegido por el Gran Cardenal de España, del que

(1) El M. I. Sr. D. Eugenio Escobar Prieto, Deán de la Santa Iglesia Catedral de Plasencia, publicó en 1909, en la Revista *Archivo Extremeño*, una monografía sobre D. Bernardino de Carvajal (brillante como suya), en la que se ponen en claro las altas dotes de virtud, ciencia y laboriosidad del Purpurado extremeño, sin que por ello deje, con una imparcialidad admirable, de señalar sus defectos. Recomendamos al lector el trabajo del Sr. Escobar, en el que encontrará más amplios datos, debidos á un detenido estudio hecho con el buen sentido que resplandece en todas las obras de este señor.

había sido familiar (1), y con encargo de solucionar varios asuntos, lo cual llevó á cabo con éxito.

Entonces fué cuando el Conde de Tendilla, hermano de Mendoza, que estaba en Roma encargado de la reconstrucción de la iglesia de Santa Cruz, viendo en buenas manos los asuntos del Cardenal, volvióse á España, quedando Carvajal con la continuación de la obra.

Carvajal desplegó desde el primer momento una actividad asombrosa. Adelantaron las obras de Santa Cruz, prosperaron los negocios de su protector, relacionados con la Corte de España, y comenzó á brillar por su talento; siendo uno de los primeros pasos con que hizo notar su superioridad, el elegante y erudito discurso pronunciado en la Capilla Pontificia, en Enero de 1474, delante del Papa Sixto IV, y que mereció ser impreso dos años más tarde (2).

Tantos méritos hizo, y tan decidida era la protección de los Reyes Católicos y del Cardenal Mendoza, que el Papa Inocencio VIII le envió de Nuncio á España (1487), en la firme inteligencia, de que los negocios de la Santa Sede habían de prosperar en la Corte de los Reyes Católicos.

Mas si el Papa confiaba y necesitaba de Carvajal en España, no menos confiaban y necesitaban de él en Roma los Reyes Católicos. Así es, que al año siguiente, después de haber sido nombrado Obispo de Astorga, volvió á Roma con el título de Embajador cerca de la Santa Sede.

Más tarde fué trasladado al Obispado de Badajoz, y escribió desde Roma á los Reyes, para que le admitiesen la renuncia de uno de los dos cargos, prueba concluyente de no ser su ambición tan desmedida como algunos opinan. Denegadas ambas peticiones, continuó en Roma, siendo uno de los personajes más influyentes de la Corte Pontificia.

Al morir Inocencio VIII, Carvajal fué el designado para dirigir al Sacro Colegio el discurso de costumbre antes de entrar en Cónclave, en el cual expuso, en términos graves, la triste situación de la Iglesia, conjurando á los Cardenales para remediarla con una elección prudente (3).

(1) Salazar y Mendoza (*Crónica del Gran Cardenal de España*).

(2) Eugenio Escobar: *Obra citada*.

(3) «*Bernardinus Carvajal Pacensis Episcopus, vir doctus, ac Regis Hispaniae*

Continuó después Carvajal desempeñando su cargo de Embajador cerca de Alejandro VI (Rodrigo de Borja), y éste le dió el Obispado de Cartagena, que había tenido en administración, hasta que en 20 de Septiembre de 1493, y por intercesión de la Reina Católica, fué hecho Cardenal con el título de «Santos Marcelino y Pedro», con gracia de todos por ser generoso y letrado y por la memoria de D. Juan de Carvajal, su tío, Cardenal de Sant Angelo...» (1).

A la muerte de Alejandro VI tuvo la Corte de España gran empeño en que fuese Papa un Cardenal español, apoyando decididamente á Carvajal, quien obtuvo 12 votos en la elección en que el Cardenal de la Rovere obtuvo 15, y no fué elegido por no poder alcanzar á los dos tercios del total. Celebrada segunda votación, Carvajal apoyó la candidatura de Piccolomini, que resultó elegido y tomó el nombre de Pío III.

Muerto éste en el mismo año, volvió el Gran Capitán á intentar la elección de Carvajal, pero, quizá obedeciendo á indicaciones del Rey Don Fernando, resultó elegido Papa Julio II.

El Papa prendió á César Borgia porque no entregaba las fuerzas y castillos de la iglesia, que tenía en su poder, siendo encarcelado en la fortaleza de Ostia, bajo la guarda de Carvajal, el cual le puso en libertad, una vez entregadas las llaves de Bertinoro y Cesena, dándole un salvoconducto para que se marchara junto al Gran Capitán, que se encontraba en Nápoles.

Y con esto, llegamos al punto de la biografía de Carvajal más discutido y por el que más le tachan de rebelde y ambicioso. Tal punto es la participación que tuvo en el Conciliáculo de Pisa.

Cuando Julio II ocupó la Silla de San Pedro, los derechos del Papado estaban bajo la amenaza de tres potencias distintas: el Emperador Maximiliano, Luis XII de Francia y los venecianos. Julio II, que fué el más intrépido defensor de los derechos de la Iglesia, se había propuesto, y á este fin encaminó todos los actos de su vida, conseguir la unidad italiana.

Italia estaba dividida en varias porciones, algunas de las cuales

orator insignis, orationem de eligendo Summo Pontifice Romae in Ecclesia Sancti Petri Cardenalium Senatum Inocentio octavo mortuo habuit.» — Uvelino: *Hist.* — Pastor: *Hist. des Pap.*, t. V, pág. 363.

(1) Zurita: *Anales*.

se encontraban en poder de los extranjeros, cuyas porciones no tenían ningún centro común. El Imperio pretendía la soberanía sobre algunas ciudades; Francia era poseedora del Milanesado, y España de Nápoles. La Santa Sede tenía bajo su obediencia la parte central de la Península y algunas ciudades recientemente cedidas por los venecianos. Julio II pensaba formar con todo esto una gran confederación bajo su soberanía.

Para realizar su plan, comenzó el Papa por el Rey de Francia, Luis XII, que siempre había sido el mayor enemigo del dominio pontifical, comenzando por este lado, para atraerse á los demás Estados de Italia, que veían con intranquilidad la presencia de los franceses en Milán.

Esta primera tentativa fué coronada con el éxito, pues Julio II se posesionó de las dos importantes plazas de Módena y Reggio.

Don Bernardino de Carvajal, que con su sagacidad vió en aquel triunfo un principio de ulteriores hechos, que irían en perjuicio de los derechos de España, no podía ver con buenos ojos el aire y aficiones militares del Papa.

Luis XII, por su parte, con objeto de resarcirse de la pérdida, tomó varias villas de la Iglesia, sobre las cuales pretendía tener derechos.

Entonces el Papa lanzó excomunión contra Luis XII, quien viéndose ya fuera de la autoridad pontificia, resolvió vengarse, sin atender á las súplicas de su mujer Ana de Bretaña, la cual le rogaba que volviese á la Iglesia y pidiese perdón al Papa. Pero pensando muy cueradamente, Luis XII creyó que una abierta exposición contra Julio II sería base de escrúpulos entre sus súbditos y gentes de armas, y adelantándose á los acontecimientos, quiso valerse de armas espirituales, y convocó una asamblea del Clero francés, que primero se reunió en Orleans, pasando después á Tours.

En esta asamblea se debatieron varias cuestiones, comenzando por preguntar el Rey si era permitido al Papa hacer la guerra á los Príncipes extranjeros.

La Asamblea respondió negativamente. Resuelta esta cuestión según el deseo del Rey, se pasó inmediatamente á discutir los demás puntos, concluyendo: que un Príncipe obligado á defenderse contra el Papa, podía apoderarse de las tierras de la Iglesia; que cuando el

Papa hacia contra los Príncipes una guerra injusta, éstos podían sustraerse á su obediencia, resistirse á la excomunión y observar la pragmática-sanción del Concilio de Balé, atentatoria contra los derechos de la Santa Silla.

El Consejo de Estado, viendo estas decisiones, estaba en la creencia de que Luis XII comenzaría la guerra contra los Estados de la Santa Sede; pero Luis XII, que acababa de recibir la visita de un Embajador de Maximiliano, prefería otra clase de guerra.

Maximiliano pensaba ser Papa á la muerte de Julio II, y en la entrevista que tuvo su Embajador con Luis XII, los deseos de ambos Príncipes se manifestaron á una, y quedando de acuerdo en que, ante todo, era necesario desembarazarse de su antagonista; mas se encontraban con el inconveniente de que una deposición no podía hacerse sino por el Concilio general, y que éste tenía que ser convocado por el Papa, y era muy natural que Julio II no se aviniese á convocar una Asamblea en la cual perdería la Tiara.

Entonces los dos Príncipes acordaron que se convocase el Concilio con el pretexto de reformar la Iglesia para después desviar la cuestión y tratar de deponer á Julio II.

En realidad, la disciplina de la Iglesia necesitaba una reforma.

Luis XII y Maximiliano contaban con el apoyo de varios Obispos italianos, franceses y alemanes, y esperaban que sus proyectos de reformar la Iglesia (necesidad que sentían aun los más decididos partidarios de la Santa Sede), atrayese á mayor número de Prelados, y sobre todo á cinco Cardenales, que no conformes con el Papa y cansados de su desabrido carácter, tanto como de sus impetus guerreros, habían huido de Roma, refugiándose en Milán.

Estos Purpurados eran Carvajal, Borja, Prie, Saint-Severin y Briçonnet.

Además de los motivos de disgusto arriba indicados, Carvajal tenía particular antipatía hacia Julio II, pues no podía olvidar los votos que obtuvo en el mismo Cónclave en que éste fué elegido, ni había podido ver con buenos ojos los subsidios que después pidió á las iglesias de España.

Pero al par que los Soberanos de Francia y el Imperio hacían esta campaña política, no se descuidó Luis XII en la guerrera, y tenía el ejército preparado para cualquier eventualidad, cuando el caballero

Bayard, que era su lugarteniente en Italia, se enteró que el Papa iba de viaje hacia Mirandola, y resolvió hacerle prisionero e internarle en Milán.

Partió, pues, Bayard, al anochecer, con cien hombres, para sorprender á Julio II que viajaba en una litera, acompañado solamente de algunos de los suyos; mas el tiempo desapacible y frío (era al fin de Diciembre de 1510), le obligó á retroceder hacia la Villa de San Félix. No bien hubo llegado á este lugar, cuando la tropa de Bayard se precipitó sobre su escolta, no dando tiempo al Papa más que para descender de la litera y refugiarse en el Castillo, quedando en poder de la tropa de Luis XII una gran parte del bagaje, varios domésticos y dos Obispos, los cuales fueron hechos prisioneros.

Antes de comenzar el Concilio, los dos Príncipes intentaron atraerse al Rey de España Fernando el Católico; pero éste, con mucha política, contestó evasivamente.

En esta situación, se comenzó por buscar un lugar propicio para la celebración del Concilio, y acerca de cuál había de ser, surgieron varias opiniones. El Emperador proponía Constanza, Luis XII Lyón, y los Cardenales, que en ninguno de los dos Príncipes tenían confianza, exigieron que fuese en alguna ciudad de la Península.

A esta exigencia hubo de accederse finalmente, y se fijó el lugar de la reunión en Pisa, cuya posición daba á los diferentes miembros del Concilio cierta libertad.

Mas antes de hacer las convocatorias, quisieron cubrir todas las apariencias, y en 15 de Febrero siguiente, Luis XII envió al Papa emisarios para decirle que convocara inmediatamente un Concilio general con el objeto de remediar los males que ocasionaba la indisciplina de la Iglesia, según se le había indicado en el Cónclave en que fué elegido, y que, caso de no hacerlo, perdía el derecho de convocatoria.

A esto contestó Julio II que él haría lo que su conciencia y el bien de la Iglesia le aconsejaran, no mostrándose muy propicio á la convocatoria; con lo cual los dos Príncipes se mostraron satisfechos, pues esta inflexibilidad del Papa les permitía salir adelante con sus proyectos. Inmediatamente se dirigieron á Carvajal y sus cuatro compañeros, que continuaban en Milán, para obtener de ellos las cartas de convocatoria. Los Cardenales aceptaron condicionalmente, exi-

giendo: que ambos Soberanos pusiesen el Concilio bajo su protección, sin que se permitiese disolverle ni trasladarle, sin consentimiento de los Prelados que á él asistieran; asegurando al par, una absoluta libertad para juzgar y discutir lo mismo que para sus personas.

Aceptadas estas condiciones, se publicaron consecutivamente tres cartas convocatorias: una por parte de los Cardenales, otra por la del Rey de Francia, y por último la del Emperador. En todas ellas se citaba á los Cardenales á un Concilio general para el 1.^o de Septiembre (1511) en Pisa.

Los Cardenales decían en su carta: que tanto los Emperadores como los Reyes de Francia, habían sido siempre defensores de los derechos eclesiásticos, y que se reunirían bajo su protección; que el Papa tenía perdido el derecho de convocar, pues había pasado, hacia mucho tiempo, el espacio de diez años que señalaba el Concilio de Constanza para la celebración de los Ecuménicos, sin que se hubiese reunido. Además tuvieron el atrevimiento de convocar al mismo Julio II. Esta carta iba firmada por nueve Cardenales, á cuya cabeza figuraba D. Bernardino de Carvajal.

Indignado Julio II del acto de la citación, publicó, en 18 de Julio, una Bula, en la que afirmaba su autoridad y convocabía para el mes de Abril (1512) un Concilio en San Juan de Letrán.

Llegado el 1.^o de Septiembre, se aplazó la celebración del Concilio de Pisa, pues los Cardenales querían publicar y publicaron una carta, justificando su conducta, en la que exponían razones banales y daban á entender su temor al Concilio de Letrán y el no menor de que el Clero no atendiese sus convocatorias.

Por fin, el 1.^o de Noviembre se reunió el Concilio en la iglesia de San Miguel, y celebrada la Misa, Zacarias Ferrier pronunció el sermón, comenzando con las palabras del Evangelio de San Mateo: *Beati qui esuriunt et sitiunt justitiae: quoniam ipsi saturabuntur* (capítulo V, vers. 6). Después, y con elocuentes palabras, dijo que no se atemorizasen por las amenazas del Papa, pues todos los que viven por Jesucristo, están expuestos á persecuciones; que tampoco les importase el reducido número de los que se habían congregado, pues debían recordar las palabras de la Escritura acerca de *la piedrecita que descendió de una gran montaña*, y terminó asegurando *que una gran recompensa les es reservada en el cielo*.

Después de esta sesión preparatoria, volvieron á reunirse el 5 de Noviembre. Carvajal celebró la Misa del Espíritu Santo, y él mismo predicó el sermón, haciendo un elocuente discurso, en el que dijo que la Asamblea sólo se reunía para la gloria de Dios. Después de entonado el *Veni Creator*, el Obispo de Lyón leyó los decretos del Concilio, declarando que las causas de éste eran justas y legítimas, que el pueblo de Pisa estaba al lado del Concilio y que cuanto el Papa hiciese en contra de sus miembros podía considerarse inútil y nulo.

De todo lo arriba expresado, nada menos cierto que la simpatía del pueblo hacia el Concilio, pues los pisanos, porque la mayoría de los congregados eran extranjeros, y porque las predicaciones de tres dominicos enviados desde Roma se los habían atraído, estaban muy lejos de ser partidarios de la Asamblea, y la miraban con indiferencia, si no con hostilidad.

Nombrado Carvajal Presidente del Concilio, y provistos todos los cargos del mismo, se procedió á declarar contumaces, y como tales serían perseguidos, todos aquellos que no se sometieran á la Asamblea de Pisa; reservándose, no obstante, el derecho de admitir á los que fueran llegando.

La segunda sesión se celebró el 7 de Noviembre. En ella ocupó la Cátedra Sagrada el abate Ferrier, en cuyo discurso aplicó al Concilio las palabras de Cristo: *Quia lux venit in mundum, et dilixerunt homines magis tenebras, quam lucem* (San Juan, III, 19).

En ella se dió cuenta del decreto de Julio II, excomulgando y privando de sus dignidades á los Cardenales y á todos los asistentes al Concilio.

Entonces se inició el desfile de los más timidos, hasta el punto, de que la tercera sesión, que estaba señalada para el día 14, hubo de adelantarse al 12, para leer dos decretos. El primero decía: que el Concilio no podía ser disuelto, porque aún no había cumplido sus fines de reformar la Iglesia, tanto en su Jefe, como en sus miembros, y que si no se encontraban seguros en Pisa, se trasladarían á cualquier otra ciudad, con tal que no fuese á Roma. En el segundo decreto decían que el Concilio tenía su autoridad en nombre de Jesucristo y que *todas las personas debían acatar su voluntad, incluso el Papa*, y que si no se sometían serían castigados con una *penitencia* conveniente.

La palabra *penitencia* era ya una amenaza de lo que habría de

venir después contra el Pontífice. Sin embargo, los ánimos no se calmaban, y el desfile de los congregados iba en aumento.

Razones muy poderosas había para ello.

La Asamblea no podía continuar en Pisa, pues estaba amenazada la seguridad de sus miembros.

Julio II, viéndose perseguido por el Rey de Francia, había firmado en Roma, el 5 de Octubre, un tratado formando una Liga con el Rey Don Fernando el Católico y con los venecianos.

El Emperador Maximiliano se había separado de Luis XII y adhesido á la Liga, si bien secretamente. Por otra parte, Enrique VIII de Inglaterra amenazó á Francia con declararle la guerra si no se sometía al Pontífice.

En esta situación, los Padres del Concilio de Pisa tuvieron que trasladarse á Milán, pues Luis XII no quería disolver la Asamblea antes de deponer al Papa.

Siguieron celebrando sesiones en Milán bajo la protección del Clero y el pueblo; pero siempre decayendo el ánimo de todos y cada día siendo mayor el número de los que desfilaban, hasta quedar solo los Cardenales Carvajal y S. Severino.

En esto ocurre la muerte de Julio II, y Carvajal, que sólo se había separado de Roma por resentimientos personales contra este Pontífice, al ser nombrado Papa León X se apresuró, en unión de San Severino, á enviar al Concilio de Roma una carta muy explícita de sumisión, y marcharon secretamente á Roma, siendo perdonados, á pesar de la oposición de varios Cardenales, del Emperador y del Rey de España.

A Carvajal le fueron devueltos todos sus cargos y además se le nombró Obispo de Tusculano.

Una sola excepción hubo en esta restitución de cargos, y fué la del Obispado de Sigüenza, que habiéndose provisto durante el cisma, no le podía ser devuelto; pero merced á la intercesión de Cisneros, le fué dado el Obispado de Plasencia.

En nada disminuyó el prestigio de D. Bernardino de Carvajal y continuó sirviendo á su patria con sus gestiones diplomáticas.

En el terreno literario escribió varias obras, todas latinas, de las cuales han llegado hasta nosotros seis, entre las que figura una carta á los Reyes Católicos para consolarlos de la muerte del Príncipe Don Juan.

Colmado de honores y con el respeto de todos, murió D. Bernardino de Carvajal el 16 de Diciembre de 1523, siendo enterrado en Roma en la iglesia de Santa Croce in Gerusalemme.

Mucho es lo escrito acerca de este Purpurado y más aún lo que pudiera escribirse el día en que se pongan en claro puntos muy interesantes de su biografía, que yo no he hecho más que trazar en líneas generales, más que nada por creer que en este lugar sólo tendría interés, si acaso fuese el representado en el fresco de Santa Croce in Gerusalemme.

ANTONIO C. FLORIANO.

Madrid, Noviembre de 1913.

BIBLIOGRAFÍA

MARÍA CIARTOSO: Note su Antoniazzo. *L'Arte di Adolfo Venturi.*

SCHMARFOW: Un dipinto di Antoniazzo Romano nel Museo de Madrid.
Idem.

VENTURI: *Storia dell'Arte italiana*, t. VII.

TORMO: *La Epoca*, 5 Diciembre 1906. *Cultura Española*, Febrero, 1907.

JUSTI: *La España Moderna*.

SALAZAR Y MENDOZA: Crónica del Gran Cardenal de España D. Pedro González de Mendoza.

G. LAFENESTRE ET E. RICHTENBERGER: *Roma. Le vatican: ses églises.*

ESTUDIO DE CLASIFICACION

— DE LAS —

MONEDAS ANTIGUAS DE GADES

Como la moneda, dando á esta palabra la significación concreta que hoy tiene, es cosa de época completamente histórica (siglo VII antes de Jesucristo, en Asia Menor y Grecia, y fines del IV en España), no hay necesidad de remontarse á estudiar los orígenes y fundación de *Gades*, ni para qué tratar de los tiempos fabulosos, puesto que este estudio se refiere á una época histórica y conocida, en líneas generales por lo menos.

En su expansión colonial, los griegos debieron llegar á España por la costa Oriental: de Italia á Marsella, y de ésta al Golfo de Rosas, corriéndose por el litoral hasta llegar á Denia, por lo menos, á la vez que los fenicios, procedentes de África; al encontrar el Estrecho se bifurcaron: los unos, siguiendo la costa hacia Portugal, y los otros por la del Mediterráneo, hasta Cartagena.

El común origen de los cartagineses y de los habitantes de *Gades*, y la situación é importancia de esta ciudad, debieron ser motivos, entre otros, para que los primeros la tomasen como principal base de operaciones para la ocupación de la Península desde su entrada en ella, en el año 236, hasta su salida, en 206 antes de Jesucristo.

* * *

La inmensa mayoría de las monedas hispánicas pertenecen á la época de la ocupación romana; y tan sólo un corto número de localidades, *Gades* entre ellas, acuñaron moneda con anterioridad á dicha ocupación; por lo tanto, se impone en primer lugar la división de toda

la serie en dos grandes grupos: 1.^o, monedas *pre-romanas*; 2.^o, monedas *hispano-romanas*.

El primer grupo obedece al sistema monetario griego, que fué el adoptado por los cartagineses; y el segundo al romano, aunque el límite de duración de aquél y aparición de éste no sea precisamente el que marca el cambio de dominación. Es de creer que las primeras acuñaciones formasen una serie de corte puramente cartaginés, como lo indica la carencia de inscripciones, cuya duración pudo ser la de los treinta años que duró su ocupación.

A esta serie debió seguir una segunda, también de sistema griego, y por lo tanto de influencia cartaginesa, correspondiente á la época en que Gades era aliada de Roma, con todos los caracteres de independencia; andando el tiempo, más de siglo y medio después, se adoptó el sistema romano, más por conveniencia que por imposición.

Los procedimientos seguidos por Roma en la formación de su vasto imperio, á saber: conquista, alianza, colonización, etc., se reflejan claramente, dentro de la tendencia lenta, pero continua, de acaparar el derecho de acuñación, unificándolo mediante la implantación de su sistema en los distintos países que incorporó á su imperio. Es verdad que unas veces toleraba, otras exigía la acuñación de moneda autónoma de plata (1), ó de bronce, pero lo más frecuente fué la tolerancia de acuñaciones de bronce autónomas, pero de sistema romano, concluyendo casi siempre por prohibirlas en absoluto.

Ahora bien, si se considera que el carácter de aliada que tuvo la ciudad de Gades respecto de Roma, es el de mayor grado de autonomía que jamás permitió, no es de extrañar que gozara el *máximo* de derechos y privilegios, y lógico es suponer que la acuñación de moneda de plata y bronce, tolerada en otras ciudades á veces de más estrecha dependencia con la República, le fuera permitida (2). Sólo así se explica una serie tan extensa, cual es la segunda, de monedas de sistema griego, y con carácter artístico tan variado, que supone (con las de la primera serie) una cantidad de emisiones, inverosímil dentro del plazo de treinta años que duró la ocupación cartaginesa.

Respecto de la primera serie, el aspecto artístico, la analogía de algunos de sus tipos, la ausencia de leyendas, el modo de indicar las

(1) Lenormant: *La Monnaie dans l'antiquité*, t. II, pág. 124-4.

(2) Lenormant: Obra citada, t. II, pág. 110.

distintas emisiones, etc., dan á este grupo un aspecto marcadamente cartaginés, y seguramente su aparición es la consecuencia del contacto de ambos pueblos, cartaginés y gaditano.

Pero conviene advertir, que si bien las primeras monedas gaditanas—y en el mismo caso están las de Ebusas—, aparecen al venir á España los cartagineses; ellas revelan un completo grado de autonomía, mayor quizá que el de la serie púnico-colonial de Cartagonova, que es donde hay que suponer acuñadas las grandes piezas de plata que dió á conocer Zobel (1), y que por su mucho valor, comparadas con las que estudiamos, hay que suponer que sean emisiones de carácter militar, siendo así que las de Gades y Ebusas tienen carácter comercial.

De todo ello se deduce que al sistema cartaginés hay que atribuir dos series de monedas:

La primera, emitida durante la ocupación cartaginesa (si bien y á juzgar por los tipos de carácter autónomo), compuesta de moneditas de plata, de peso de 0'40, ó 0'20 y 0'10 gramos, y piezas de bronce de peso de 3'50 á 4'50 gramos, y otras de 2, 1 y 0'50 gramos. Todas estas monedas son de buen arte, gran relieve y anepígrafes; pues sólo en un caso hay la letra núm. 11 del cuadro, pág. 306, como marca de emisión. Esta primera serie debió cesar al concluir la segunda guerra púnica con la evacuación de Gades por las tropas de Cartago.

La segunda serie, que debió empezar cuando la alianza con Roma al terminar la segunda guerra púnica, y que á juzgar por la graduación artística de casi todos sus tipos debió ser de larga duración, se compone de piezas de plata de 5 y de 2'50 gramos, y de una serie de piezas de bronce iguales en peso á las de la primera serie, añadiendo una pieza doble que la mayor de aquéllas, ó sea de 6'50 gramos, en un sólo ejemplar conocido, incompleto.

En esta serie, las piezas de plata y las mayores de bronce, llevan dos líneas de inscripción en caracteres púnicos, cuya interpretación, según los autores más competentes (2), es: *para los ciudadanos de Agadir*, algo así como para hacer constar su autonomía, y como si

(1) *Estudio histórico de la moneda antigua española*, t. I, pág. 153.

(2) V.-Delgado: *Nuevo método de clasificación de las medallas autónomas de España*, t. II, pág. 69 y sigs.—Hübner: *Monumenta linguae Iberiae*, núm. 154.

algún hecho transcendental les moviese á consignar de un modo tan explícito el derecho de acuñación.

Algunas de las monedas de esta segunda serie son de buen arte y de bastante relieve, pero siempre menor que el de las de la primera serie; otras son de poco relieve é inferiores como arte, y finalmente, las hay de un relieve escasísimo y de un arte que, sin ser malo, es muy inferior y muy distinto al de la primera serie, y que en cambio se parecen mucho á las que atribuimos á la tercera serie ya de sistema romano, de la que luego se tratará.

Por lo tanto, es de creer que esta segunda serie, tan autónoma ó quizá más que la primera, debió durar desde la aparición de los romanos y su alianza hasta la adaptación de su sistema, cosa que debió ocurrir después de mediado el siglo I antes de Jesucristo; así se explicaría la relación de analogía entre las últimas monedas de esta serie y las primeras de sistema romano *semi-uncial*, cuya ley reguladora es del año 89 antes de Jesucristo (1).

Esta y otras leyes análogas, más que establecer un peso dado, como unidad del sistema, parece que no fueron sino la legalización de una costumbre; de modo que esa ley daba estado legal al *as semi-uncial*, producido por la degeneración lenta del *uncial*, que se había legalizado á su vez á fines del siglo II antes de Jesucristo.

No es fácil saber con precisión cuándo empieza la acuñación del *as semi-uncial* en la ceca de Roma, y más difícil aún ha de ser marcar la fecha en las acuñaciones derivadas de ella; y por lo que hace á este caso concreto, nos inclinamos á creer que debe traerse lo más acá posible, ó sea á fines del siglo I antes de Jesucristo, ó por lo menos dentro del último tercio del siglo, máxime cuando en apoyo de esto tenemos los tipos y leyendas de las grandes piezas, sextercios y dupondios, como luego veremos.

La teoría de Mommsen (2) de que Roma obligaba á las Colonias de Italia á dar á sus ases no más que la mitad del peso de las de cuño romano, ni resulta muy comprobada, ni tiene aplicación á este caso concreto de Gades, aunque así lo pretendió Lenormant (3).

(1) Ley Plantia-Papiria del año 665 de Roma; Babelón: *Descrip. Hist. des Mon. de la Republique Romaine*, t. I, XV.

(2) *Histoire de la Mon. Rom.*, t. III, pág. 194.

(3) Obra citada, t. II, pág. 131.

Al segundo grupo, que es el de las monedas *hispano-romanas*, corresponde la tercera serie ó *romano-gaditana*, que consta de ases con sus divisores, semises y quadrantes, con tipos é inscripciones análogos á los de la segunda serie; y múltiplos del as, dupondios y sextercios de tipos nuevos (á excepción de la Cabeza de Hércules, copiada de las anteriores) y leyendas latinas.

Verdad es que entre los ases y sus múltiplos hay grandes diferencias; pero la identidad del arte, la técnica de acuñación y la relación de pesos, hacen de todas ellas una misma serie, circunscrita á una época relativamente corta: comprende esta serie las piezas siguientes:

<i>Sextercios</i>	con peso medio de 34 gramos,
<i>dupondios</i>	> > > 20 >

con tipos nuevos en su mayoría y leyendas latinas.

<i>Ases</i>	con peso medio de 13 gramos,
<i>semises</i>	> > > 6 >
<i>quadrantes</i>	> > > 3'3 >

con iguales tipos é inscripciones que los de la segunda serie.

Si damos al criterio artístico toda la importancia que merece, hay que considerar las monedas descritas en los números 94 á 103 como ases y divisores degenerados en arte y peso de los anteriores; de modo que viene á resultar como correspondiendo á un *as* mitad del *semuncia*, ó sea de un cuarto de onza.

La serie tercera, en la que los nombres de Balbo, Agrippa, Augusto y Tiberio Claudio indican claramente la época en que se acuñaron los múltiplos del *as*, y sin duda éstos y sus divisores puede considerarse comprendida dentro del último tercio del siglo I antes de Jesucristo y primeros años del siguiente, para dejar tiempo para la degeneración, ó sea del *as* de un cuarto de onza, que debió cesar en tiempo de Calígula, al suprimirse la moneda provincial en España, pues si bien es verdad que en virtud de su autonomía pudo la ceca de Gades no considerarse incluida en dicha prohibición y seguir acuñando su moneda especial, no es de presumir; ni es necesario que así fuera para justificar la decadencia que dichas monedas patentizan.

* * *

Los hallazgos demuestran que antes que en España se acuñara moneda, circulaba en ella moneda extranjera, especialmente la de la

Magna Grecia, que era de sistema griego, y así se explica que las primeras monedas aquí acuñadas copiasen no sólo el sistema, sino que también los tipos; y eso mismo ocurrió más tarde cuando los romanos trajeron su numerario. Por tanto, en España se adoptaron sucesivamente dos sistemas monetales, el griego y el romano, adoptándose también los tipos monetales en términos que son contadísimos los que tienen alguna originalidad. Estudiaremos primero los sistemas y luego los tipos.

* * *

En rigor, no hay en la antigüedad clásica más que dos sistemas monetales: el griego y el romano; el primero, basado en una unidad del metal plata, era el único que podía satisfacer las necesidades del comercio internacional; y el romano, basado en una unidad de bronce, y por lo tanto de carácter interno, nacido en Roma antes de su expansión; tanto es así, que al iniciarse la expansión del pueblo romano, le fué preciso adoptar el numerario de plata, si bien adaptándola á la unidad de medida del bronce, de donde vino á resultar que, al adoptar el denario como múltiplo del as, pasó á ser la unidad efectiva del sistema, pero conservando siempre, como unidad de cuenta, el antiguo as y su compuesto el sextercio, de $2\frac{1}{2}$ ases, en un principio, y de 4 más tarde; y bien sea por casualidad ó por comunidad de origen, lo cierto es que las unidades respectivas de ambos sistemas, la dragma de plata y la litra ó libra de bronce, tienen su relación y reducción recíproca y exacta, como ocurre en Sicilia, que es donde se encuentran los dos sistemas.

Conviene, para la aplicación á nuestro caso, hacer una ligera reseña de ambos sistemas.

1.º — SISTEMA GRIEGO

La unidad base de este sistema es la dragma, de la que se acuñaron una serie de múltiplos, que son:

Didragma	=	2 dragmas.
Tridragma	=	3 >
Tetradragma	=	4 >
Hexadragma	=	6 >
Octodragma	=	8 >
Decadragma	=	10 >
Dodecadragma	=	12 >

La dragma se subdivide en seis óbolos, siendo éste el único divisor efectivo, puesto que todas las piezas inferiores á la dragma son múltiplos del óbolo ó de partes de éste. Su equivalencia es como sigue:

Pentóbolo	5 =	óbolos	= $\frac{5}{6}$ de dragma.
Tetróbolo	4 =	>	= $\frac{2}{3}$ >
Trióbolo	3 =	>	= $\frac{1}{2}$ >
Dióbolo	2 =	>	= $\frac{1}{3}$ >
Trihemióbolo	$\frac{3}{2}$ =	>	= $\frac{1}{4}$ >
Hemitrihemióbolo	$\frac{3}{4}$ =	>	= $\frac{1}{8}$ >
Hemióbolo	$\frac{1}{2}$ =	>	= $\frac{1}{12}$ >
Tartemorion	$\frac{1}{4}$ =	>	= $\frac{1}{24}$ >
Hemitartemorion	$\frac{1}{8}$ =	>	= $\frac{1}{48}$ >

La relación de estos valores es constante y fija en la metrología griega; pero como, según el país ó región, se tomó como base de medida una dragma distinta, resulta que el sistema es fijamente el mismo, pero siendo distintos los derivados cuando distinto es el punto de partida.

De las monedas hasta hoy conocidas y estudiadas metrológicamente, se han reconocido hasta siete dragmas distintas:

1. ^a Eginética	de 5'96	gramos.
2. ^a Fenicia	de 3'50 á 3'54	>
3. ^a Greco Asiática	de 3'25	>
4. ^a Atica	de 4'25	>
5. ^a Corintia	de 2'91	>
6. ^a Babilónica	de 5'44 á 5'50	>
7. ^a Asiria	de 4'88	>

Como en la práctica los antiguos no daban gran precisión á los pesos de las monedas, resulta que muchas veces es mayor el descuido, y por tanto, la diferencia de pesos, en una especie dada, que la que existe entre dragmas de distinta clase. Y si á esto añadimos que, en algunos casos, en un mismo país y época, seguramente por conveniencia comercial, se acuñaron monedas de varios sistemas, se

comprenderá lo difícil que es precisar no sólo al sistema que pertenece una especie dada, sino la relación justa de las especies dentro del mismo.

Suponiendo que el sistema á que estuvieron sujetas en Gades fuera el cartaginés, como en la serie de Cartago ha encontrado Müller (1) monedas de cuatro sistemas, 1.^º, 2.^º, 6.^º y 7.^º, y como es posible que los gaditanos tuvieran ya su metrología adoptada de antemano, resulta á veces muy difícil referir una serie dada á determinado tipo de dragma.

Así es que si consideramos las monedas de Gades como pertenecientes á un sistema que llamaremos *Greco púnico* (con lo cual se indica su estructura griega y su probable implantación por los cartagineses), basado sobre una dragma de algo más de cinco gramos, que bien pudiera ser la babilónica (2) feble más que la asiria fuerte, tendremos que las monedas descritas en los números 1, 2 y 3, cuyos pesos teóricos son 0'40, 0'20 y 0'10 gramos, serán mitades, cuartos y octavos de óbolo, cuyo tecnicismo es: *hemióbolo*, *tartemorión* y *hemitartemorión*; el número 7 será la *dragma* con peso de 5'70 gramos (el único ejemplar conocido) y los números 12, 13 y 14, de peso teórico de 2'50 gramos, serán los *trihemióbolos* ó *medias dragmas*; esto respecto á la moneda de plata.

La unidad de bronce del sistema griego es el *calco*; pero como el bronce fué, desde su origen, en este sistema, una moneda fiduciaria, su peso no corresponde, ni remotamente, á su valor intrínseco, ni había para qué ponerse de acuerdo en los diversos centros de acuñación al marcar el peso de una moneda puramente representativa; así es que mientras en el sistema ático pesa 6'80 gramos, en el de las monedas de los Reyes de Siria, Antíoco IV y Alejandro Bala, pesa 6 gramos; en la de Chios apenas alcanza á 2 gramos; en la de Clozomene, pesa 1'10 gramos (3), y como son muy pocas las que llevan indicación de valor, es casi imposible determinar las que no están en este caso, por lo que no cabe sino valerse de suposiciones.

En la serie de Cartago figuran unas grandes piezas de bronce, de

(1) *Numismalique de l'ancienne Afrique*, t. II, pág. 133 á 140.

(2) Esta es la opinión de Zobel, obra citada, t. I, pág. 194, dándole el nombre de *Tiro-Babilonio*.

(3) Babelón: *Trait. des monnaies grecques et romaines*, t. I, pág. 460, núm. 57.

peso de 120 á 130 gramos; otros de 18 á 26 gramos, y un tercer tamaño de 4'50 á 6'50 gramos, que por llevar como marca un glóbulo, se ha deducido que representan la unidad (1), pudiendo muy bien representar el *calco* cartaginés.

Entre las gaditanas, la pieza que puede corresponder á la unidad, siendo por tanto el *calco*, es la que tiene como peso teórico cuatro gramos.

En el sistema griego, el *calco* se divide en siete *leptas*, y parecía lo natural que los divisores del *calco* fueran múltiplos de aquella unidad; pero es el caso que en la realidad y en cuanto á las piezas gaditanas se refiere, su división es en *mitades*, *cuartos* y *octavos* de la unidad.

Así es que para mayor claridad, y sin perjuicio de rectificar el día que se encuentren datos para ello, consideraremos la unidad de bronce de Gades como *calco*, dividido en *mitades*, *cuartos* y *octavos*.

Nada habría más fácil que llenar páginas enteras haciendo gran aparato de erudición, trayendo á capítulo los innumerables datos de obras, tales como las de Mommsen, Lenormant, Müller, Babelón, etc., etcétera, sobre tan intrincado problema, pero de todos ellos no hemos sabido deducir más que líneas generales, pues al pretender profundizar y acumular datos distintos y muchas veces contradictorios, lejos de aclarar los conceptos, confunden y hacen imposible todo intento de sistematización.

2.º — SISTEMA ROMANO

El sistema romano á que pertenecen las monedas de la tercera serie, está basado en la unidad de bronce, ó sea el *as* libral, dividido en doce onzas, que tuvo en su origen todo el valor intrínseco, y sólo al adoptar el numerario de plata, sino antes, empieza la reducción de peso, lógica, en una moneda que pasa de real á fiduciaria.

Hacia 144 antes de Jesucristo, el denario, que había tenido desde su creación el valor de diez ases, se elevó á diez y seis, siendo esta la forma en que se adoptó en Gades.

Esta adopción se hizo ya muy tarde, cuando el *as* tenía muy poco valor y habían caído en desuso algunos de sus divisores.

(1) Müller: Obra citada, t. II, pág. 140.

El sistema romano comprende:

<i>as</i>	que valía 12 onzas.
<i>semis</i>	> 6 >
<i>triens</i>	> 4 >
<i>quadrans</i>	> 3 >
<i>sextans</i>	> 2 >
<i>uncia</i>	> 1 >

Pero los gaditanos no tomaron más que las especies siguientes:

el <i>as</i>	= 12 onzas, unidad
<i>semis</i>	= 6 > mitad
<i>quadrans</i>	= 3 > cuarta parte,

que resulta el mismo modo de partir del *calco*, á que ya estaban acostumbrados. Y parece ser que en cuanto á los múltiplos, tan sólo el *dupondio* ó pieza de dos *ases* se acuñaba entonces en la serie romana, á la que en esta serie se añade el *sextercio* ó pieza de cuatro *ases*.

La anomalía que resultaría de acuñar un múltiplo que faltaba en la ceca romana, se explicaba por sustituir en cierto modo al numeraario de plata, que en Gades había dejado de acuñarse ya antes del cambio de sistema.

En esta tercera serie es también muy deficiente la exactitud del peso en las distintas especies; por más que ésta resulta más anormal, dado el criterio que los coleccionistas siguen al recoger monedas. Atiende en primer lugar á la conservación, guardando en general sólo uno ó dos ejemplares, á no ser que tropiecen con piezas anormales, unas por muy grandes, otras por muy chicas, ya por muy delgadas ó por muy gruesas, de lo que resulta que, al tomar los pesos, se encuentran grandes diferencias que desorientan y dificultan el problema de encontrar el peso teórico, para lo cual conviene pesar muchas monedas de un mismo tipo y pronto se encuentra el peso dominante, que es próximamente el teórico.

En los tipos comunes, números descritos 79, 84 y 87, por ejemplo, como es fácil encontrar y cotejar muchos ejemplares, fácilmente se encuentra el peso normal, y sin embargo, el ejemplar reproducido en el número 26, habiendo sido elegido por su conservación, da un peso anormal. En cambio, en las piezas raras no se puede saber casi nunca si el ejemplar de que se dispone es de peso normal ó no.

También suele ocurrir que las especies mayores tienen menos

peso del que les corresponde, pero aun esa reducción parece estar regularizada, pues mientras los *dupondios* pesan unos veinte gramos, y no 26 como debían, los *sextercios* pesan 34, y no 40, como corresponde al ser doble valor que el *dupondio*. Entiéndase que tratamos siempre del término medio, pues no faltan *dupondios* de peso de 24 gramos y *sextercios* que pesan más de 50, pero son excepciones.

También pudiera haberse dado el caso de que las primeras emisiones tuvieran su peso correspondiente, y que una vez aceptados por el público vinieran las reducciones.

INDICACIÓN DE VALORES

Los antiguos, en general, no expresaban el valor de las monedas, como se hace hoy, con indicaciones numéricas. El espíritu artístico de los griegos, que presidió á la creación y adopción de los tipos, se extendió también á la manera de marcar su valor. En la serie griega de Siracusa se ven casos muy curiosos de indicación de valor. En una emisión, la tetradrama ó pieza de cuatro dragmas, lleva en el reverso un carro tirado por cuatro caballos (*cuádriga*); la didragma lleva un jinete con un segundo caballo de la brida, ó un carro tirado por dos caballos (*biga*), y la dragma ó unidad, un jinete (1); resultando que el número de dragmas está indicado por el de caballos que figuran en el tipo. En otra emisión, la unidad lleva por tipo un pegaso, y la media unidad medio pegaso (2); de modo que sin recurrir á las cifras numéricas, tan antiartísticas, resolvieron el problema, adoptando distintos tipos, aunque conservando siempre cierta unidad.

En la moneda hispánica, el modo de indicar el valor está generalmente inspirado en esa idea, de donde dimanan series de tipos á los que se ha querido dar significados que no tienen, á cambio de desconocer ó desatender su verdadera interpretación.

Las series gaditanas, por la índole de sus tipos, no se presta tanto á esta manera de indicar el valor. En la primera serie se indican del modo siguiente:

- (1) Barclay V. Head: *Historia Numorum*, pág. 172.
(2) Idem id., pág. 179.

- $\frac{1}{2}$ óbolo, cabeza de Hércules vuelta á la izquierda.
 $\frac{1}{4}$ > la misma mirando á la derecha.
 $\frac{1}{8}$ > la misma á la izquierda como el $\frac{1}{2}$, pero la diferencia grande
 del tamaño evitaba toda confusión.
 1 Calco, cabeza de Hércules de perfil.
 $\frac{1}{2}$ > cara de frente.
 $\frac{1}{4}$ > delfín.
 $\frac{1}{8}$ > cara de frente, distinguiéndose del $\frac{1}{2}$ por el tamaño.

Esta ley tiene una excepción y es que existen piezas de $\frac{1}{4}$ de *calco* con el tipo de $\frac{1}{2}$. Esta contradicción no es fácil de explicar, pero acaso pudiera ser que, valiendo tan poco el metal en una de esas monedas, comparado con el que representaba, se acuñaran alguna vez cospeles de doble peso del que correspondía al cuño.

En monedas de Abdera, en la Bética, son frecuentes las reacuñaciones con doble peso del que correspondía al cuño, pero eso ocurría no en cospeles nuevos, sino al utilizarse piezas de cuño extraño á la ceca, y la explicación es de orden puramente económico, pues de seguro representaba mucho más el coste de fundir los cospeles que la demasía perdida en virtud de la reacuñación.

Esto nos induce á creer que la moneda número 7 es producto de un cuño de $\frac{1}{8}$ de *calco* en cospel de $\frac{1}{4}$.

La segunda serie, compuesta de piezas de plata, dragmas de cinco gramos, y $\frac{1}{2}$ dragmas de 2'50 gramos, tienen unos mismos tipos: Cabeza de Hércules á la izquierda y un atún entre dos líneas de inscripción. En una variante de $\frac{1}{2}$ dragma, la cabeza de Hércules está mirando á la derecha.

En el único ejemplar de dragma, se ve detrás de la cabeza un glóbulo que bien pudiera ser marca de unidad; además el grenetis está formado de este modo $\circ \cdot \circ \cdot \circ \cdot$, siendo así que en las medias dragmas es de puntos: El glóbulo del anverso pudiera ser un accidente de la acuñación, pero la forma del grenetis es indudablemente intencionada y lo suficiente clara para distinguirla de las demás especies.

Todas estas diferencias, con ser suficientes, no son tan visibles como en los demás casos, y es muy posible que la unidad dragma no tuviera éxito y dejara de acuñarse después de la primera emisión, lo que explicaría al mismo tiempo su gran rareza. Quizá también acompañó á esa dragma de la primera emisión la media dragma que tiene

su cabeza de Hércules á la derecha, y una vez suprimida la talla de la dragma, es posible que acuñaran las medias con igual tipo, por resultar medida única.

En el bronce tenemos: 1.^o, la pieza de 6'50 gramos, que parece ser un doble *calco*.

El ejemplar que conocemos está algo estropeado, y seguramente faltó de peso, por lo que se puede suponer sea menor el efectivo que el teórico.

Los tipos son análogos á los de la plata:

Doble Calco, cabeza de Hércules á la izquierda.

Calco, cabeza de Hércules de frente.

Estas monedas, algunas de las cuales son reacuñaciones de *calco* de la primera serie (núm. 17), tienen, como es natural, el mismo peso; en cambio los que le siguen (núms. 18 á 22), son de menor peso que aquéllos: 3'50 gramos, término medio, lo que está más en armonía con el *doble calco*, núm. 15, de 6'50 gramos, y bien pudiera ser que, empezada la segunda serie con *calcos* del mismo peso de la primera, se redujera luego el peso y se acuñara el *duplo* mencionado y los *calcos* más ligeros y de tipo distinto, con dos atunes en vez de uno, que es el tipo del *duplo*.

La nomenclatura de las monedas números 23 á 41 es difícil de reducir á su punto, entre otras cosas porque, tratándose de una serie que debió durar mucho tiempo, más de siglo y medio, con las degeneraciones de peso y arte consiguientes, sería preciso el cotejo de una gran cantidad de ejemplares, para poder escalonar las distintas emisiones, y entonces deducir las diferencias, indicaciones de valor, seguramente derivadas de la forma indicada, y aún así, hay que tener siempre presente las posibles reacuñaciones, que son un motivo grande de confusión.

Además, las monedas que hemos elegido para reproducir, se han seleccionado desde el punto de vista artístico, para demostrar la duración de los tipos, y sin atender á la metrología, y como se han elegido los que marcan mayor distancia artística, en ellos hay también la mayor diferencia de pesos. Advertiremos también que las denominaciones que se dan en la descripción están sujetas á las correcciones que se pueden hacer el día que se estudien con todo detalle y con

gran cantidad de ejemplares de monedas de esta segunda serie.

En la tercera serie es donde está más clara la separación de valores por la diferencia de tipos:

<i>As</i>	unidad	= dos atunes.
<i>Semis</i>	$\frac{1}{2}$	= un atún.
<i>Quadrante</i>	$\frac{1}{4}$	= un delfín.

En los múltiplos del *as*, la diferencia no suele estar indicada por sus tipos (1), por más que en esas grandes piezas se nota la tendencia á determinar los valores por modificaciones en el tipo, puesto que si bien en el *dupondio* número 46 se ven los mismos tipos que en los *sextercios* números 43 á 45, el *dupondio* número 48 tiene sólo una parte de aquel tipo, como para indicar que su valor es sólo una parte del valor del *sextercio*.

Respecto á la última época, ó sea la del *as semi uncial*, degenerado y reducido á un cuarto de onza, á pesar del descuido en los pesos de sus ejemplares, se ve claramente que se siguen las mismas reglas. *Ases* con dos atunes de peso 3'50 á 4 gramos, números 94 á 97 (el número 96 es un ejemplar muy gastado, lo que justifica su poco peso: 2'1 gramos). *Semisses*, de algo más de 2 gramos, con un atún (un ejemplar pesa 3,50 gramos, quizá por estar acuñado en cospel de un *as*); números 98 á 100. *Quadrantes*, de 1'10 á 0'70 gramos, con un delfín; números 101 á 103.

La moneda número 104, aunque de tipos gaditanos, es de un arte y factura muy distintos á las demás, y parece una moneda de imitación más bien que un cuño de *ceca* oficial.

El número 105, de plomo, que copiamos de la obra de Delgado, lámina XXIX, número 82, no parece de Gades, ni siquiera parece ser moneda.

(1) Los tipos del *sextercio* núm. 63 y del *dupondio* núm. 64 son los mismos, pero este último lleva una D, sin duda marca de valor.

TIPOS

1.^o Cabeza de Hércules con la piel de león, de perfil.

La moneda más antigua en que vemos aparecer este tipo es la de Dicea, de Tracia, de estilo arcáico y anterior á la invasión persa (1).

Luego adoptaron este tipo los Reyes de Macedonia á principios del siglo IV antes de Jesucristo, desde Arquelao II (396-392) por lo menos.



En la de su descendiente Amintas III (389 á 383), ocurre que la cabeza de Hércules aparece imberbe, siendo así que antes se presentaba barbuda; novedad que fué ya general, y en tal forma aparece en las monedas de Filipo y de su hijo Alejandro Magno, siendo este el modelo copiado por los cartagineses en la moneda de Sicilia (2).

Al venir á España los cartagineses con Amílcar, á los cinco años de la evacuación de Sicilia, traerian forzosamente cantidad de esas monedas, que dieron el modelo copiado en Gades.

En la obra de Lastanosa (3), impresa en 1645, se reproducen nada menos que trece monedas púnico sicilianas (números 131, 133, 139 á 144, 148 á 150, 154 y 156), y de ellas los números 140 y 142 con el tipo de la cabeza de Hércules, lo cual prueba lo frecuentes que debían ser en su tiempo.

Como los coleccionistas españoles no las consideraron nunca como de la serie nacional, y por otra parte, han sido siempre muy buscadas por los extranjeros, principalmente por su belleza artística, han ido desapareciendo, siendo hoy muy escasas en nuestro país.

2.^o Cabeza de Hércules con la piel de león, vista de frente: es el mismo tipo que se ve en las monedas de Etruria (4).



3.^o Cara de frente. En la misma obra y lámina

(1) Babelón (E): *Trait. des Mon. Greg. el rom.*, 2^{me} partie, t. I, pág. 1.211, número 1.765 y sig.

(2) Müller: *Numismatique de l'aucienne Afrique*.

(3) Museo de Medallas desconocidas españolas.

(4) Garrucci: *La Monete dell'Italia Antica*, parr. 2.^o, L.^a LXXII, núm. 28.

número 3 se ve una cara al parecer de Gorgona, pues tiene la lengua fuera, y aunque esto no ocurre en las de Gades, la semejanza es grande y á nuestro juicio la copia muy verosímil.



Los demás tipos, en lo que se refiere á la primera y segunda series, los componen atunes y delfines, siendo estos tipos los únicos que parecen originales aunque no nuevos, y relacionados con la situación é industrias locales

Verdad es que la cabeza de Hércules puede también referirse á *Baal-Melkart*, cuyo templo en Gades era tan famoso; pero una cosa es la representación y los motivos que hubiera para adoptarlo, y otra es el tipo y su origen como modelo artístico; y es de advertir que éste es uno de los pocos casos en moneda hispánica en que al tipo puede hallársele una explicación que justifique su adopción.

Los tipos de la tercera serie, ó sea la hispano-romana, son los mismos en los ases y divisores, pero en los múltiplos del as, sextercios y dupondios, al aparecer en ellos los nombres de Balbo, Augusto y Agrippa, el tipo del anverso sigue siendo la cabeza de Hércules, que indica la relación con los demás valores de la serie, si bien conviene advertir que en esta tercera serie la cabeza de Hércules lleva la clava al hombro, y sólo en algún caso delante de la cara (1), pero en el reverso se ven tipos y símbolos que se refieren á los personajes en ellas mencionados; á Balbo, Pontífice, los atributos de su cargo; á Augusto, como *hijo del divino César*, el rayo alado, símbolo de la divinidad; á M. Agrippa, tres veces cónsul y patrono de la ciudad, el Aplastro, símbolo naval, para recordar sus victorias, y por último, á Tiberio, el símbolo sacerdotal que expresa bien el cargo honorífico de que estaba entonces investido.

En un principio, como ya se ha dicho, se ponía en esas grandes piezas la cabeza de Hércules, común á toda la serie, pero luego desaparece para dar lugar á los retratos de los personajes aludidos, excepto al de Balbo, que ya sea porque el cambio ocurriera cuando ya no se acuñaba con su nombre, ó porque quizá, y esto es lo más probable, que su rango no fuera suficiente para alcanzar tal distinción, lo cierto es que no se ve su retrato en ninguna de ellas.

En resumen: se ve que los tipos del anverso, en las dos primeras

(1) Al describir el número 87 se hace notar, que por el anverso parece pertenecer á la tercera serie, aunque el tipo del reverso la incluye en la segunda.

series y parte de la tercera, son tipos copiados, como hemos visto; que los del reverso son hasta cierto punto, originales y alusivos á la situación é industrias del país, y que sólo en la última serie, y aun esto en los grandes modelos, dichos tipos desaparecen para dar cabida á los retratos de los personajes aludidos y para representar tipos alusivos á los mismos, siguiendo la moda iniciada por los griegos después de la muerte de Alejandro, época en que empiezan á aparecer retratos en las monedas.

Como se ve, los tipos originales y alusivos son los menos, y de época relativamente moderna, siendo la nota dominante que sean copiados de otras monedas.

PARTICULARIDADES

Son de notar, en la primera serie, las monedas de plata números 1 á 3, cuyo diminuto tamaño es muy poco á propósito para el comercio, por lo que parece que se les debe atribuir un destino religioso.

Babelón (1), al tratar del siglo hebreo, distingue el comercial del sagrado ó del santuario. Véase también, en Lenormant (2), el párrafo sobre las monedas fabricadas para servir como ofrendas religiosas, no sólo como contribución á los templos, sino las arrojadas á los ríos y á las fuentes como tributo.

Es muy humano, en todos los tiempos, el atender á la letra y no al espíritu, así de leyes como de preceptos religiosos. Si la obligación fué tributar una moneda de plata, tan moneda de plata era el $\frac{1}{8}$ de óbolo como la dodecadragma, aunque ésta fuera 576 veces mayor.

Sabido es que en las religiones primitivas, se temían y respetaban más que adoraban las fuerzas de la Naturaleza. Los innumerables genios que habitan los mares, debieron tener sus fieles y, por tanto, sus tributos, y verosímilmente dichas moneditas debieron tener tal destino, que deducimos del hecho de que dichas moneditas se encuentran exclusivamente en las playas de Cádiz entre sus arenas.

Babelón (3) dice que de las pequeñísimas monedas de arados de

(1) *Trait. des monnaies grecques et romaines*, t. I, per. partie, 417.

(2) Obra citada, t. I, pág. 28.

(3) *Cat. des mon. grecq.—Les Perses Achomenides*, pág. CLVI.

Fenicia ($\frac{1}{8}$ y $\frac{1}{16}$ de óbolo), pertenecientes al Dr. Rouvier de Beirut, algunas fueron encontradas por él mismo en las arenas de la Isla de Ruat, es decir, que allí se repite el hecho con todos sus detalles.

En época y circunstancias bien distintas, tenemos otro caso en las monedas de oro árabes, de los últimos tiempos del reino de Granada, de peso de 0'13 á 0'20 gramos, que se encuentran sin excepción entre las arenas del río Darro, y parece lógico suponer que allí se arrojaban como tributo al río, superstición que suponemos muy antigua, y aunque parezca impropia de la religión mahometana, pudiera ser una supervivencia de algún rito antiguo.

1	ل ۱۷	6	ل ۱۸
	۹۹۱۷		۹۹۱۷
2	ل ۱۹	7	ل ۱۹
	۹۹۱۷		۹۸۷۷
3	ل ۲۰	8	ل ۲۰
	۹۹۱۷		۹۹۱۷
4	ل ۲۱	9	ل ۲۱
	۹۰۱۷		۹۹۱۷
5	ل ۲۲	10	ل ۲۲
	۹۰۱۷		۹۹۱۷
			۱۱
			۱۲
			۱۳

Inscripciones.

DESCRIPCIÓN

PRIMERA SERIE PÚNICA.—*Entre los años 236 d 206 antes de Jesucristo.*

1

A) Cabeza de Hércules, con la piel de león, vuelta á la izquierda.
R) Atún; gráfila de puntos.
Plata, $\frac{1}{2}$ obolo, peso gramos 0'30 á 0'40.—M. A. N.

2

A) Cabeza de Hércules, con la piel de león (1).
R) Atún; gráfila de puntos.
Plata, $\frac{1}{4}$ de obolo, peso gr. 0'25.—M. A. N.

3

A) Cabeza de Hércules, con la piel de león, vuelta á la izquierda.
R) Atún; gráfila de puntos.
Plata, $\frac{1}{8}$ de obolo, peso gr. 0'10.—Col. Buckler.

4

A) Cabeza de Hércules, con la piel de león, vuelta á la izquierda.
R) Dos atunes á la izquierda; gráfila de puntos.
Bronce, calco, peso gr. 3'8.—M. A. N.
Peso de otros ejemplares: 4'8, 4'3, 4'2, 3'9, 3'5 gr.

5

Como el núm. 4, pero con el signo núm. 11 entre los dos atunes; gráfila de puntos.

Bronce, calco, peso gr. 5'7.—M. A. N.
Peso de otro ejemplar: 4'4 gr.

(1) Mientras no se advierta otra cosa, los tipos que se describen se entiende que miran á la derecha.

6

A) Cara de frente.*R)* Dos atunes á la izquierda; gráfila de puntos.Bronce, $\frac{1}{2}$ calco, peso gr. 2'5.—M. A. N.

Peso de otros ejemplares: 2'1, 2, 1'9, 1'8, 1'7 gr.

7

Como el núm. 6.

Bronce, $\frac{1}{4}$ de calco, peso gr. 0'9.—M. A. N.

8

Como el núm. 6.

Bronce, $\frac{1}{8}$ de calco, peso gr. 0'4.—M. A. N.

9

A) Delfín.*R)* Dos atunes; gráfila de puntos.Bronce, $\frac{1}{4}$ de calco, peso gr. 1.—M. A. N.

Peso de otros ejemplares: 0'7, 0'8 gr.

10

A) Delfín á la izquierda.*R)* Dos atunes; gráfila de puntos.Bronce, $\frac{1}{4}$ de calco, peso gr. 0'8.—M. A. N.

SEGUNDA SERIE PÚNICA.—*Hacia los dos primeros tercios
del siglo I antes de Jesucristo.*

11

A) Cabeza de Hércules á la izquierda, con la piel de león; detrás un globo.*R)* Atún, entre las dos líneas del epígrafe núm. 1; gráfila especial.Plata, *dragma*, peso gr. 5'7.—M. A. N.

12

A) Cabeza de Hércules, con la piel de león á la izquierda.*R)* Como el núm. 11, pero la gráfila de puntos.Plata, *triobolo*, peso gr. 2'5.—M. A. N.

Peso de otros ejemplares: 2'7, 2'8 gr.

13

A) Como el núm. 12.*R)* Atún, entre las dos líneas del epígrafe núm. 2; gráfila de puntos.Plata, *triobolo*, peso gr. 2'3.—M. A. N.

Peso de otros ejemplares: 2'2, 2'1 gr.

14

- A) Cabeza de Hércules, con la piel de león.
R) Como el núm. 13.
Plata, *triobolo*, peso gr. —Museo Británico.

15

- A) Cabeza de Hércules á la izquierda, con la piel de león.
R) Atún, entre las dos líneas del epígrafe núm. 2. (1)
Bronce, *dicalco*, peso gr. 6'5.—M. A. N.

16

- A) Cabeza de Hércules, con la piel de león, de frente.
R) Como el núm. 13.
Bronce, *calco*, peso gr. —Biblioteca Nacional de París.
Peso de otros ejemplares: 4'6, 4, 3'6 gr.

17

- Como el núm. 16, reacuñado sobre un calco del núm. 4.
Bronce, *calco* (2).

18

- A) Como el núm. 16.
R) Dos atunes á la izquierda, entre ellos la letra núm. 12, todo entre
las dos líneas del epígrafe núm. 2; gráfila lineal.
Bronce, *calco*, peso gr. 3'1.—M. A. N.

19

- Como el núm. 18, pero de arte muy distinto.
Bronce, *calco*, peso gr. 3.—M. A. N.

20

- Como el núm. 18, reacuñado sobre un calco del núm. 16.
Bronce, *calco*, peso gr. 3'6.—M. A. N.

21

- A) Como el núm. 16.
R) Dos atunes á la izquierda, entre ellos la letra núm. 12; es el mis-
mo tipo del núm. 18, pero, al parecer, sin inscripción.
Bronce, *calco*, peso gr. 3'2.—M. A. N.

(1) Parece moneda reacuñado, pues se perciben trazos de algo que no pare-
ce pertenecer al tipo, y eso mismo ocurre en el ejemplar que reproduce Delga-
do, t. II, lám. XXVII, núm. 48.

(2) Zobel, ob. cit., t. I, lám. IV, núm. 19, reproduce un ejemplar en que el
grenetis está así: || || ||

22

Como el núm. 21, pero de un mejor arte.
 Bronce, *calco*, peso gr. 3'5.—M. A. N.

23

A) Cara de frente.
 R) Atún á la izquierda, entre las dos líneas del epígrafe núm. 2.
 Bronce, $\frac{1}{2}$ *calco*, peso gr. 2'3.—M. A. N.

24

A) Cara de frente.
 R) Dos atunes á la izquierda, entre ellos la letra núm. 12, todo entre
 las dos líneas del epígrafe núm. 4.
 Bronce, $\frac{1}{2}$ *calco*, peso gr. 2'1.—M. A. N.

25

A) Cara de frente; gráfila de puntos.
 R) Delfín, entre las dos líneas del epígrafe núm. 2; gráfila de puntos.
 Bronce, $\frac{1}{2}$ *calco*, peso gr. —Museo Británico.

26

A) Cara de frente, con gráfillas de puntos siluetando la cara.
 R) Delfín á la izquierda, entre las dos líneas del epígrafe núm. 2;
 gráfila de puntos.
 Bronce, $\frac{1}{2}$ *calco* (1), peso gr. 4'9.—M. A. N.
 Peso de otros ejemplares: 3'1, 2'9, 2'1, 2, 0'7, 0'7 gr.

27

A) Como el núm. 26.
 R) Delfín á la izquierda, entre las dos letras del epígrafe núm. 5;
 gráfila de puntos.
 Bronce, $\frac{1}{2}$ *calco*, peso gr. 2'2.—M. A. N.

28

A) Como el núm. 26.
 R) Como el núm. 25.
 Bronce, $\frac{1}{8}$ *de calco*, peso gr. 0'6.—M. A. N.

29

A) Cara de frente; gráfila de puntos.
 R) Atún á la izquierda; debajo la letra núm. 12; gráfila lineal.
 Bronce, $\frac{1}{2}$ *calco*.—Museo Británico.
 Peso de otros ejemplares: 1'6, 1'4 gr.

(1) Acuñado en cospel de un calco.

30

- A)* Cara de frente.
R) Atún á la izquierda; debajo la letra núm. 12.
Bronce, $\frac{1}{2}$ calco, peso gr. 1'5.—M. A. N.

31

- A)* Como el núm. 26.
R) Atún á la izquierda; debajo la letra núm. 12; gráfila de puntos.
Bronce, $\frac{1}{2}$ calco, peso gr. 1'8.—M. A. N.
Peso de otros ejemplares: 3'2, 2'9, 2'5, 2'1, 2, 1'8, 1'7 gr.

32

- A)* Cabeza de Hércules, con la piel de león.
R) Atún á la izquierda; gráfila de puntos.
Bronce, $\frac{1}{4}$ de calco, peso gr. 1.—M. A. N.

33

- A)* Cabeza de Hércules, con la piel de león; gráfila de puntos.
R) Atún á la izquierda; debajo la letra núm. 12; gráfila de puntos.
Bronce, $\frac{1}{4}$ de calco, peso gr. 1.—Museo Británico.
Peso de otros ejemplares, 1,1, 1 gr.

34

- A)* Cabeza de Hércules, con la piel de león.
R) Atún á la izquierda; debajo la letra núm. 12.
Bronce, $\frac{1}{4}$ de calco, peso gr. 0'9—M. A. N.
Peso de otros ejemplares, 1'4, 0'9 gr.

35

- A)* Cabeza de Hércules á la izquierda, con la piel de león; gráfila de puntos.
R) Atún á la izquierda; debajo la letra núm. 12; gráfila de puntos.
Bronce, $\frac{1}{4}$ de calco. —Museo Británico.

36

- A)* Como el núm. 35.
R) Atún á la izquierda, entre las dos letras del epígrafe núm. 5; gráfila de puntos.
Bronce $\frac{1}{4}$ de calco, peso gr. 1'5.—M. A. N.
Peso de otros ejemplares: 1'1, 1 gr.

A) Cabeza de Hércules, con la piel de león y la clava al hombro (1); gráfila de puntos.

R) Atún á la izquierda, entre las dos letras del epígrafe núm. 5; gráfila de puntos.

Bronce, $\frac{1}{4}$ de calco, peso gr. 1'3.—M. A. N.

A) Como el núm. 33.

R) Dos atunes á la izquierda, entre ellos la letra núm. 12; gráfila de puntos.

Bronce, $\frac{1}{4}$ de calco, peso gr. 0'7.—M. A. N.

A) Como el núm. 35.

R) Como el núm. 38.

Bronce, $\frac{1}{4}$ de calco, peso gr. 1'1.—M. A. N.

A) Como el núm. 35.

R) Dos atunes á la izquierda?

Bronce, $\frac{1}{4}$ de calco, peso gr. 0'8.—M. A. N.

A) Cabeza de Hércules, con la piel de león.

R) Atún á la izquierda?

Bronce, $\frac{1}{4}$ de calco, peso gr. —Antes Colección Cervera.

A) Cabeza de Hércules, con la piel de león á la izquierda; gráfila de puntos.

R) Atún á la izquierda, entre las dos líneas del epígrafe núm. 6; gráfila de puntos.

Esta moneda que copiamos de Delgado, L.^a XXVII, n.^o 46 (2), pudiera ser una variedad del núm. 7, y por tanto, de la tercera serie; sin ver el original no es fácil resolver esta duda.

(1) Los tipos de esta moneda la incluyen en esta serie, pero la circunstancia de tener la clava hace sospechar que pueda pertenecer á la tercera serie púnico-romana en que figura siempre ó casi siempre este detalle.

(2) *Nuevo Método de Clasificación de las Medallas Autónomas de España*, Sevilla, 1871.

TERCERA SERIE, PÚNICO-ROMANA. — *Ultimo tercio del siglo I antes de Jesucristo y primer tercio del siguiente.*

43

A) Cabeza de Hércules, con la piel de león y la clava al hombro, á la izquierda; gráfila de puntos.

R) BALVS PONT; signos sacerdotales: cuchillo, simpulo y hacha; gráfila de puntos.

Bronce, *sextercio*, peso gr. 34.—M. A. N.

Peso de otros ejemplares: 42, 35, 34 gr.

44

Como el núm. 43, pero con una estrella en el centro del *R*).

Bronce, *sextercio*.—Delgado, lám. XXIX, núm. 83.

45

Como el núm. 43, pero con la leyenda de dentro afuera.

Bronce, *sextercio*, peso gr. 42.—M. A. N.

Peso de otros ejemplares: 50, 38, 35'5 gr.

46

Como el núm. 43.

Bronce, *dupondio*, peso gr. —Col. Buckler, á Col. Molius.

47

Como el núm. 45.

Bronce, *dupondio*, peso gr. 19'5.—M. A. N.

Peso de otro ejemplar, 20 gr.

48

A) Como el núm. 43.

R) BALVS PONT, pero con las letras de dentro afuera, hacha de sacrificio; gráfila de puntos.

Bronce, *dupondio*, peso gr. 18.—Academia de la Historia.

49

A) Como el núm. 43.

R) Haz de rayos alados; encima, AUGVSTVS; debajo, DIVI · F; gráfila de puntos.

Bronce, *sextercio*, peso gr. 31 (1).—M. A. N.

Peso de otro ejemplar: 36 gr.

(1) El ejemplar reproducido es falso, está fundido por otro seguramente auténtico.

50

Como el núm. 49.

Bronce, *dupondio*, peso gr. 21.—Academia de la Historia.

51

Como el núm. 49, pero la inscripción en línea curva, siguiendo la de la gráfila de puntos.

Bronce, *dupondio*, peso gr. 20.—M. A. N.

52

Como el núm. 49, pero con leyenda en círculo alrededor del tipo.

Bronce, *dupondio*, peso gr. 17.—M. A. N.

Peso de otro ejemplar: 17'5 gr.

53

A) Como el núm. 43.

R) M· AGRIPPA· COS· III· MVNICIPI· PATRON·; Aplustro; gráfila de puntos.

Bronce, *dupondio*.—Delgado, lám. XXXI, núm. 100.

54

A) Como el núm. 43.

R) M. AGRIPPA COS III MVNICIPI PAREN; Aplustro; gráfila de puntos.

Bronce, *dupondio*, peso gr. 22.—Academia de la Historia.

55

A) Como el núm. 43.

R) MVNICIPI PATRONVS PARENS (*sic*); Aplustro á la izquierda; gráfila de puntos.Bronce, *dupondio*, peso gr. 22.—M. A. N.

56

A) Como el núm. 43.

R) MVNICIPI PARENS; Aplustro á la izquierda; gráfila de puntos.

Bronce, *dupondio*, peso gr. 19.—M. A. N.

57

A) Como el núm. 43.

R) TI CLAVDIVS; Simpulo; gráfila de puntos.

Bronce, *dupondio*, peso gr. 28.—Academia de la Historia.

58

A) Como el núm. 43.

R) TI CLAVDIVS NERO; Simpulo; gráfila de puntos.

Bronce, *dupondio*, peso gr. 17.—Academia de la Historia.

59

A) Como el núm. 43.

R) TI CLAVDIVS NERO; Simpulo con el mango al lado izquierdo; gráfila de puntos.

Bronce, *dupondio*, peso gr. 16'5. — M. A. N.

Peso de otro ejemplar: 20'5 gr.

60

A) Templo tetrastilo con la puerta cerrada, dentro de una laurea.

R) Haz de rayos alado; encima AVGVSTVS; debajo DIVI F.

Bronce, *sextercio*, peso gr. 39. — M. A. N.

Peso de otro ejemplar: 36 gr.

61

A) Cabeza laureada de Augusto á la izquierda, delante AVGUS-TVS en línea curva, con las letras de dentro afuera; gráfila de puntos.

R) Templo tetrastilo con la puerta cerrada, dentro de una laurea.

Bronce, *sextercio*, peso gr. 30. — M. A. N.

62

Como el núm. 61, pero la inscripción en línea recta.

Bronce, *sextercio*, peso gr. 29'5. — M. A. N.

Peso de otro ejemplar: 44'5 gr.

63

A) Cabeza laureada de Augusto, á la izquierda; delante, en línea recta, con las letras de dentro afuera: AVGVSTVS.

R) Cabezas contrapuestas de Cayo y Lucio, Césares, dentro de una laurea; gráfila de puntos.

Bronce, *sextercio*, peso gr. 32. — M. A. N.

Peso de otros ejemplares: 46, 40, 30 gr.

64

Como el núm. 63, pero con una D, marca de valor, encima de las cabezas de los Césares.

Bronce, *dupondio*, peso gr. 22. — M. A. N.

Peso de otro ejemplar: 23.

A) Cabeza de Agrippa; delante, con las letras de dentro afuera, AGRIPPA; gráfila de puntos.

R) MVNICIPI PATRONVS; Aplustro á la izquierda; gráfila de puntos.

Bronce, *sextercio*, peso gr. 30'5. — M. A. N.

Peso de otro ejemplar: 34.

A) Cabeza de Agrippa á la izquierda; delante, con las letras de dentro afuera, AGRIPPA.

R) PARENS; Aplustro (la leyenda de dentro afuera); gráfila de puntos.

Bronce, *sextercio*, peso gr. 36'5. — M. A. N.

Peso de otro ejemplar: 39 gr.

A) Como el núm. 65.

R) MVNICIPI PATRONVS PARENS; Aplustro á la izquierda; gráfila de puntos.

Bronce, *dupondio*, peso gr. 21. — M. A. N.

Peso de otro ejemplar: 24 gr.

Peso de otro, variante, con el Aplustro á la derecha, 32'5 gr.

A) Cabeza de Agrippa, con corona rostral; delante, en línea curva, con las letras de dentro afuera, AGRIPPA; gráfila de puntos.

R) MVNICIPI PARENS, con las letras de dentro afuera; gráfila de puntos.

Bronce, *sextercio*, peso gr. 38'5. — M. A. N.

Ejemplar retocado á buril, lo que le habrá hecho perder algo de su peso.

A) Como el núm. 68, pero la inscripción en línea recta.

R) MUNICIPIO? PARENS. Aplustro; gráfila de puntos.

Bronce, *sextercio*, peso gr. 34. — M. A. N.

A) Como el núm. 68.

R) Como el núm. 69.

Bronce, *dupondio*, peso gr. 20'5. — M. A. N.

Peso de otro ejemplar, 16 gr.

71

- A)* Como el núm. 69.
R) MUNICIP PATRONVS PARENS; Aplustro á la izquierda; á su derecha una estrella; gráfila de puntos.
Bronce, *dupondio*, peso gr. 22. — M. A. N.

72

- A)* Como el núm. 65.
R) Como el núm. 66.
Bronce, *sextercio*. — Delgado, lám. XXXII, núm. 104.

73

- A)* Como el núm. 68.
R) MVNICI CA PATRON. Aplustro de forma distinta de los demás, á la izquierda.
Bronce, *sextercio*. — Delgado, lám. XXXIII, núm. 109.
La forma del Aplustro y lo especial de la leyenda hacen muy sospechosa la autenticidad de esta moneda, que también publica Castro, *Historia de Cádiz y su provincia*, lám. IV, núm. 4, Cádiz, 1858, y Flórez, *Medallas de las Colonias, Municipios y pueblos antiguos de España*, Madrid, 1757, t. II, tab. XXVI, núm. 7.

74

- A)* Figura de Agrippa, sentado en una silla curul, vuelto á la izquierda; detrás MVNICIPI; delante PARENS; gráfila de puntos.
R) Aplustro; á la derecha M. AGRIPPA; á la izquierda COS III; gráfila de puntos.
Bronce, *sextercio*, peso gr. 37. — M. A. N.
Peso de otros ejemplares, 44, 38'5 gr.

75

- A)* Cabeza de Tiberio á la izquierda; delante, con las letras de dentro afuera, NERO; gráfila de puntos.
R) TI CLAVDIVS. Simpulo; gráfila de puntos.
Bronce, *sextercio*, peso gr. 39'5. — M. A. N.

76

- A)* Cabeza de Tiberio, delante, con las letras de dentro afuera, NERO; gráfila de puntos.
R) Como el núm. 75.
Bronce, *sextercio*, peso gr. 43'5. — M. A. N.

Como el núm. 75.

Bronce, *dupondio*, peso gr. 16. — M. A. N.

Peso de otros ejemplares: 21, 21'5 gr.

A) Como el núm. 75.

R) TI CLAVDIVS, con las letras de dentro afuera; Simpulo; gráfila de puntos.

Bronce, *dupondio*, peso gr. 19. — M. A. N.

A) Cabeza de Hércules, con la piel de león y la clava al hombro á la izquierda; gráfila de puntos.

R) Dos atunes á la izquierda; entre ellos, á la izquierda disco y creciente, á la derecha la letra número 12, todo entre las dos líneas del epígrafe número 2; gráfila de puntos.

Bronce, *as*, peso gr. 14'4. — M. A. N.

Peso de otros ejemplares: 15, 12'5, 11'8 gr.

Como el núm. 79, pero con un caduceo en lugar de la letra número 12 entre los dos atunes.

Bronce, *as*, peso gr. 12'5. — M. A. N.

Peso de otros ejemplares: 14'5, 12'5 gr.

Como el núm. 79, pero con un tridente entre los dos atunes.

Bronce, *as*, peso gr. 10'6. — M. A. N.

Peso de otros ejemplares: 13'8, 13'4, 12'4 gr.

A) Cabeza de Hércules, con la piel de león y la clava al hombro (1).

R) Como el núm. 79.

Bronce, *as*, peso gr. 10'3. — M. A. N.

A) Como el núm. 82, aunque en el dibujo no se ve la clava.

R) Dos atunes; entre ellos, á la derecha disco y creciente, á la izquierda la letra núm. 12, todo entre las dos líneas del epígrafe núm. 7; gráfila de puntos.

Bronce, *as*. — Delgado, lám. XXV, núm. 13; Castro, lám. 1, núm. IV.

(1) Esta moneda y la siguiente son las dos únicas de la serie en que la cabeza de Hércules está vuelta á la derecha, resultando esta última (núm. 83) la misma del núm. 79, pero con los tipos invertidos.

84

- A)* Como el núm. 79.
R) Atún á la izquierda, entre las dos líneas del epígrafe núm. 2; gráfila de puntos.
Bronce, *semis*, peso gr. 6'1.—M. A. N.
Peso de otros ejemplares: 8, 5'6 gr.

85

- Como el núm. 84, pero con una estrella debajo del atún del *R*).
Bronce, *semis*, peso gr. 4.—M. A. N.

86

- Como el núm. 84, pero con dos glóbulos á la izquierda del atún.
Bronces, *semis*.—Delgado, lám. XXVII, núm. 44.

87

- A)* Como el núm. 79.
R) Atún, entre las dos líneas del epígrafe núm. 2; gráfila de puntos.
Bronce, *semis*.—Delgado, lám. XXVII, núm. 45.
Esta moneda está dibujada sin *A*), y al describirse se hace referencia al núm. 4, cuyo *A*) es igual al del núm. 79, pero es muy probable que ha sido confundido con las que describimos con los números 98 á 100.

88

- A)* Como el núm. 79.
R) Delfín enroscado á un tridente, á la izquierda, entre las dos líneas del epígrafe núm. 8; gráfila de puntos.
Bronce, *quadrante*, peso gr. 3'2.—M. A. N.
Peso de otros ejemplares: 4'2, 2'2 gr.

89

- Como el núm. 88, pero de peor arte.
Bronce, *quadrante*, peso gr. 3'3.—M. A. N.
Peso de otro ejemplar: 2'9 gr.

90

- A)* Como el núm. 79.
R) Delfín enroscado á un tridente, entre las dos líneas del epígrafe número 10; gráfila de puntos.
Bronce, *quadrante*, peso gr. 3.—M. A. N.

91

A) Como el núm. 79.

R) Delfín enroscado á un tridente, á la izquierda, entre las dos letras del epígrafe núm. 5; gráfila de puntos.

Bronce, *quadrante*, peso gr. 3.—M. A. N.

Peso de otro ejemplar: 1'9 gr.

92

A) Como el núm. 79.

R) Delfín á la izquierda, entre las dos líneas del epígrafe núm. 2; gráfila de puntos.

Bronce, *quadrante*, peso gr. 1'8.—M. A. N.

Peso de otros ejemplares: 2, 1'9 gr.

93

Como el núm. 92, pero de arte distinto y de menor relieve.

Bronce, *quadrante*, peso gr. 4'3.—M. A. N.

Peso de otros ejemplares: 3, 2 gr.

94

A) Cabeza de Hércules, con la piel de león á la izquierda; delante la clava; gráfila de puntos.

R) Como el núm. 79.

Bronce, *as reducido*, peso gr. 4'2.—M. A. N.

95

A) Como el núm. 94.

R) Dos atunes; entre ellos, á la derecha disco y creciente, á la izquierda la letra núm. 12, todo entre las dos líneas del epígrafe núm. 2; gráfila de puntos.

Bronce, *as reducido*, peso gr. 3'5.—M. A. N.

96

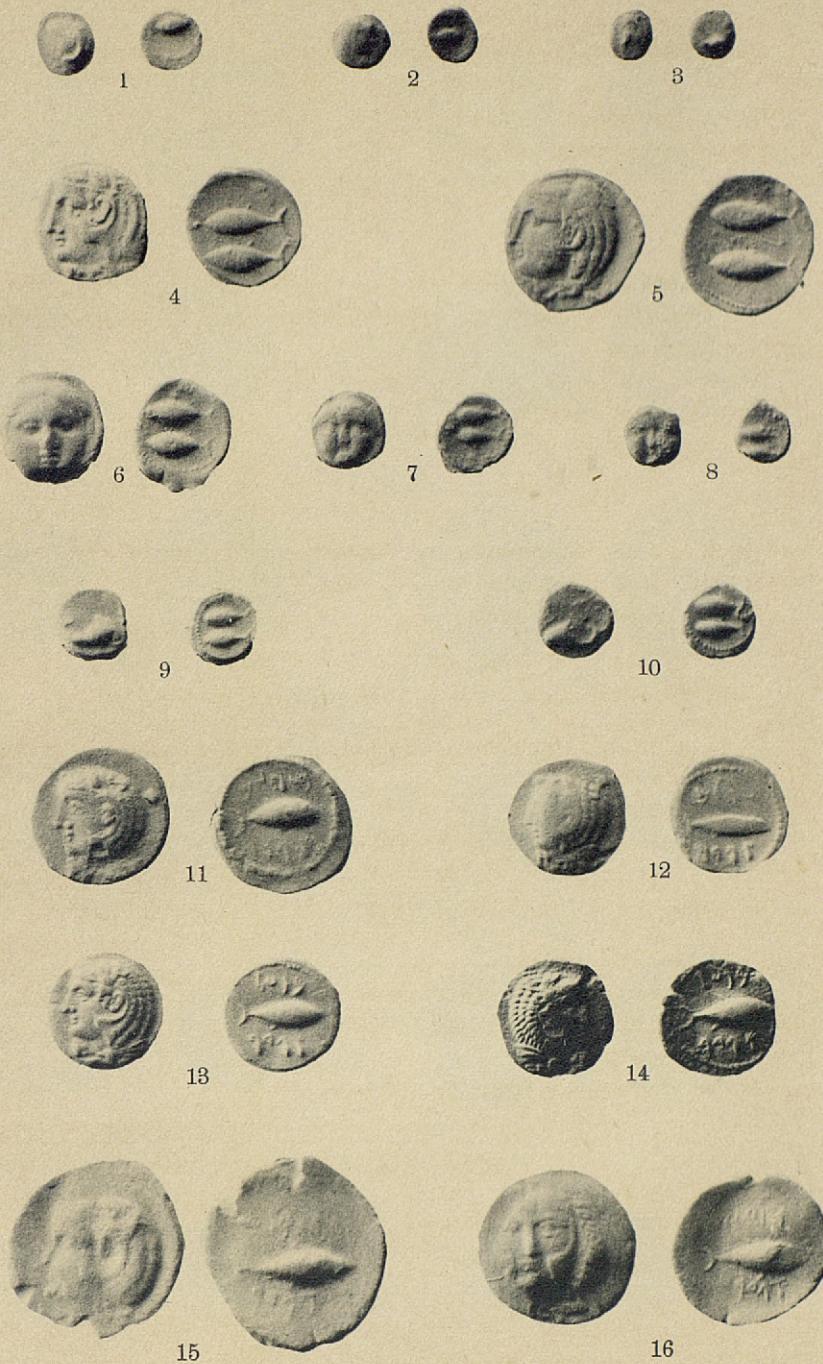
Como el núm. 94, pero el creciente con las puntas hacia dentro.

Bronce, *as reducido*, peso gr. 2'1. — M. A. N.

97

Como el núm. 94, pero de arte muy decadente.

Bronce, *as reducido*, peso gr. 3'5. — M. A. N.





17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28





29



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



40



41



42





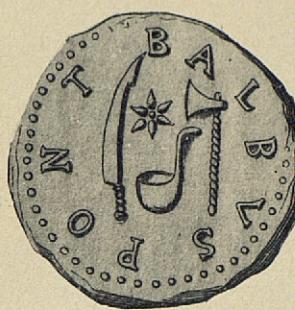
48



44



45



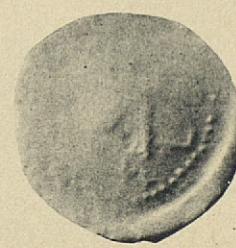
46



47



48





49



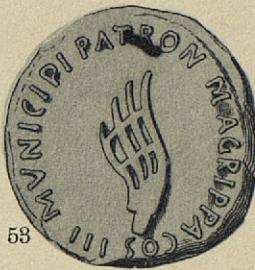
50



51



52



53



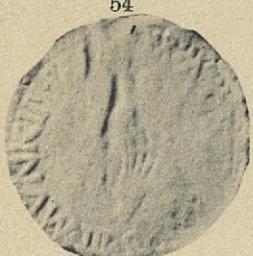
54



55



56





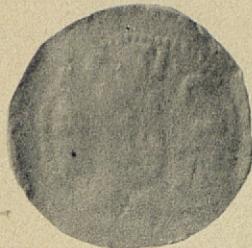
57



58



59



60



61



62



63



64



65



66



67



68



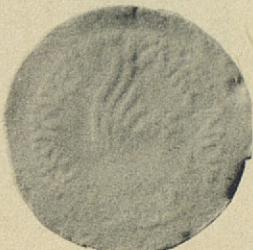
69

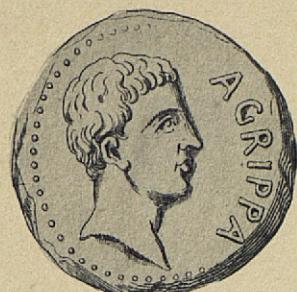


70



71





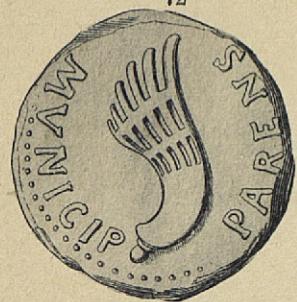
72



73



74



75



76



77



78





79



84



80



85



81



86



87



82



89



83



90



91



92



93





94



98



95



99



96



100



97



101



102



103



104



105



98

- A)* Cabeza de Hércules, con la piel de león á la izquierda; gráfila de puntos.
R) Atún á la izquierda, entre las dos líneas del epígrafe núm. 2; gráfila de puntos.
Bronce, *semis* reducido, peso gr. 3'4. — M. A. N.

99

- A)* Como el núm. 98.
R) Atún, entre las dos líneas del epígrafe núm. 2; gráfila de puntos.
Bronce, *semis* reducido, peso gr. 3'6.
Peso de otro ejemplar: 2'3 gr. — M. A. N.

100

- Como el núm. 99, de peor arte.
Bronce, *semis*?, peso gr. 2'2. — M. A. N.

101

- A)* Cabeza de Hércules con la piel de león; gráfila de puntos.
R) Delfín á la izquierda, entre las dos líneas del epígrafe núm. 2?; gráfila de puntos.
Bronce, *quadrante* reducido, peso gr. 1.—M. A. N.

102

- A)* Como el núm. 101.
R) Delfín á la izquierda, debajo la letra núm. 12; gráfila de puntos.
Bronce, *quadrante*, peso gr. 1'1.

103

- Como el núm. 101, pero de arte decadentísimo.
Bronce, *quadrante* reducido, peso gr. 0'70. — M. A. N.

104

- A)* Como el núm. 98.
R) Atún á la izquierda, debajo la letra núm. 12?
Bronce, *semis*?, peso gr. 4'4. — M. A. N.

105

- A)* Figura sentada sobre una nave, con lanza ó cetro en la mano izquierda; debajo M. C.
R) Atún á la derecha, encima la inicial núm. 2, es decir, la letra número 12, y debajo T.
Tesera de plomo.—Delgado, lám. XXIX, núm. 82.

ANTONIO VIVES Y ESCUDERO,

de la Real Academia de la Historia, Catedrático de la Universidad Central.

Declaración de Monumentos Nacionales.

Iglesia del antiguo Monasterio
de Montserrat, en la calle An-
cha de San Bernardo, de esta
Corte.

Ha sido el ponente en este asunto Enrique María Repullés y Vargas, y el dictamen que leyó ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es un profundo estudio de la evolución artística que llevó hasta las formas que lucen la fachada y torre de dicho templo, revestido de riquísima forma literaria. Es largo, muy largo, y, sin embargo, pareció brevíssima su lectura á todos los que la escucharon por el gran interés de la doctrina y la excepcional amenidad del estilo.

Examínase en dicho documento, con gran copia de datos, cómo nació el llamado churriguismo, á qué influencias se debió su desarrollo, á qué necesidad respondía y cuál fué su real carácter, y pasando de la parte general al estudio singular del edificio, muestra cuán bello es éste, dentro de su género; hasta qué punto es legítimo que se declare Monumento Nacional, prefiriéndole á otros muchos, y cómo con esta decisión se llenará un vacío en la historia del Arte español, porque hasta ahora no existía en la lista oficial formada para dichas declaraciones ningún edificio de este período que le representase en ella.

Esperamos que el Gobierno de Su Majestad no demorará mucho tiempo la publicación del Decreto referente á esta medida.

Ex-convento de San Benito de
Alcántara, en la provincia de
Cáceres.

El informe, también muy notable, referente á este segundo asunto ha sido redactado por D. José Ramón Mélida.

Empieza declarando en él que la iniciativa para entablar el expe-

diente relativo á esta joya arqueológica se debe al dignísimo Senador por la provincia de Cáceres, D. Eloy Sánchez de la Rosa.

Estudia luego el Sr. Mélida la historia del edificio, afirmando estaba en obra en 1505, y que ésta se prolongó hasta 1576, por lo menos.

Llama luego la atención sobre el hecho curioso de ser una fábrica del siglo XVI, levantada, sin embargo, conforme á una traza ojival, como ocurre con otras varias de Extremadura, y describiendo luego el edificio dice en sus primeros párrafos:

«Dicha iglesia es una severa fábrica de sillería de granito, con un ábside de cinco lados, estribos cuadrados con sus molduras y ventanales de medio punto. Adosados á este ábside hay dos capillas, ambas circulares, también con sus estribos. El interior de la iglesia es de tres naves con bóvedas de crucería. De idéntica traza es el claustro, con bóvedas rebajadas cuyas nervaduras arrancan de ménsulas y los ventanales se perfilan con molduras que desde las basas se elevan y siguen el medio punto sin capiteles ni resaltos que las interrumpan.»

Continúa describiendo con igual claridad y precisión las restantes partes del edificio, y propone por último su declaración de Monumento Nacional, que nos parece muy justo que sea concedida.

Iglesia de San Pedro, de Ávila.

Es la que hace juego frente á la puerta del Alcázar á la de San Vicente que se levanta al otro extremo, junto á la puerta de su nombre, del mismo lienzo de muralla.

Es el templo de San Pedro menos bello quizá en su conjunto que su compañero, pero no por eso menos interesante. Son ambos próximamente de la misma época, diferenciándose sólo en que si San Vicente es más lujoso, San Pedro es más serio. Sus preciosos detalles, de un gran interés para la historia del arte Románico en España en general y del estudio de este período en Ávila, se detallan y avaloran en el erudito informe leído primero ante la Comisión Central de Monumentos y luego en la Academia de Bellas Artes, escrito por D. Narciso Sentenach con esa competencia que nadie podrá discutirle y ese exquisito gusto artístico que todos reconocen en él.

Índice por materias.

	<i>Páginas.</i>
<i>Los grandes retratistas en España, por D. Narciso Sentenach.</i>	
1, 65 y	161
<i>El antiguo Palacio Episcopal de Santiago de Compostela, por D. Vicente Lampérez y Romea.....</i>	16
<i>La Plaza Mayor y la Real Casa Panadería, por el Conde de Polentinos.....</i>	37
<i>Noticias arqueológicas y artísticas. 63 y.....</i>	158
<i>De Arqueología mozárabe, por D. M. Gómez-Moreno.....</i>	89
<i>Gaspar Becerra, por D. Elías Tormo. 117 y.....</i>	241
§ 6.º— <i>La educación italiana: al lado de Vasari.....</i>	117
§ 7.º— <i>Al lado de Daniel de Volterra.....</i>	126
§ 8.º— <i>Al lado de Felipe II: la torre dorada del Alcázar de Madrid.....</i>	131
§ 9.º— <i>La tarea del Pardo: con Bergamasco, y con Cincinato (?).....</i>	141
§ 10.— <i>El techo de El Pardo.....</i>	149
§ 11.— <i>Un gran contraste: Becerra como escultor de imágenes devotas y aun milagrosas.....</i>	241
§ 12.— <i>Historia de la imagen de la Soledad en los libros de antaño.....</i>	247
§ 13.— <i>La Soledad, de Becerra.....</i>	260
<i>Impresiones de un viaje por Navarra y Aragón, por D. José Peñuelas.....</i>	180
<i>D. Vicente López y la Universidad de Valencia, por D. Elías Tormo.....</i>	200
<i>Apuntes acerca de las ruinas de Clunia, por D. Vicente Hinojal</i>	222
<i>Antoniazzo Romano, por D. Antonio C. Floriano.....</i>	266
<i>Estudio de clasificación de las monedas antiguas de Gades, por D. Antonio Vives.....</i>	289
<i>Declaración de Monumentos Nacionales.....</i>	322

Índice por autores.

	<u>Páginas.</u>
Floriano (D. Antonio C.). —Antoniazzo Romano.....	266
Gómez-Moreno (D. Manuel). —De Arqueología mozárabe..	89
Hinojal (D. Vicente). —Apuntes acerca de las ruinas de Clúnia.....	222
Lampérez (D. Vicente). —El antiguo Palacio Episcopal de Santiago de Compostela.....	16
Peñuelas (D. José). —Impresiones de un viaje por Navarra y Aragón.....	180
Polentinos (Conde de). —La Plaza Mayor y la Real Casa Panadería.....	37
Sentenach (D. Narciso). —Los grandes retratistas en Espa- ña. I, 65 y.....	161
Tormo (D. Elias). —Gaspar Becerra, 117 y.....	241
— — — D. Vicente López y la Universidad de Valencia.....	200
Vives (D. Antonio). —Estudios de clasificación de las mo- nas antiguas de Gades.....	289

Índice de láminas.

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

	<i>Páginas.</i>
— ANTONIAZZO ROMANO.—Invención de la Santa Cruz.....	270 —
— — — Tríptico del Museo Arqueológico de Madrid (abierto).....	272 —
— — — Tríptico del Museo Arqueológico de Madrid.....	274 —
— — — La Virgen y el niño: Museo del Prado.....	276 —
— — — Anunciación y La Virgen y el niño.	278 —
— AUTOR ANÓNIMO.—La Infanta Margarita.....	16 —
— ADAN (JUAN).—D. Manuel Godoy, Príncipe de la Paz; D. Vicente López, por D. José Piquer (dos bustos en mármol en una lámina).....	208 —
— BECERRA (GASPAR).—Retablo mayor de la Catedral de Astorga.....	117 —
— — — Techo del Real Palacio de El Pardo (5 láminas). 138, 144, 150, 152 y.....	156 —
— — — La Soledad.....	264 —
— CARNICERO (ANTONIO).—Varios dibujos y grabados de la Familia Real Española.....	207 —
— CARREÑO MIRANDA (JUAN).—Caballero desconocido.....	13 —
— — — Auto-retrato.....	15 —
— COELLO (CLAUDIO).—Techo en la Casa Panadería de Madrid.	53 —
— ESQUIVEL (JOSÉ MARÍA).—Reunión en el estudio del pintor de los más notables poetas de su tiempo.....	164 —
— GOYA (FRANCISCO).—La Marquesa de Lazán.....	76 —
— — — La Tirana.....	77 —
— — — La Infanta María Isabel.....	78 —
— — — D. Leandro Fernández de Moratín.....	80 —
— — — El pintor Francisco Bayeu.....	81 —
— — — El Duque de San Carlos.....	82 —
— — — Alegoría de Madrid.....	83 —
— LOPEZ (BERNARDO).—D. Vicente López.....	165 —

Páginas.

— LOPEZ (VICENTE).—Los hijos del Conde de Casa Flórez.....	162	—
— — — Doña Francisca de Asís de Braganza.....	163	—
— — — Carlos IV y María Luisa, los Príncipes de Asturias, los Reyes de Etruria y los Infantes Don Carlos, Don Antonio y Don Francisco.....	200	—
— — — Boceto del mismo cuadro.....	200	—
— — — Frey D. Vicente Blasco.....	210	—
— VAN-LOO (LUIS MIGUEL).—Fernando VI.....	67	—
— MADRAZO (FEDERICO).—Retrato de la Fernán Caballero.....	166	—
— MENGS (RAFAEL ANTONIO).—La Marquesa del Llano.....	70	—
— MURILLO (BARTOLOMÉ E.).—D. Gabriel Murillo.....	4	—
— Monedas antiguas de Gades (10 láminas).....	321	—
— Navarra y Aragón (12 vistas). 184 y.....	185	—
— PALMAROLI (VICENTE).—D. Juan Eugenio Hartzenbusch...	167	—
— RIBALTA (FRANCISCO).—Cristo-Piedad.....	214	—
— Santiago de Compostela: El antiguo Palacio Episcopal (ocho láminas). 20 á.....	30	—
— VALDÉS LEAL (JUAN).—D. Miguel de Mañara.....	7	—
— ZURBARAN (FRANCISCO).—Un Mercenario.....	5	—
— — — Un Cardenal español.....	6	—

BIBLIOTECA DE
LA COLECCION
RIVIERE

410

Cota 5-IV

Registro 136

Signatura 7(416)
(05) Beta

