

## SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

\* Arte \* Arqueología \* Historia \*

◆ ◆ ◆ MADRID.—1.º Junio 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.*

## Retratistas de los Borbones.

El cambio de dinastía inauguró una nueva era de vida entre nosotros. Con ello concluyó aquel estado político, completamente insostenible, que hubo de caer con el último de los Austrias.

Las leyes, las instituciones y hasta las costumbres tomaron nuevos rumbos, agotadas las consecuencias de lo que nunca pudo llevar sino á tales extremos.

Nuevas orientaciones tenían que reanimar la vida nacional, y los usos, las modas, y hasta las relaciones domésticas se impusieron desde el Trono, acatadas y seguidas principalmente por la nobleza.

El Arte español aceptó desde luego el cambio de estilo, para el que en verdad se encontraba ya preparado por su propia evolución; pero faltábale en la Pintura maestros que supieran interpretar tan nuevos aspectos.

El flamenco Vankesel, último retratista de la segunda mujer de Carlos II, no satisfizo los gustos del nuevo Monarca, y Francisco Ruiz de la Iglesia se hallaba tan enfermo que no pudo seguir á la Corte, muriendo en Madrid en 1704.

Don Teodoro Ardemans vivió hasta el 1724, pero su amanerado estilo le impidió adaptarse al nuevo espíritu, dedicándose principalmente á la arquitectura del Palacio y Jardines de la Granja.

Existen, sin embargo, numerosísimos retratos de Felipe V y su mujer María Luisa de Saboya, todos ellos copias de un original hasta ahora desconocido. En colección particular he visto los bellos di-



bujos que de los jóvenes Monarcas hizo algún diestro artista, y del que parece ampliación del apunte el de la Reina, que posee el señor Lázaro Galdeano. En otra ocasión (1) he evocado para ellos el nombre de aquel espléndido veneciano, llamado Francisco Leonardoni, que desterrado de su patria llegó á Madrid y retrató á los Reyes, con tan gran aceptación que le hospedaron en el Palacio.

Palomino escribe de él con el mayor entusiasmo, lo que indica el aprecio obtenido en la Corte madrileña.

Muerta aquella Reina, tan entrañablemente querida por el Monarca, no pudo dominar después nunca la tristeza que le causara tal pérdida; su segunda esposa, Doña Isabel Farnesio, trató de distraer sus melancolías con su vivo ingenio y amor á las Artes, como italiana que era, pero en España ya no se encontraban artistas que substituyeran á los pasados, por lo que fué preciso pedirlos á Francia. Entonces vinieron los Houasse, René-Antoine y Michel-Angel, padre é hijo, primeros pintores de Cámara franceses que hubo en la nueva Corte.

No podemos señalar retratos de estos pintores, sospechando sólo que fuera debido á René-Antoine el precioso de Luis I (núm. 2.111 f) del Museo del Prado, pintado en 1717, según su epígrafe (2).

Pero no pudiendo contar con otro retratista, aún Felipe V llamó, en 1724, á D. Juan Ranc, un discípulo de Rigaud, excelente pintor á haber tenido más brío en su pincel, pero correcto y entonado, como se ofrece en el gran retrato ecuestre de Felipe V (núm. 2.058) del Museo del Prado, retrato que fué colocado en el Palacio Real. Con el propio objeto emprendió otro gran lienzo, en el que aparecía artísticamente agrupada la Real familia tal como se observa en el boceto que trazó para este lienzo (núm. 2.107 del Museo del Prado), según la más autorizada opinión: el cuadro definitivo, aunque salvado del incendio ocurrido en 1734 en el regio Alcázar, debió quedar en tal mal estado que llegó á desaparecer por completo.

De los retratos originales que hizo del Rey y de la Reina Isabel Farnesio, se hicieron innumerables copias, que con frecuencia aparecen, algunas de buen estilo, contándose además de él hasta con una docena de obras originales suyas en nuestro Museo del Prado.

(1) Véase *La Pintura en Madrid*, pág. 178.

(2) *Idem id.*





Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

FERNANDO VI  
por Luis Miguel Van-Loo  
REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO



Incendiado el Alcázar en la noche de Navidad del 1734, por lo que estuvo á punto de perecer toda la riqueza artística allí atesorada, quedó en tan mal estado, que fué preciso construirlo de nuevo en la forma grandiosa hoy patente.

A poco murió D. Juan Ranc, encargado de la custodia de aquella riqueza, por lo que hubo de venir otro pintor de Cámara, recayendo este cargo en Luis Michel Van-Loo, llegado á Madrid en 1736.

Una de sus primeras empresas fué el agrupar en un gran lienzo á toda la Familia real, para substituir al desaparecido de Ranc, con el mismo asunto. Catorce figuras introdujo en él, perfectamente caracterizadas y ostentando todo el lujo introducido por la nueva Corte.

El cuadro quedó terminado en la forma que hoy lo vemos en el Museo del Prado (núm. 2 108), lienzo aparatoso y de tan marcado carácter francés, que pugna con todo lo tradicional y de escuela entre nosotros; éjemplar culminante del gusto versallesco, pero dentro de su estilo, de lo más acabado y perfecto que podía darse.

La maestría de su autor bien se patentizó en tal obra, que mereció entusiastas elogios, no siendo en verdad justo escatimárselos: como composición de marcada tendencia decorativa, como agrupación artística y placentera no cabe más acierto, y luego, prescindiendo un tanto del color, en parte impuesto por las tonalidades de aquellas telas y accesorios, su dibujo es firmísimo y su ejecución todo lo limpia y acabada que su estilo exigía. Faltábale sin duda aquel jugo de vida y aquella interpretación realista de nuestros maestros pasados, pero en cambio preparaba nuevos aspectos del Arte, en consonancia con la nueva vida que se implantaba en la Corte española.

Otros retratos aislados de Luis Michel Van-Loo patentizan sus condiciones especiales para el género, pues alcanzando á los días del reinado de Fernando VI y Doña Bárbara de Braganza, nos dejó en repetidas ocasiones las más fieles semblanzas de los regios esposos, siendo prueba de cuanto decimos el excelente busto del Rey que preside el Salón de Actos de la Academia de San Fernando, depurado alarde de dibujo y empaste, como se observa en la lámina adjunta.

En él uniósse la imagen del fundador de la Academia con la maestría del primer profesor de sus estudios.

Tanto prevalecía entonces este estilo de la pintura, que un italiano llamado D. Santiago Amiconi, llegado en 1746 para substituir á Van-



Loo que había vuelto á París, donde falleció en 1752, también lo siguió en sus obras entre nosotros, de las que puede servir de muestra el retrato del *Marqués de la Ensenada*, hoy de la propiedad del Marqués de Santillana, perfectamente identificado el autor y el personaje por el grabado que de este retrato hizo D. Manuel Salvador Carmona (1). La prematura muerte de este maestro, ocurrida en 1752, nos privó de otras pruebas de su adelantado ingenio. Antes ejecutó un *retrato de la Reina de Cerdeña*, de paradero hoy ignorado.

Carlos III, después de retener á su lado á Corrado y Tiepolo, de los que no se citan retratos, encontróse sin tener un pintor especialista en este género que acudiera á satisfacer la necesaria costumbre de perpetuar la imagen de los Soberanos, para lo cual llamó á aquel acreditado sajón á quien conocía desde Nápoles, y á quien la Reina principalmente favorecía.

Don Antonio Rafael Mengs fué el pintor llamado á la Corte de España, artista de altos empeños, pero el que por singulares circunstancias conocía más que ningún otro el ejercicio del retrato.

La personalidad de Mengs, tan estudiada como reconocida en su especial talento, ocupa, sin embargo, un lugar muy preferente entre los retratistas que florecieron en España. Al igual de los literatos de su tiempo, ofrece el curioso caso de salir siempre airoso en las producciones más apartadas de aquellas reglas á las que querían esclavizarse: fracasando siempre que las acataban, vencían cuando olvidándose las tenían más espontáneas manifestaciones su ingenio, y Mengs precisamente alcanzó su mayor altura al entregarse á las producciones, en las que no podían tener aquellas reglas aplicación y acatamiento.

Todas aquellas disciplinas neo-clásicas, bajo las que se había educado, las daba al olvido al interpretar aquellos modelos tan opuestos á todo clasicismo, pues de los que había de servirse ofrecían un carácter de refinado barroquismo, simbolizado más que nada por el estilo de las porcelanas de Sajonia y las tallas del *rocaille* francesas.

La Reina Doña María Amalia de Sajonia impuso por completo estas modas en la Corte de Carlos III, y por ello sólo Mengs podía satisfacer tales exigencias.

Favorecido por la Casa de Sajonia, y después de mil vicisitudes

(1) Véase BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, 1909, pág. 122.



que pusieron hasta en peligro su existencia, llegó por fin á la Corte española al final del año 1761 para ocupar el cargo de pintor de Cámara.

Comenzando por la ejecución del fresco en algunas estancias del nuevo Palacio, concluyó por ejercitarse especialmente en los retratos, que constituyen su más sobresaliente labor, acabándolos con un carácter y primor que realmente les dan valor extraordinario.

Aún no han sido atendidos por la crítica lo bastante estos retratos de Mengs, pero dados sus méritos no ha de tardar el día en que se ensalce todo lo debido al autor de los personajes de la Corte de Carlos III, de la *Marquesa de Llanos* y de tantos otros verdaderamente extraordinarios como salieron de sus manos.

Comenzando por los airosos del *Rey Carlos III* y la *Reina Maria Amalia*, y siguiendo por tantos otros del Museo del Prado, de Palacio, de Aranjuez, de la Granja y de particulares, puede formarse una interesantísima Galería iconográfica de carácter tan especial y atildado, que sólo el pincel de Mengs podía ofrecer entre nosotros. Es más, sin el fino análisis de Mengs no hubieran llegado las vibrantes síntesis de Goya.

El primer retrato que pintó para Carlos III fué el del Príncipe su hijo, en Nápoles, cuando hubo de dejarlo Rey allí para venir á poseionarse del Trono de España; más tarde repitió este retrato y el de la Reina, cuando pasó á Italia á recoger á su propia familia, en cuya ocasión también ejecutó en Florencia el de su apasionado amigo don José Nicolás de Azara, aquel erudito diplomático que llegó á creerlo el compendio de todas las perfecciones de la pintura; y por último el del *Cardenal Celada*.

Sólo dos años estuvo últimamente entre nosotros; mas su labor debió ser tan intensa como continuada, pues á más de sus extensos frescos en los Palacios Reales, sus cuadros tan estudiados como *El Nacimiento* y *La Anunciación* y otros, dejó numerosos retratos de las personas reales, algunos tan acabados y de esmerada ejecución cual los diez y seis de nuestro Museo del Prado, con los que aún, además, se conservan en los Palacios Reales y en poder de particulares.

Pero á todos supera sin duda, en garbo é importancia, el tan bello de *La Condesa de Llano*, en la Academia de San Fernando.

Fué esta linda mujer Doña Isabel Parreño y Arce, esposa de don



Fernando Queipo de Llano, diplomático acreditado en varias Cortes de Europa y Académico consiliario de la de San Fernando, por su reconocido amor á las Artes.

Este retrato, en el que parece olvidó Mengs hasta su originario acento extranjero para darle todo el carácter español que distinguía á la Condesa, interesa tanto por la pintura cuanto por la persona representada y recuerdos históricos que evoca.

Perteneciente el modelo á la más distinguida sociedad de su tiempo, partícipe del ambiente de cultura que adornaba á sus amistades, como ocurría á D. Nicolás M. de Azara, á Campomanes y á su marido, brillaba además por su vivo ingenio, acreditando el nombre español adonde quiera que se hallara.

El traje que viste tenía para ella halagüeños recuerdos; con él se presentó en un baile en la Corte de Austria, y hubo de llamar tanto la atención del propio Emperador, que preguntándola de qué era, contestole que «de mancheguita».

Queipo de Llano depositó tan caro retrato en la Academia de San Fernando en 1824, depósito que se convirtió al cabo en donación, según consta por el Acta de 12 de Junio de 1831, en la que se dice que «el Excmo. Sr. D. Fernando Queipo de Llano, nuestro Consiliario, con previa aprobación del Serenísimo Señor Infante Don Carlos, y por medio del Sr. D. Manuel González Montao, regaló á la Academia el retrato de su difunta esposa la Excmá. Sra. Doña Isabel Parreño, Marquesa de Llano, pintado por el célebre D. Antonio Rafael Mengs; y la Academia, al recibir con sumo aprecio esta excelente obra de un profesor de tanto mérito, acordó se le diesen las más expresivas gracias al Sr. Queipo por su celo y generosidad».

Como estudio previo para esta notable obra deben considerarse otros retratos que hizo Mengs de la misma Marquesa, de medio cuerpo, habiendo comenzado el de su marido, que quedó sin concluir, con otros de los que dió noticias en sus propias obras literarias, á las que igualmente dedicó su atención en su laboriosa vida (1).

A estos hay que añadir otros tan notables como el de *El Conde de Campomanes*, el de *El Duque de Alba*, el de *D. Felipe Castaños* en Barcelona y otros que Ceán especifica.

(1) Azara publicó también su *Memoria concernenti la vita di Antonio Raffae-  
llo Mengs*.





Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

LA MARQUESA DEL LLANO

por Mengs

REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO



Fué Mengs además muy aficionado á retratarse á sí mismo, por lo que existen numerosos lienzos que nos ofrecen su fisonomía en distintas edades, de rasgos en verdad poco típicos y expresivos de agudeza, pero de cierta corrección, de la que parece debía estar muy satisfecho, siempre ostentando además su condición de artista.

Debilitado por sus fatigas y deseoso del descanso, se despidió de la Corte española en 1778, falleciendo al siguiente año en Roma, adonde poco antes había perdido también á su compañera, la bella Margarita Guazzi, su primer modelo.

Dejó, sin embargo, una hija entre nosotros, Ana Mengs, también pintora, educada por su padre, y casada con el grabador D. Manuel Salvador Carmona, al que, como á otros varios miembros de su familia, retrató al pastel con verdadero acierto, como se ve en la Academia de San Fernando; de ella son también los de *La Marquesa de Valdecarnago* y la *Señora Doña Juliana Morales*.

Después de ser nombrada Académica de honor y mérito, falleció, aún joven, en Madrid en 19 de Octubre de 1793.

No fué menos diestra doña María Luisa Gilabert, como puede apreciarse por su *auto-retrato* al pastel que existe también en la Academia de San Fernando.

Colaborador de Mengs lo fué D. Francisco Bayeu, principalmente en algunos frescos y cuadros, pero del que en realidad sólo se cita algún retrato del Rey Fernando VI.

Igualmente los produjo excelentes por entonces D. Zacarías González Velázquez, del que quedan en la Academia el de su padre y el suyo propio, participando del propio carácter de época los de D. Andrés de la Calleja, entre ellos el de *D. José Carvajal y Lancaster*, primer Presidente de la Academia de San Fernando, en actitud de conceder un premio á un alumno. Pintado este retrato por acuerdo de la Corporación en 1754, obtiene un valor histórico y conmemorativo que le da especial interés, á más de la belleza de sus tintas y aspecto singularmente decorativo.

A D. Andrés de la Calleja se deberá siempre la salvación y retoque, con sumo acierto, de aquellos cuadros salvados del incendio del Alcázar y encomendados en parte á su custodia y cuidado, por lo que prestó tan señalado servicio al Arte patrio.

Vergara, del que queda su *auto-retrato* igualmente en la Acade-



mia, fué también un ilustre artista valenciano, último representante de aquella familia, aplicadísimo en extremo, y del que se citan numerosos retratos en su patria.

También por este tiempo floreció D. Antonio González Ruiz, que ejecutó retratos excelentes dignos de mayor fama, entre ellos el suyo propio, con el del grabador *D. Juan Bernabé Palomino*, en la Academia de San Fernando. Alcanzó á ser pintor de Cámara de Carlos III y Director general de la Academia.

Asimismo, el valenciano Maella se ejercitó en el retrato con verdadero acierto, pues bastaría con el que hizo al señor *D. Sixto García de la Prada*, en la Academia de San Fernando, para estimarlo como eminente en su tiempo, y de muy apropiado pincel para tal ejercicio. Llegó á ser pintor de Cámara y Director general de la Academia, adonde se guarda también su *auto-retrato*.

Con esto quedaba preparado el terreno del Arte para que un genio aprovechara y engrandeciera tales elementos, que iban formando naturaleza entre nosotros, y ya por este tiempo se encaminaba, en efecto, á la Corte de España aquel insigne aragonés que había de ser su principal ornamento.

---



## Los grandes retratistas en España.

---

—(G) GOYA (G)—

Ocioso es, sin duda, repetir datos biográficos sobre este genial artista, que tanto acredita el Arte español en el mundo entero.

Lo vario de su inspiración y de los distintos géneros que cultivara lo hacen merecedor de muy especiales estudios, siendo uno de los más interesantes el que se refiere á su singular aspecto de retratista, tan completo como genial, único capaz por ello de caracterizar de modo tan eminente á sus contemporáneos y á su tiempo.

Goya, como retratista, es incomparable, pues alcanzó por sus pinceles bellezas antes no logradas, aplicables muy singularmente á la interpretación de las gracias femeniles, como también á las gallardías de expresión y viveza en aquellos hombres, que animó con sus trazos, pertenecientes á una generación realmente interesante.

Amistado con toda la intelectualidad de su tiempo, que á su vez reconocía sus méritos, sus retratos constituyen, además, una galería gloriosa de todo lo eminente que floreció en sus días y que procuraba levantar á su Patria de la postración en que los elementos por él satirizados querían sumirla; desde el Conde de Campomanes, primer personaje por él retratado, hasta aquellos emigrados en Francia, donde concluyó sus días, bien puede decirse que glorificó todo lo progresivo, gozándose á la vez en ridiculizar á los que se vió obligado á reproducir por efecto de sus cargos, pues profundo psicólogo y hasta político, ni perdonó encumbramiento sin prestigio, ni escapó flaqueza á su fina sátira.

Respecto á la mujer, nunca la española tuvo definidor más entusiasta; nunca sus gracias contaron con interpretador más diestro en patentizarlas.

Nacido, como todos sabemos, en la hermosa campiña zaragozana,



supo adaptar aquel vigor nativo de su raza á los usos y ambiente cortesanos, empleando sus energías de modo tan halagüeño, que bien pudo llamarse afortunado en muy varias empresas.

Como todo hombre extraordinario, dió lugar á que sobre él se fraguaran leyendas inauditas, pero algún pábulo dió para ellas, tanto por sus méritos cuanto por su carácter.

Sobre todo, fué un espíritu vivísimo y un productor incansable, pues el número de sus retratos es tan grande que no se concibe tanta destreza, apareciendo todos los días algunos, que vienen á aumentar su serie.

Hechos la mayor parte, además, más por afecto que por provecho, tiene asimismo un valor verdaderamente entrañable, sólo obtenido por aquellas obras que se ejecutan al calor de ideas puramente desinteresadas.

Educada su retina en un ambiente colorista de tonos tan finos en la decoración é indumentaria, como nunca más llegaron á depurarse, supo extraer de su paleta aquellas tintas tan exquisitas, alcanzando por ello en las figuras femeninas una idealidad que sólo el color puede producir y á una entonación en todos los casos transparente y casi etérea.

Elegantizó además la forma con tanta gracia, que, cuando á ello se prestaba el modelo, nos dejó ejemplares de tan suprema distinción como algunos que veremos, siendo, además, en todas ocasiones, tan galante con la mujer como expresivo y franco con los hombres.

Desde su llegada á la corte, bien se notó que habia de ser ornamento de ella, pues en contacto con Mengs, por mediación de Bayeu, pudo éste apreciar las especiales condiciones de artista que le adornaban.

En el año de 1676 casó con la hermana de Bayeu, y desde entonces aumentaron sus medios de vida y comenzó á ser conocido, entablado estrecha amistad con el Conde de Floridablanca, al que dedicó un cuadro en el que aparecía retratado el primer Ministro, de cuerpo entero, en el acto de recibir una obra de manos del propio autor del lienzo, figurando también el secretario del Conde: esta obra la ejecutó en 1783, y debió ser muy del agrado de todos, cuando en el mismo año retrataba á *la familia del Infante Don Luis*, en Arenas de San Pedro, tan á gusto de sus modelos, que le fué espléndida-



mente pagada. Por él comenzó la ya admirable colección del Palacio de Boadilla del Conde, aumentada, á más de los estudios para este cuadro, con los retratos de *la Condesa de Chinchón*, el del *Cardenal Borbón*, el *General Ricardos* y el *Almirante Mazarredo*, con los que aseguró su crédito y se abrieron para él las puertas de las más altas esferas, y sobre todo, las amistades con aquellas señoras que tanto habían de favorecerle.

A ellas debió señalados favores, y también aquel sello de suprema distinción y gracia que había de imprimir, como ningún otro retratista de los nuestros, en tan celebradas bellezas. Ellas fueron sus musas inspiradoras, y por él fueron inmortalizadas al saber apreciar tan bien sus encantos y fijarlos eternamente en sus lienzos.

Fué, en primer lugar, la Condesa de Benavente la que le otorgó su amistad, á la que correspondió retratándola en repetidas ocasiones, en aquella encantada *Alameda*, donde realizaba una poética vida de musa neo clásica, cual viva encarnación de los ideales de su tiempo; á poco le disputaba al artista su rival la enloquecedora Duquesa de Alba, doña Cayetana de Silva, tan prendada de los méritos del pintor, que le hacía su acompañante á aquella célebre expedición á San Lúcar de Barrameda, con excusa de pasatiempo, pero en realidad con regio mandato de destierro.

La Duquesa, tan celebrada por poetas y políticos, tenida como adorno de la Corte, pero más bella que ninguna, favoreció al artista con tan señaladas distinciones, que dieron pábulo á insistentes murmuraciones, aún hoy no acalladas; pero si nos elevamos en este punto á las esferas artísticas, habrá que convenir que fueran las que fuesen, estuvieron presididas por un criterio estético, y que si en aquella mujer se debían al halago de ver inmortalizadas sus singulares gracias, en el artista produjo sobre todo su trato una depuración, una exquisitez de sus inspiraciones, que le llevó á la más alta vibración de su arte.

Fué la Duquesa de Alba para Goya numen inspirador, el rayo de luz de su carrera artística, á tal punto, que cuando tempranamente pereció aquella flor de vida, apagóse la paleta del maestro, y su luto duró muchos años, cediendo el lugar á sus mayores tristezas.

A esta época corresponden sus más felices obras, sus más risueñas



producciones; pensando en ella ejecutó, sin duda, los frescos de San Antonio de la Florida, sus magnos retratos de mujer, tales como *la Marquesa de Lazán, la Tirana*, y los maravillosos estudios para *la familia de Carlos IV*.

El propio retrato de la Duquesa de Alba, de cuerpo entero, vestida de blanco y llevando un perrito, es una concepción originalísima y tan vibrante, que en el más suntuoso salón adonde se coloque, nada más fino ni más distinguido podrá equiparársele.

Firmado y fechado en 1795, corresponde á los años de más florida juventud de la modelo; quizá fué este retrato el origen de la intimidad entre el artista y su protectora, al verse tan lindamente representada, pues desde entonces no se enfrió un momento la amistad entre ambos, llegando á tal extremo, que en 1800, según carta famosa del maestro, la de Alba «se me metió en el estudio á que le pintara la cara, y se salió con ello; por cierto que me gusta más que pintar en lienzo...»

Poco después la acompañaba á su destierro á Sanlúcar, donde entretuvo su ocios haciendo estudios y bocetos para sus dos *majas*, la vestida y la desnuda.

No tardó mucho tiempo en morir la Duquesa doña Cayetana, constituyendo esto un golpe fatal para el artista; privado, cuando menos lo podía esperar, del ambiente de aquella ideal mujer, nunca después llegó á vibrar con tal contento su numen ni ofrecer visiones tan halagüeñas.

Pero á aquellos años corresponden sus retratos de mujer más distinguidos.

El de *la Marquesa de Lazán*, doña María Gabriela Palafox y Portocarrero, fué uno de los más soberanos que salieron de sus manos; de cuerpo entero, vestida con elegantísimo traje blanco y oro estilo Imperio, apoyada en el respaldo de un precioso sillón de esta época, é iluminada con medias luces de gran efecto, nada más entonado ni valiente puede imaginarse, luciendo como verdadera aparición artística ante quien la contempla.

Habiendo nacido esta señora en 1779, y calculando por su aspecto que tendría unos veinte años cuando se retratara, conviene por lo tanto á los de la más brillante producción de este artista.

Regalado por la exemperatriz Eugenia á su sobrino el Duque de





Fotopia de Hauser y Menet.-Madrid

LA MARQUESA DE LAZAN

por Goya

PROPIEDAD DEL DUQUE DE ALBA





Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

LA TIRANA

por Goya

REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO



Alba, luce hoy en el palacio de Liria, como uno de los más notables lienzos que guarda (1).

La famosa actriz María del Rosario Fernández, llamada *la Tirana*, fué retratada más de una vez por el gran artista, pero en ninguna ocasión tan suntuosamente como en la que la presentó en toda la majestad de su figura, tal como se ve en el gran lienzo de la Academia de San Fernando.

Retirada de la escena en 1794, no por eso dejó de invadirla alguna vez la nostalgia del teatro, y en aquellos años la retrató Goya, afirmando en aquel lienzo de tal modo su estilo y carácter, que por él podemos decir inauguró la manera que había de emplear en sus más vibrantes obras.

Este retrato fué donado á la Academia en 21 de Febrero de 1816 por doña Teresa Ramos, prima de la retratada, cuyo rasgo es digno de todo encomio é imitación por parte de los que, poseyendo tesoros de arte, los ennoblecen además con el sentimiento del amor patrio.

A esta época corresponde también el de la señora *doña Antonia Zárate*, igualmente aficionada á la escena, del que nos dejó aquel interesantísimo que tanta impresión causó en la Exposición de obras de Goya del 1900 (núm. 48 del *Catálogo*), en el que parecía haber adivinado el pintor el fin próximo que á aquella bellísima mujer le esperaba.

Nombrado pintor de Cámara por Carlos IV en el último año del siglo XVIII, como premio á sus trabajos en San Antonio de la Florida, fué su primer encargo el de representar reunida á toda la familia Real en un lienzo, quizá el de mayores dimensiones que había de llevar á cabo.

Para ello emprendió una serie de estudios previos de las cabezas de todos los personajes que en él habían de figurar, realizando entonces la colección de esos admirables bustos, en los que llegó al más alto extremo en gracia y finezas, pues más elevados modelos no podía tener, algunos de una natural belleza insuperable. Sobre todo los de los adolescentes no podían ser más á propósito para que luciera sus extraordinarias delicadezas del pincel y la paleta.

Esta serie, hoy dividida entre el Museo del Prado y la Colección procedente del Palacio de San Telmo, de Sevilla, forman una página

(1) Véase *Catálogo de la Casa de Alba*, núm. 54.



pictórica que realmente sería muy laudable llegara á verse reunida.

En el Prado se conservan los estudios de cabezas de los Infantes niños *Don Francisco de P. Antonio*, el del futuro pretendiente *Don Carlos María Isidro*, el del *Príncipe de Parma* Don Luis, yerno de Carlos IV, con los de los hermanos de este Rey *el Infante Don Antonio* y *la Infanta Doña María Josefa* (núms. 729 al 733 del *Catálogo*).

A éstos habría que añadir los cuatro que existían en la extinguida Galería de San Telmo, de Sevilla, separados de los anteriores, cuales eran: el busto de *Carlos IV*, el de *la Reina María Luisa*, con los del *Príncipe de Asturias Don Fernando* y *la Infantita María Isabel*, que después fué Reina de las dos Sicilias.

El de esta preciosa niña, sobre todo, si bella aparece en el cuadro grande, aún supo Goya darle en este estudio aislado mayor encanto, pues su entonación es tal y la frescura y transparencia de sus tintas de tal género, que impresionan hondamente y su recuerdo es imborrable. Tan dignos de figurar al lado de los otros estudios son éstos, y en poder de persona tal se encuentra, que bien podremos abrigar la esperanza de que en un día marchen á reunirse con sus compañeros, de los que nunca debieron ser separados.

Con tales elementos preparó la ejecución de su gran lienzo de *La familia de Carlos IV*, agrupación de catorce personajes, en forma tan adecuada y expresiva, que bien puede interpretarse el carácter y temperamento de cada uno de ellos con sólo mirarlos; lienzo, por lo demás, de entonación deslumbradora y de finezas inconcebibles, que rivaliza con cuantos en su género se han ejecutado, superando á todos en gracia y gallardías de la paleta.

Como en *las Meninas*, de Velázquez, quiso su autor lucir en compañía de aquellos personajes, con cuya venia se colocó entre ellos en actitud como de estarlos retratando.

Los personajes son los siguientes: «En el centro la Reina María Luisa, que abraza á la Infanta María Isabel y da la mano al niño Don Francisco de Paula Antonio; delante de éste el Rey Carlos IV, y detrás su hermano el Infante Don Antonio; completa el grupo de este lado el Príncipe Luis de Parma con su mujer María Luisa, que lleva un niño en sus brazos, viéndose de perfil la cabeza de la Infanta Carlota Joaquina. Forman el grupo del lado opuesto el Príncipe de Asturias, Don Fernando, y su hermano Don Carlos, la primera mujer de





Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

LA INFANTA MARIA ISABEL

por Goya

PERTENECIÓ Á LA EXTINGUIDA GALERIA DEL PALACIO DE SAN TELMO EN SEVILLA



Don Fernando, María Antonia, y la anciana hermana del Rey, Doña María Josefa. En el fondo se distingue el retrato del autor del cuadro» (núm. 726 del Museo del Prado).

Este cuadro y los estudios precedentes fueron pintados en Aranjuez en 1800, existiendo la *Cuenta de D. Francisco de Goya, primer pintor de Cámara de S. M., de los gastos ocurridos en la jornada de Aranjuez para sacar los diez retratos de Sus Majestades y Real familia*, que ascendieron á 10.634 reales de vellón (1).

A esta época corresponden otros bellísimos retratos de mujer, tales como el de la Marquesa de Santa Cruz, preciosa joven que aparece sentada en un canapé, coronada de rosas y con una lira en la mano, y el no menos lindo de la niña *la Condesita de Haro* (2); no debe omitirse entre ellos el de doña María Pontejos, *Condesa de Floridablanca*, de una distinción suprema (2).

Muerta la Duquesa de Alba en 1804, puede decirse que llevó con ella la inspiración de las supremas elegancias de Goya, pues los pocos de mujer que luego hizo nunca alcanzaron tan alto grado de aristocrática distinción y belleza (3).

Pero aquel gran psicólogo también caracterizó á los hombres de su tiempo de modo admirable. Al retratarlos, no sólo nos daba sus facciones, sino que hasta parecía hacernos su historia. Por la distinta expresión de cada uno de ellos, nos hacía adivinar los rasgos propios de su carácter y hasta de su pasado.

A esto hay que añadir el acento que el pintor les imprimía del concepto que sobre ellos formulaba, pues lejos de halagarlos, en muchos casos llegó hasta darles cierto tono caricaturesco.

Mas para aquellos que lograron su estimación, bien supo imprimirles la mayor nobleza. Obsérvese la gravedad y simpática dignidad del *General Urrutia* con la ordinariez y basteza de su envidioso émulo *el Príncipe de la Paz*, sobre todo en el que le vemos vencedor,

(1) *La Viñaza, Goya*, pág. 215.

(2) Número 151 del *Catálogo de la Exposición de pintores españoles de la primera mitad del siglo XIX*, 1913.

(3) Por datos adquiridos recientemente en Florencia, puedo asegurar, bajo el testimonio del actual Director del Museo de *Gli-Offici*, señor Poggi, que existe en aquella ciudad otro gran lienzo de Goya, representando á *la Familia Real* acompañada del Príncipe de la Paz, en poder del Marqués de Boadilla, que allí reside; cuadro poco conocido, pero de lo más notable que produjo su autor.



en la Academia de San Fernando, y se comprenderá con cuán varia intención están representados ambos personajes.

Procedente el de Urrutia de la antigua casa de Osuna, para la que fué pintado, según documento fecha de 1798 (1), pasó el de Godoy á la Academia cuando el secuestro de los bienes del Príncipe de la Paz.

La mayor intimidad amistosa, á la que era tan sensible, nunca quedó más patentizada que en el retrato que á su gran amigo *don Leandro Fernández de Moratín* le hizo aún joven, y que luce en la Academia de San Fernando.

De busto tan solamente, parece que Goya quiso corroborar en él aquella frase de D. Agustín de Quinto, de que Moratín «revelaba por su fisonomía la inspiración del genio para la comedia», pues en tan expresivo rostro puso el amigo toda la maestría de que era capaz, sin retoque ni inseguridad ninguna, como de persona para él tan conocida.

La historia de este retrato demuestra, además, el gran aprecio que siempre ha obtenido.

Pintado en 1799; cuando el modelo tenía cuarenta años de edad, fué cedido para su depósito en poder de doña Francisca Gertrudis Muñoz y Ortiz durante su vida, «con prohibición absoluta de venderlo, donarlo, enajenarlo, transferirlo ó empeñarlo...», según carta del propio D. Leandro (2).

Más tarde, según testamento del retratado, ordenaba que se le dieran á la depositaria, que entonces vivía en la calle del Desengaño, esquina á la del Barco, cincuenta duros para que entregara su retrato á la Academia de San Fernando, y habiendo sobrevivido doña Francisca á Moratín, fué ella la que remitió el retrato al apoderado general del testador, D. Manuel García de la Prada, quien lo entregó á la Academia en 2 de Diciembre de 1828.

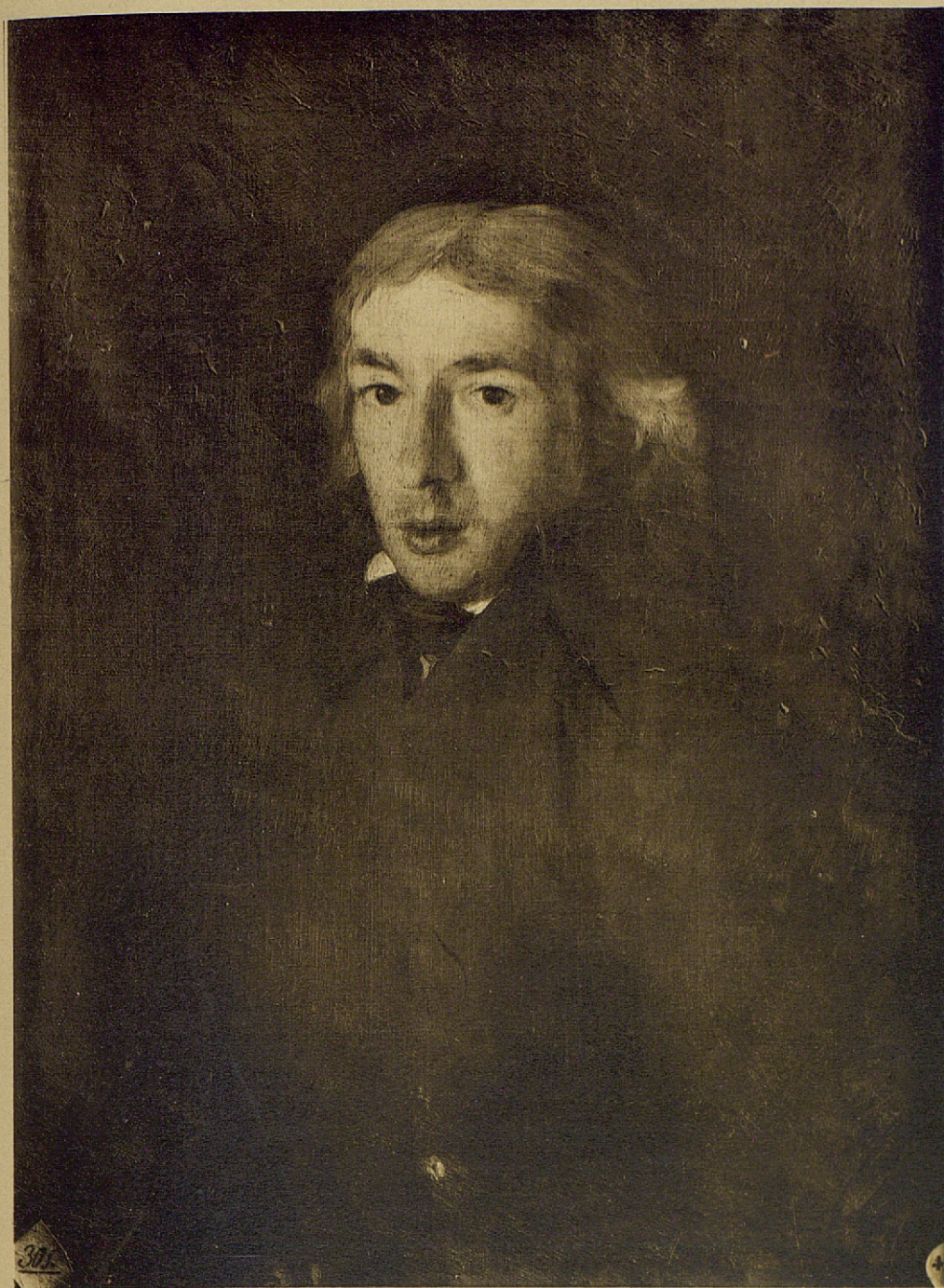
A estos años pertenece uno de los reconocidos como más sobresalientes de sus manos; nos referimos al de su cuñado *el pintor Bayeu*, hoy en el Museo del Prado.

Dos veces retrató á este su pariente; una de ellas según se ve en el Museo de Valencia y la otra en la forma en que aparece en el de

(1) Véase nota de *La Pintura en Madrid*, pág. 215.

(2) Véase *La Viñaza*, Goya, pág. 251.





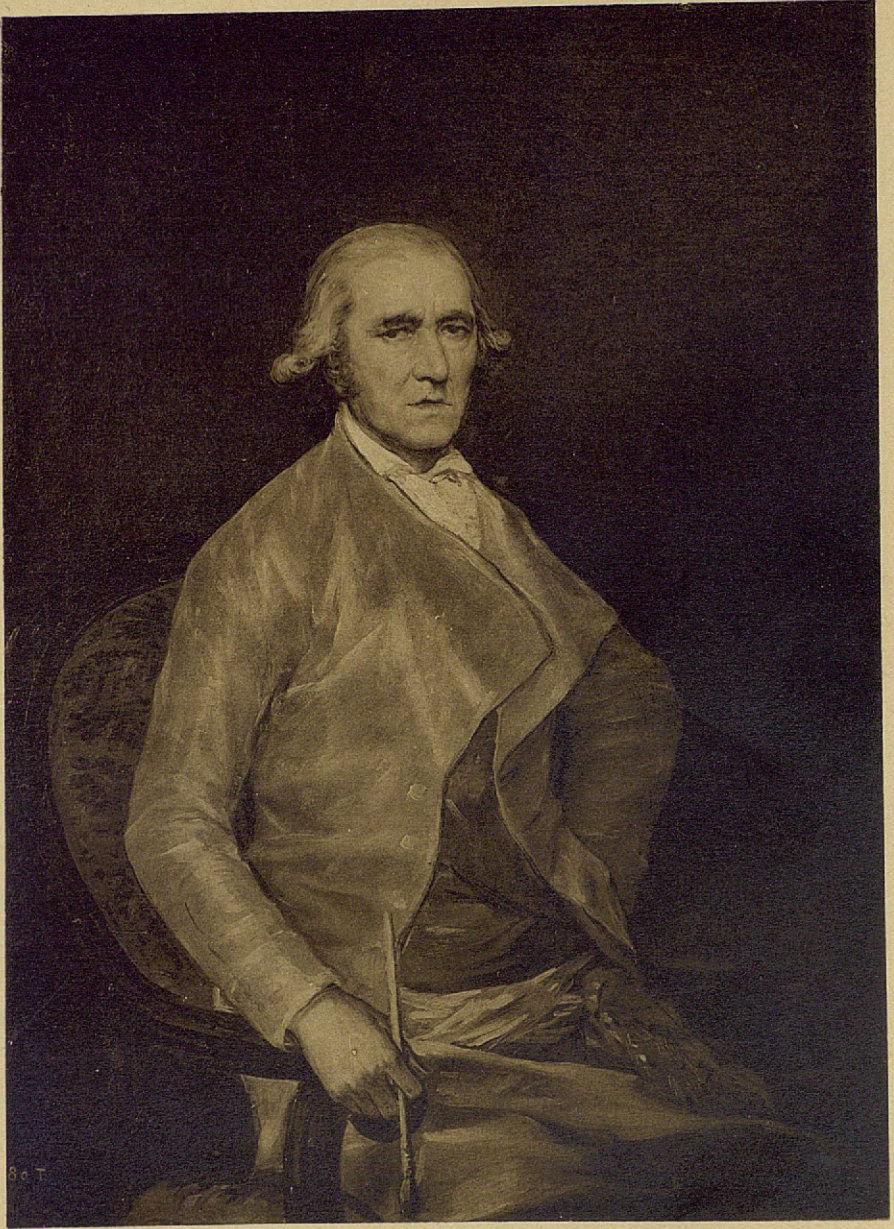
Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

D. LEANDRO FERNANDEZ DE MORATIN

por Goya

REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO





Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

EL PINTOR FRANCISCO BAYEU  
por Goya  
MUSEO DEL PRADO



Madrid. Pero el último debió ser éste, pues se nota su avanzada edad, realizando por ello un verdadero prodigio de empaste y calidad del colorido, que llega á parecer pintado con la propia carne del modelo, por lo demás tierna y sonrosada y de una finura extrema. Debió realizar Goya este retrato poco antes de la muerte de su cuñado, acaecida en 1795.

Adquirido por el Estado en muy moderado precio, hay que celebrar la oportunidad de que quedara entre nosotros tan culminante obra de tal autor.

Ya en el siglo XIX, en 1804, firmaba otro tan importante como el de su amigo el *Marqués de San Adrián*, de cuerpo entero y con aire de gran elegancia; vestido con chaleco blanco y calzón de jinete, de terciopelo naranjado, nos ofrece el tipo de hombre á la moda de su tiempo. En el fondo, hecho sólo para entonar, se vislumbra un somero paisaje, al igual que en otros de este autor, hoy en esto como en tantas otras cosas imitado.

Figuró este gran retrato últimamente al público en la Exposición Retrospectiva de Zaragoza de 1908, como de su sucesor el señor *Marqués de San Adrián*, de Tudela, donde lo conserva con veneración verdaderamente patriótica (1).

Otro retrato también de cuerpo entero y de admirable expresión y conjunto fué el que hizo en Jadraque del gran repúblico D. Melchor Gaspar de Jovellanos, cuando vino á descansar de su inieuo cautiverio en el castillo de Bellver, de Mallorca, á la caída de su perseguidor el Príncipe de la Paz, deteniéndose en casa de su amigo y tutor D. Juan Arias de Saavedra. Goya marchó á Jadraque y allí hizo el gran retrato de Jovellanos, ya quebrantado y enfermo por tantos sufrimientos pasados, poniendo tanta majestad en la figura y tanta profundidad en aquella mirada, que bien puede decirse retrató toda la grandeza de aquel espíritu y todo el poder de aquella inteligencia. Hoy, después de mil vicisitudes y habiéndolo tenido el Estado y sus paisanos á su fácil alcance, lo posee, con toda la gran estima que se merece, el señor Duque de las Torres.

Otro de los notables retratos de cuerpo entero, de famosos personajes, que después hizo, fué el del *Duque de San Carlos*, que se con-

(1) Véase el *Album de la Exposición de los Sitios*, pág. 102.



serva en la Dirección del Canal de Aragón, en Zaragoza, firmado y fechado en 1815. Ministro del Rey é interesado muy principalmente por la prosperidad agrícola de la tierra zaragozana, fué retratado este personaje con aire un tanto pretencioso, pero tan distinguido y gallardo, y con tal realidad y ambiente, que parece moverse y andar aquella imagen, en todos sus detalles insuperablemente representada.

De cuerpo entero, de pie, y en actitud de avanzar, vestido con lujoso uniforme, en el brazo derecho el sombrero y cogido el bastón con la mano izquierda, dirígese como en actitud de llevar un pliego á la regia firma, con todo el empaque de un personaje satisfecho de su poder é influencia.

Como proporción, dibujo y paleta, es de los más admirables de Goya, y en un estado de conservación impecable.

Con éste fué enviado á Zaragoza el del Rey Fernando VII, de tan aviesa expresión como otros suyos, lo que, sin duda, ahondó las diferencias entre el Monarca y el artista, que nunca se perdonaron sus mutuas antipatías.

Sabido es cuánto fué para Goya motivo de inspiración y de actividad artística la guerra de la Independencia.

Como este grave acontecimiento coincidiera con la proclamación de Fernando VII, que tanto entusiasmo produjo al concluir con el poder del valido y despertar las esperanzas de mejor Gobierno, uno de los primeros trabajos que proporcionaron á Goya estos sucesos fué el de retratar al nuevo Rey, recibiendo encargo de la Academia de San Fernando de hacer uno para colocarlo bajo su dosel.

Con este motivo ejecutó el ecuestre que hoy se guarda en la Academia, deseando que tuviera por él el artístico cuerpo, según frase propia, *no un retrato de circunstancias, sino un buen cuadro*, por lo que lo pintó con verdadero entusiasmo y dándole simpático aspecto al Monarca, aunque terminólo cuando éste se hallaba ya en Francia, después de los sucesos del 2 de Mayo.

Durante el reinado de José I, le fueron también encomendados á Goya ciertos trabajos de muy distinta índole en su profesión, pero algunos relacionados con su cargo palatino, al servicio del nuevo Monarca.

A más de verse obligado á intervenir en el envío que de obras maestras del pincel español se remitieron á Francia, hubo de retratar





Fotografía de Hauser y Menet.-Madrid

EL DUQUE DE SAN CARLOS

por Goya

DIRECCIÓN DEL CANAL DE ARAGÓN EN ZARAGOZA





Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

ALEGORÍA DE MADRID  
por Goya

AYUNTAMIENTO DE MADRID



al Rey napoleónico en distintas ocasiones. Entre ellas fué muy especial la que se refiere al gran cuadro, que con el retrato del nuevo Monarca se le encomendó por el Ayuntamiento de Madrid, siendo aún más notable este lienzo por las vicisitudes con él ocurridas.

En el cuadro primitivo toda la alegoría venía á glorificar al nuevo Monarca, cuyo busto aparecía en el óvalo que sostiene una de las figuras, según encargo especial del Cabildo y al tenor de lo que especificaban los documentos que acerca de este encargo existen.

Pero una vez arrojado de España el Rey intruso, el mismo Municipio hubo de encomendar á Goya que substituyera el busto de José I por el de Fernando VII.

Así lo hizo y así permaneció varios años el cuadro, pero á la muerte de Fernando VII, no queriendo los liberales que el difunto Monarca apareciera tan glorificado, decretaron la desaparición de su busto del cuadro, siendo substituido, según noticias, por el de Isabel II.

A la caída de los Borbones fué á su vez borrada esta imagen de la Reina, escribiéndose entonces en el óvalo la fecha del II DE MAYO DE MDCCCVIII que hoy ostenta, como solución definitiva á tanto cambio.

De aquel Monarca que entonces se estimaba como una esperanza y un símbolo de la Patria, de Fernando VII, hizo después Goya otros retratos, pero de tan cambiada expresión, que realmente se ensañó en su imagen rayando con la caricatura.

A esto fué debido en parte el giro que tomaron sus asuntos en su última época, lo que, unido á su sordera, prodújole un aislamiento cada día mayor en la sociedad contemporánea y un mal humor que llevábalo á lances desagradables.

Entonces se habla de aquella anécdota ocurrida al retratar al vencedor de Ciudad Rodrigo, á Lord Wellington, en que á poco si acaba toda su gloria por las pistolas del pintor, si es verdad que tal cosa ocurriera; entonces también adoleció de grave enfermedad, en cuya convalecencia se distrajo retratándose al espejo desde el lecho (1815), retrato hoy guardado en la Academia de San Fernando, y en el que, á más de su expresión de convaleciente, se ve que sus cabellos ya encanecían: donado á la Academia en 1829 por el hijo del gran artista, D. Francisco Javier Goya, debe estimarse como el original de otros semejantes que existen, habiéndole además servido



de modelo para un cuadro en que se representó asistido por su médico el Doctor Arrieta, cuadro al presente de paradero ignorado, pero conocido y descrito por Carderera, que lo vió en una Exposición celebrada en la Academia. — Cítanse además otras copias ó repeticiones de este cuadro y estudio de la cabeza del enfermo: por dos veces lo copió su discípulo Asensio Juliá, en el propio estudio del maestro.

La técnica del artista fué haciéndose cada vez más sobria y sintética. La maestría adquirida le hacía atender á la que estimaba más esencial y de efecto, desentendiéndose un tanto de lo que sólo fuera agradable y brillante. De aquí que en el retrato se hiciera cada vez más fiel interpretador del modelo con naturalidad extraordinaria, llegando al extremo que vemos en el del grabador *D. Rafael Esteve* (fechado en 1815) del Museo de Valencia, legado por el sobrino del retratado, y el tan notable del historiador de la Inquisición *don Juan Antonio Llorente*, admirable semblanza de aquel extraño personaje, que acabó por maldecir de la empresa en que se había empeñado.

Vestido de sacerdote, de pie y de cuerpo entero, llevando al cuello la cinta y cruz que debiera al Rey José I, parece que vamos á percibir el golpe de sus torpes pasos, y que su sonrisa nos va á hacer dudar de la sinceridad de sus intenciones. Hoy luce en tierra extraña su dudoso aspecto, siendo lástima que haya salido de entre nosotros tan notable obra, quizá la de mayor sobriedad de su autor y de tan profunda como difícil psicología.

Enumerar todos los retratos debidos al pincel de Goya sería casi imposible é impropio de este general estudio. Diferentes autores se han propuesto esta empresa, y ninguno ha apurado la materia, siendo constante la aparición de nuevos ejemplares (1). Nada podemos decir que escapó á su observación y representación de la sociedad de su tiempo. Cuanto intelectual y popular, conspicuo y vulgar, cuanto constituía lo típico y memorable de su tiempo, fué por él retratado

(1) Varios son los autores que han tratado de enumerar todas las obras de Goya, entre ellas sus retratos: Iriarte y el Conde de la Viñaza primeramente; don Ceferino Araujo después, y más reciente el biógrafo alemán Van Loga han tratado de completarla en lo posible, pero cada día aparecen nuevos ejemplares. El fotógrafo Sr. Moreno es digno también de mención por su entusiasmo en poseer los clichés de cuantas obras produjo.



é inmortalizado en el lienzo. Ya es el insigne actor *Isidoro Máiquez* con su gallarda presencia, á los toreros *Martincho*, *Pedro Romero* y *Mocarte*, aunque este último fuera cantor de la Real Capilla en la Catedral de Toledo, los que caen bajo su mirada; ya la gallarda *librera de la calle de las Fuentes*, que nos muestra sus redondos brazos y su torneada garganta, cubierta la cabeza con la clásica mantilla negra española. Su popularidad era tal, su acierto tan reconocido, que á todos estimulaba el deseo de obtener su propia imagen por él sublimada, y por esto nos dejó la más fiel galería de sus contemporáneos, con los que estaba tan relacionado.

Pero no sólo fué gran interpretador de las bellezas femeninas y de las gallardías varoniles, sino que aun venció las más difíciles de los tiernos niños, como ningún otro pintor las logró; los retratos de niños por Goya ofrecen especiales encantos; en repetidas ocasiones templó sus pinceles en tan delicada labor, dejándonos retratos de niños, algunos tan admirables como los que hizo en repetidas ocasiones á su nieto *Mariano*, por el que sentía una ternura entrañable:

Predilección especial mostró siempre por su nieto *Mariano*, al que se complacía en retratar con frecuencia, dejándonos por ello una serie de bellísimas imágenes suyas, que constituyen la nota alegre y tierna de sus últimos años. Aquel, hoy tan conocido, en que aparece solfeando ante un papel de música, es de una calidad tan extremada, que puede calificarse como de lo más exquisito de su pincel.

En Sevilla existían otros retratos del niño *Mariano*, lo que hace suponer lo llevara en su compañía cuando su viaje á aquella capital, efectuado en 1817, por los que quiso sin duda emular á los querubines de *Murillo*.

De vuelta en Madrid ejecutó los últimos retratos que pintó ya en España, los de sus amigos los Académicos *D. José Juan de Munárriz* (1818) y el de *D. Juan Antonio Cuervo* (1819), el primero de ellos hoy en la Academia de San Fernando.

Pero su edad y sus achaques le fueron aislando cada vez más del trato de las gentes, reduciéndose en sus afecciones, aunque sin decaer por esto en el ardor de su producción y afán del estudio de los aspectos de la vida.

Sus disgustos con el Rey le hacían, además, buscar la compañía de los que también sufrían por él persecuciones, y sus viajes á París,



Sevilla, y últimamente á Bayona, eran señalados por dejar en ellos retratos de sus amigos, en lo que tenía tan especial placer.

Los de *D. Joaquín María Ferrer* y su mujer *doña Manuela Alvarez Coiñas*, ejecutados en París, en 1824, son ejemplares característicos de la última manera de Goya, más sabia que halagüeña, pero de un carácter realista insuperable.

Con ellos se relacionan los del viejo *Moratín*, *Silvela* y varios de la familia *Goicoechea*, pintados todos en Burdeos, adonde pasó, lejos de la Corte española, sus últimos días, complaciéndose en firmar el de *D. Juan B. de Muguiro*, en 1827, á los ochenta y un años, último que pudo ejecutar, pues abandonóle la vista y el pulso, sellando, sin embargo, su producción, con esta prodigiosa muestra de su pincel.

Esta predilección de Goya por los retratos acusa por su parte una fruición especial al hacerlos, proporcionándoles aquella satisfacción artística del maestro que se esmera en lucir sus facultades. Goya era un observador y un psicólogo; su visión del modelo no era sólo externa, superficial; penetrando en el carácter y espíritu del retratado nos dejó, más que una serie de individuos, una generación de hombres y mujeres, dominados por ciertas ideas y practicando cierta filosofía.

Pasado el período dogmático, los hombres buscaban el bien por caminos de libertad, y de aquí que si el Greco había retratado á la España ascética y mística, no menos españoles fueron los tipos de Goya, aunque más contentos, más alegres de la vida y más humanos.

El propio artista participaba de su tiempo, y al tanto del movimiento de las ideas, complaciase en perpetuar á los que entonces preparaban otras formas de vida.

En ciertos momentos se sometió á las modas y elegancias de origen extranjero, pero tradujo aquellos estilos en tonos tan españoles, que salvó el carácter de sus modelos ante el vigor étnico que los animaba; Goya, en una palabra, fué el artista de su tiempo que, basándose en el estudio del pasado, y fijándose de modo tan agudo en su presente, nos señaló el sendero de su arte para lo porvenir, y de aquí su auge cada día más creciente.

---



Apenas contó Goya con colaboradores y discípulos que le ayudaran en producción tan magna; todo fué personalísimo suyo y nadie logró ni seguirlo ni aun imitarlo.

Sólo se habla, entre sus contemporáneos, de aquel Asensio Juliá, su discípulo más estimado, por él retratado en pequeño, como subido en un andamio, lo que hace suponer le ayudara en los frescos de San Antonio. Este precioso lienzo figuró en la Galería de San Telmo, de Sevilla, siéndome hoy desconocido su paradero.

Asensio fué el discípulo que copiaba los lienzos de Goya enfermo con su médico Arrieta, con José Ribelles, que retrataba al *poeta Quintana*, y Rafael Tejeo, que lo hacía al escultor *D. Valeriano Salvatierra*.

Si el valenciano Ribelles (1778-1835) se hubiera dedicado especialmente al retrato, su éxito habría sido grandísimo y tendríamos que considerarlo como el más fiel continuador de Goya. La semblanza de su paisano el escultor *don Francisco Bellver y Llop*, que figura en la Academia de San Fernando, ofrece tales méritos y finezas de pincel, que á veces ha sido estimado como del gran maestro. Sólo indagando su historia se llega al conocimiento del autor á que es debido, lamentándose entonces sean tan escasas las muestras de su pincel en este género que de él se encuentran (1).

El único que pudo obtener algún favor en los días de Goya fué D. Agustín Esteve, valenciano de origen y establecido en Madrid, pero sometido á la influencia incontestable del maestro cuando dióse éste á conocer por sus obras.

Favorecido por la Casa de Osuna, á él debióle el retrato del Duque, vestido de Coronel de Guardias de infantería española, obra excelente para su tiempo si no la anulara los destellos del genio de Goya. También pintó al primogénito de la Casa, entonces gallardo adolescente; pero no pudiendo llegar á interpretar toda su distinción y finura hubo de retocar el maestro aquel lienzo, dándose el caso extraño de quedar con la firma de Esteve, pero con la mayor auténtica del retoque de su cabeza y tronco, con lo que quedó la figura del Duquesito tan distinguida que hay que estimarla como del propio Goya (2).

(1) Debo la dilucidación de este punto á la competencia, en cuanto se refiere á las obras de la Academia, por parte del funcionario de ella, D. Tomás Cordobés.

(2) Este curioso lienzo, en poder hoy del Duque de Tovar, ha sido objeto de



En cuanto á Esteve continuó gozando en parte el favor del público, dejándonos muy apreciables retratos, de los que no se ha formado serie, que tendría un verdadero valor iconográfico y no escaso interés artístico.

El de *Palafox y Silva*, señor Marqués de Ariga, el del *Príncipe de la Paz* y algunos otros, nos hacen conocer el estilo de este apreciable artista.

Con esto podemos cerrar el ciclo que debiéramos llamar goyesco, pues con él acaba y muere, siendo por lo demás digno de una enumeración siquiera somera aquellos pintores que en la primera mitad del siglo XIX se esfuerzan por acreditar el género, aunque sólo logran en parte sostenerlo á respetable altura.

N. SENTENACH.

(Continuará.)

detenidos estudios, conviniendo todos en admitir el retoque de Goya para la cabeza y gran parte del cuerpo del retratado, pensándose que el primitivo la tenía cubierta con sombrero.

---



# De Arqueología mozárabe.

---

La invasión musulmana en España provocó varias reacciones: fuga casi general de la nobleza goda y del alto clero; traición y alzamientos por parte de los judíos; pasividad de las clases serviles; abandono en masa de algunas ciudades, y resistencia de pocas, que unas obtuvieron conciertos y otras cayeron bajo la dura ley de conquista. En resolución, sobrevino un cambio de dominio, menos cruento que el de los bárbaros, pero de resultados más permanentes, porque las hordas del Norte iban camino de romanizarse, perdiendo su espíritu guerrero, y al cabo se imponía la cultura superior é instituciones de los vencidos. En cambio, la nueva aristocracia musulmana, aunque incultísima, tenía en su Alcorán una regla fija de doctrina y gobierno, donde no cabían transacciones ni ingerencias, y á los españoles no quedaba otro camino que oponer la fuerza ó adaptarse á las circunstancias hasta ser absorbidos. Ellos eran mayoría; su cultura superaba á la de los dominadores; debían prevalecer, según ley histórica, y sin embargo, no resulta así, porque su desunión, merced á vicios sociales antiguos, les dejó sin fuerzas. La ignorancia religiosa y la servidumbre, que ni el cristianismo ni las ideas germánicas borran, hicieron islamizar á muchos; las mujeres, entradas á constituir familia con los nuevos amos, apadrinarían atracciones en sus deudos, contribuyendo á la fusión de razas, y sólo á este precio, sometidos á ley extraña, los españoles siguieron siendo mayoría, y el principio de las absorciones históricas fué tal vez cumplido.



Por de pronto, los españoles sometidos desaparecen de la historia. A fines del siglo VIII la escisión estaba hecha y los renegados eran masa social, que en Córdoba trató de imponerse á los Omeyas, y en otros lugares alentó rebeldías y guerra durante más de un siglo. Habían aprendido de sus inquietos vecinos y opresores á emanciparse, á gobernar con la espada, y así constituyeron un factor social equivalente al árabe, al siríaco y al berberisco; pero todos cesaron en su papel desde que Abderrahmen III impuso una unidad definitiva.

Esto en cuanto á renegados y mestizos; pero los sometidos cristianos, que llamaban *agemies* ó *mozárabes*, no susceptibles de fusión, nunca aparecen rebeldes de por sí; su protesta contra el islamismo hizo mártires; la persecución suscitada luego por el emir Mohámed les avivó en su fe, y de esta suerte se distinguieron ellos sobre los renegados, por su grandeza de alma, en Toledo y en la guerra de Aben Hafsún. Tras la batalla de Polei, de cinco mil prisioneros cristianos, uno solo islamiza y los demás son degollados; en Jubiles, pueblo de la Alpujarra, ellos se dejaron matar antes que rendirse, y lo mismo en la serranía de Ronda, mientras los renegados dejaban caer sus armas. Siguió una paz honrosa bajo los califas y los reyes de taifas; pero los fanáticos almorávides hicieron casi desaparecer el cristianismo en país musulmán á fuerza de matanzas y deportaciones.

La nobleza goda fugitiva, que no supo resistir á los invasores ni pactó con ellos, retiróse hacia norte al abrigo de las montañas cantábricas. Había perdido sus tierras, sus gobiernos, sus siervos; quedábale su espada, y era forzoso vivir de ella, como sus fieros progenitores. Así, lo que la nación entera no supo hacer, envilecida por la servidumbre y la desidia, ó sea rescatar su libertad, lo intentó un puñado de godos forzosamente en Asturias. Pero ha de fijarse bien el carácter de aquella empresa, no de liberación para los españoles, sino en provechó únicamente de ellos, los godos, y á costa de todos los demás, cristianos ó musulmanes, sobre quienes cayesen sus armas. Y aun es posible que mirasen con más inquina á los hijos del país, sus antiguos tributarios, que no á los moros, hermanos suyos de armas y de proceder en resumidas cuentas. Las primeras etapas de la Reconquista, y ¡quién sabe si hasta las últimas!, fueron de lucha por el suelo y por la vida, no de ideas.

Concentradas en Asturias las instituciones visigodas y sostenidas



felizmente con las armas, hubo circunstancias favorables desde luego. Al mediar aquel siglo VIII, una hambre de cinco años hizo retirarse á los moros de la cuenca del Duero hacia mediodía, pudiendo así el príncipe Alfonso y su hermano Froila tomar las ciudades de aquel vastísimo territorio, matando á los árabes y llevándose consigo á los cristianos. Quedó yermo el país, que ofreció así una zona desierta en provecho de los asturianos, á lo que debieron probablemente el verse libres por mucho tiempo del enemigo, y Silo tuvo paz con él por causa de su madre, acaso emparentada con los gobernantes andaluces.

Aquellos príncipes asturianos comenzaron á erigir iglesias desde muy pronto, aunque fueron modestísimas. Fáfila hizo la de Santa Cruz de Cangas, en 737, sobre el montecillo de un sepulcro megalítico, y acaso era en forma de cruz, *demonstrans figuraliter signaculum almae crucis*, como otras de tiempos godos. Cerca de Pravia levantó Silo, en 780, la de Santianes ó San Juan, que en parte se conserva, como prototipo de basílicas asturianas, toda mezquina, lisa y sin carácter, pero marcándose ya una escisión respecto de lo godo, en especial por los arcos á medio punto, no de herradura; y trae recuerdos africanos su laberinto epigráfico, donde constaba el nombre del Príncipe, sin ejemplo anterior conocido en nuestra literatura.

Pero solamente bajo Alfonso II (791-842), el nuevo Estado comenzó á brillar con esplendor, reflejo acaso del renacimiento carolingio, puesto que sabemos de relaciones amistosas, desde 798 á lo menos, entre el Rey Casto y el Emperador, que le llamaba cliente suyo. De 808 data la famosa cruz de los Ángeles, cuyas filigranas aparecen, ante lo godo y lo árabe, como exóticas, y en efecto, el relato milagroso del Silense deja traslucir que fué hecha por dos orifices ambulantes de país desconocido. Sabemos también el nombre de quien edificó en Oviedo su Catedral, pues una suscripción de 812 hace constar la presencia de *Tioda, edificator predicte ecclesie sancti Salvatoris*, en ocasión de consagrarse ella.

Ya no existe, pero sí otras dos iglesias hechas también bajo el mismo Rey, que permiten formar juicio. La primera de ellas, Santullano de los Prados, conserva íntegra su estructura, á través de reformas desdichadísimas, y es la iglesia más grande que España tiene de la alta Edad Media. En sus mármoles échanse de ver piezas más



antiguas, de labor selecta, otras rudas y alguna con aire bizantino en su talla; rodean la capilla mayor arquerías murales sobre columnas, como en Francia; el empleo del ladrillo en arcos y bóvedas es general, así como los vanos adintelados bajo arcos de descarga, según uso de Oriente; los estribos son meramente decorativos, y las ventanas, amplísimas para llevar celosías de piedra; la exclusión de cimacio sobre los capiteles parece inherente al abandono del arco de herradura. La iglesia de Santa María era semejante, aunque sin crucero, y decoraban también sus capillas muchas ricas columnas. La de San Tirso, dentro de su renovación, justifica muy mal los encomios que la prodigaron, como hermosa obra, más para ser admirada que descrita, y *cum multis angulis*, particularidad ésta de los estribos digna de anotarse. Finalmente, la capilla de Santa Leocadia, como cripta que es más bien, cúbrese toda con un cañón de bóveda, entrecortado por lunetos, para puertas y ventanillas, y reforzado aparentemente con estribos; encima pisa la capilla de San Miguel ó Cámara santa, donde los capiteles, sin duda hechos para allí mismo, tiran á bizantinos. En resumen, el arte alfonsí no es godo ni andaluz, sino acaso francés, con algo de oriental y elementos progresivos, aunque embrionarios, marcando inferioridad su sistema de arquitectura respecto de lo godo.

Considerado esto, resultan una sorpresa los edificios erigidos bajo Ramiro, sucesor del Rey Casto, cuales son: su palacio, á dos millas de Oviedo, que acabó en 848, transformado luego en iglesia de Santa María de Naranco; la inmediata de San Miguel de Liño, hecha antes acaso, y la de Santa Cristina de Lena, cuya historia ignoramos. Son bien conocidas para que hable de ellas; mas nunca holgará la ponderación de su mérito ni rebatir las prevenciones que sienten respecto de ellas nuestros vecinos de Francia, estimando inverosímil que nuestra montaña de Asturias adelantase dos siglos á su gran país en ostentar lo que pregonan como propio bajo el nombre de arquitectura románica.

Pocas veces hallamos base de cronología tan firme como la de estos edificios: El cronicón Albeldense, escrito en 883, los elogia como contruidos admirablemente con bóvedas—*arte fornicea*. El de Alfonso III, que es coetáneo, declara que la iglesia ramirense era de admirable belleza y primorosa decoración, hecha con sólo cal y piedra, por estar cubierta con muchas bóvedas arqueadas—*cùm pluribus*



*centris forniceis sit concamerata sola calce et lapide constructa* —, y tal que otro edificio semejante no se hallaría en España. Todavía el del Silense, escrito á principios del siglo XII, amplía el relato anterior, describiendo el palacio de Ramiro hecho iglesia, sin madera alguna y con admirable artificio abovedados sus dos pisos. No podrían pedirse mejores informes ni exactitud más absoluta, así como es razonable y justificada la admiración de los cronistas; porque, en verdad, aquellas obras, hechas de piedra totalmente, con sus arcos, gallardía, claridad y galanura peculiares, eran cosa nunca vista, y, aunque pequeñas, obedecen á un sistema bien razonado, sabio y fecundo, cual es el románico, desarrollado por los franceses cerca de dos siglos después, y aprendido quizá mediante los peregrinos que visitaban Oviedo yendo hacia Compostela.

Su existencia en Francia procederá de importación, pues aunque no se confiese, lo cierto es que no asoma preludeo alguno antes de sobrevenir sistematizado en el siglo XI; pero, ¿basta ello para que reconozcamos la originalidad en los edificios de Ramiro? A lo menos, yo no sé que haya en Europa otros donde estribos, arcos murales de descarga, bóvedas de cañón sobre perpiaños y otras mutuamente equilibradas constituyan sistema de arquitectura, ni antes, ni á la vez, ni aun corriendo el siglo X. Dichos elementos se hallan dispersos en regiones occidentales de Asia, país inagotablemente creador, donde tal cual vez asoman en lo constantiniano, bizantino, armenio y siriaco; también, en lo copto, y el estribo se halla desde antes en Asturias misma; pero nunca reunidos fueron base peculiar de núcleo artístico. Además, la ornamentación, con su carácter asiático, á despecho de una interpretación bárbara, y las formas todas, peregrinas y geniales en sumo grado, ratifican lo que ya supieron decir los cronistas acerca de su novedad, y evidencian que, lejos de ser tardíos *pastiches* románicos, son prototipos inventados allí mismo sobre influencias lejanas y mal definidas. Por comprobante irrecusable, pululan en Asturias las iglesias románicas, de estirpe francesa y del siglo XII, haciendo ver cuán profunda diversidad aleja lo ramirense de este otro período. Sus formas suelen ser arcaicas y locales; pero en estructura y decoración se atienen absolutamente á lo francés de León y Compostela, según es razonable: tipos, las iglesias de Viñón y de Fuentes.



A pesar de la admiración que excitaron tales edificios, no fué poderosa para desarrollar un estilo conforme á ellos. El arquitecto que los alzara no hizo escuela, y el medio social quedó á nivel más bajo, repitiéndose lo que ya barruntamos en lo visigodo, un semillero de iniciativas abortadas, sin tendencia fija ni solidaridad de esfuerzo. Así, la iglesia de Priesca, consagrada en 921, y otras, como las de Goviendes y Nora, reproducen el tipo alfonsí, llegando éste invariable hasta San Salvador de Deva (1006), San Zadornín de Puelles (1018) y Santiago de Tuñón (1108), la más mísera de todas, con el intermedio de la de Fuentes, cuya parte de 1023 es de una lisura notable.

Antes, bajo Alfonso III el Magno (867-910), hubo, sin embargo, otra reacción, que se marca en San Salvador de Valdediós, iglesia consagrada en 893, donde los modelos ramirenses ejercieron influjo. En efecto, su abovedamiento es general, aunque simplificado, á lo que ayudó su exiguo tamaño; el pórtico lateral plagia evidentemente la nave de Naranco, y es de ver cómo su artífice sacó partido de un estorbo, como eran los estribos de la iglesia, para idear su organismo de apoyos, perfectamente racional, aunque innecesario, dada su pequeñez. Otro edificio hay que es imposible desligar de lo ramirense: la primera cripta de la Catedral de Palencia, trasunto del piso bajo de Naranco, y sobre cuya antigüedad se disputa: creo lo más verosímil suponerla edificada bajo Alfonso III, repoblador de los Campos Góticos, según consta, y como ampliación de la iglesia primitiva y goda de San Antolín. La bellísima cruz de la Victoria, labrada en el castillo de Gozón en 908, á costa del mismo Rey, es otro rayo de luz para esclarecer este período, revelándose como una de las primeras obras occidentales con esmaltes de manufactura bizantina, y le precedió, según dicen, otro ensayo modesto en la perdida cruz de Compostela, de 874, imitación, por lo demás, de la de los Ángeles. No se olvide que en 906 Alfonso había hecho traer desde Tours una corona de oro y pedrería. Las arquetas de Astorga y de las Ágatas, fechada ésta en 910, y ambas de un mismo arte, son remedos bizantinos, salvo la chapa central de la segunda, estupenda obra visigoda, según creo.

Mientras tanto Asturias había ido creciendo, primero con la Cantabria y buena parte de Galicia, y luego por las cuencas del Sil y del Esla; porque Ordoño, y sobre todo Alfonso el Magno, aprovecharon bien el desconcierto de los andaluces en la segunda mitad del



siglo IX para consolidar la posesión de grandes territorios allende los puertos, *terrís forismontanís* ó *terra de foris*, como decían, repoblando lo que llegó á constituir reino de León hasta el Duero. Por desgracia, muy poco se sabe de los medios colonizadores puestos en vigor para ello: consta que Coimbra se pobló con gallegos; que un D. Odoario, guerrero de Chaves, recibió de Alfonso, en 872, territorios junto al Támega donde colonizase, y que Zamora y sus alrededores se poblaron, en 893, con mozárabes de la zona fronteriza, bajo los auspicios del mismo Rey, fortificada por artifices cristianos de Toledo y á expensas de un señor de esta misma ciudad. En ningún caso es presumible que se diese acogida por entonces á musulmanes, tenida en cuenta la base religiosa de aquella sociedad, la intransigencia de los cánones toledanos, que no permitían vivir en el reino sino á los católicos, y la designación de *Christi plebe* que Alfonso III dió á los pobladores; además era urgente alejar al enemigo, poderoso aún en demasía, de suerte que el procedimiento de conquista era matar á los guerreros y expulsar ó esclavizar á sus familias, sin distinguir entre árabes, moros y españoles, como prueba la lista de *mancipia* ó prisioneros dados á la iglesia de Santiago por Ordoño, en la que abundan nombres latinos y godos.

Muy verosímil es que los primeros reyes de Asturias tratasen como siervos á los cristianos arrancados de sus hogares en territorio enemigo; y aunque allí en las montañas se les diesen algunas ventajas, su rebelión en tiempo de Aurelio prueba lo mal que les iba, así como otra lista de *mancipia* de la iglesia de Oviedo, bajo el Rey Casto, dice claramente que su situación, sin exceptuar los clérigos, no variaba. De otra parte, los mozárabes, bien avenidos con el gobierno musulmán, dejados en sus propias casas y gozando de libertad y franquicias, no verían en los godos de Asturias sino unos amos soberbios y prepotentes. Quizá la política de Alfonso III radicó en desvirtuar los antiguos procedimientos de conquista, atrayéndose la población cristiana fronteriza, que constituiría un robusto núcleo de plebe, organizada con régimen concejil, más ó menos rudimentario, sobre la tradición romana, y sin más aristocracia que la del prestigio y la del saber, acaso vinculado en sus monjes; pero como ello iba en menoscabo de la nobleza goda, que se vería rezagada y empequeñecida tras de sus montañas, es natural que apelase al desquite de siempre,



fomentando rebeldías, hasta lograr el destronamiento del gran Rey y su destierro en Boides. Si ello fué así, Alfonso, como todos los revolucionarios, cayó víctima de su propia obra; pero ésta llevaba hondas raíces y prevaleció, á despecho de la insignificancia de Garcías, Froilas, Sanchos y Bermudos. Ordoño II parece haber seguido las miras de su padre trasladando á León la Corte, y Ramiro II sostuvo aún el prestigio de aquella casta degenerada de reyes, hasta que Sancho, el de Navarra, llegó á recoger su herencia, imponiendo con Fernando I otra cepa más robusta, pero extraña á las ideas leonesas.

Intentemos aclarar algo los problemas arriba enunciados. Para repoblar la zona portuguesa hasta Coimbra es verosímil que diese contingente la prolífica Galicia, según abona el no hallarse, que yo sepa, rastros de mozarabismo por allí, antes de Almanzor; mas esta solución era inaplicable al territorio leonés, no satisfaciendo Asturias para ello, puesto que los godos, en calidad de parásitos, no habían de consentir desmembraciones en la gente útil y trabajadora del país. En efecto, á partir de 874 y 878, en Astorga y León, hasta el Bierzo y hasta Castilla, abundan nombres árabes en la suscripciones de documentos, buena prueba de que los emigrados de tierras musulmanas constituían por allí una gran masa de pueblo, no escaseando entre ellos personajes palatinos, algún tesorero del Rey (*cubicularius*), jueces, sayones, un conde *sedente in Toro*, abades, un prepósito, monjes, confesores, presbíteros y diáconos. El llamarse Cordobeses y Toletanos dos granjas leonesas quizá venga de colonos mozárabes instalados en ellas, y consta explícitamente que unos bordadores mozárabes (*muzaraves tiraceros*) servían al Rey Alfonso V, de quien recibieron en merced otra granja. Con frecuencia ostentaban los referidos un nombre latino y «cognomento» árabe; otros muchos hacían constar su ascendencia con la palabra *iben* (*filius*), á uso árabe, aunque sean cristianos los nombres de hijo y padre; pero generalmente uno de ellos ó ambos son árabes. Los monjes y obispos generalmente les llevan latinos ó godos, y esto mismo se verificaría en una porción de emigrantes, que escapa así de podérsela reconocer. Lo más arduo y aun imposible es discernir entre mozárabes y conversos, provenientes de renegados y mestizos españoles, supuesto que los árabes y berberiscos no cristianizarían sino rarisimas veces, y respecto de judíos, un sólo converso, y éste con nombre árabe, hallamos citado.



Sabidas las condiciones sociales bajo que los españoles vivían en país musulmán, y si nos atenemos á lo verosímil, ha de reconocerse que los «nasaríes» ó cristianos, es decir, los mozárabes, sobrecargados de tributos y mal vistos á causa de su religión, podían ganar emigrando más que los renegados y mestizos, en igualdad de bienes de fortuna. Si además éstos predominaban en las ciudades de Andalucía, por razones fáciles de aducir, no es probable que otro tanto sucediese en la cuenca del Tajo, donde la población de raza invasora escaseaba, y precisamente allí se reclutarían los más de los emigrantes, moviéndoles acaso la inseguridad del territorio, devastado por el paso continuo de ejércitos, y con temor de perderlo todo si los asturianos llegaban en son de conquistadores. De más lejos, y sobre todo de Andalucía, solamente irían mozárabes de algún viso y de fe arraigada, especialmente clérigos y monjes, que el gobierno musulmán lanzaría de su territorio en bien de paz y escarmentado con la etapa de los mártires, que tanto contrariaba sus miras políticas; pues aunque los martirios no fueron una persecución, húbola desde 852, al advenimiento del emir Mohámed, cuya intolerancia y crueldad con los cristianos son notorias, obligando á islamizar á muchos. Sin embargo, el gran impulso de expansión asturiana más bien aparece como efecto de la anarquía reinante en el país musulmán bajo Abdala (888-912) y de las victorias de Alfonso III, que de persecuciones. La política benévola de Abderrahmen III y sus sucesores, respecto de los cristianos sometidos, acaso buscaba remediar la emigración.

Tocante á la estirpe de los nombres, fué uso mozárabe aceptar sin reparo los de sus opresores, con lo que facilitarían el trato común; ó más bien les llevaban doble, uno árabe para entenderse con los extraños, que se trocó allí arriba en apellido, *cognomento*, y otro español, preferido naturalmente en sus escritos latinos; pero al vulgo no llegarían estos refinamientos y se contentaría con uno solo, sin discernir entre nombres berberiscos, árabes, godos, latinos é ibéricos.

Cuando á principios del siglo X empiezan á menudear las escrituras leonesas y gallegas, venimos en conocimiento de la densidad con que se hallaban poblados aquellos territorios, citándose muy pocas ciudades y nada de castillos, pero sí *villas*, ó sea granjas innumerables, aun en las regiones montañosas y extraviadas. Entre ellas surgían iglesias, monasterios y ermitas á centenares, debidos á ini-



ciativas privadas generalmente, y resucitándose la vida eremítica en el Bierzo, sobre las tradiciones de Fructuoso y Valerio, sin que la autoridad episcopal tomase parte, aunque al fin las más de estas fundaciones pasaron al dominio de las Catedrales ó de los pocos monasterios que lograban consolidar su vida. En cuanto al Rey, algunas veces dió sitio para ellos, como en Sahagún y Samos, y aun Alfonso III procuró fomentarlos, pero de ordinario acudía solamente á engrandecer con sus dádivas santuarios ya célebres; además, parece que, lejos de buscar su protección, alardeaban los monjes leoneses de independencia, declarando haber hecho sus edificios «no por mandato real ni con opresión del vulgo, sino con largueza de salarios y con el sudor de los frailes».

He aquí que estas palabras, consignadas en mármoles, revelan un espíritu nuevo, una emancipación democrática que sintetiza las ideas de aquel pueblo tal vez, codificadas más tarde en sus leyes municipales, tan pujantes y libres. Tres veces las hallamos repetidas y en dos son mozárabes cordobeses quienes las pregonan. ¿Iría con ellos el germen de libertades políticas que nos distinguió de los pueblos feudales? Quizá hay razones abonadas para sospecharlo, recordando la extirpación de una clase dominadora entre ellos y asimismo de la esclavitud, porque es natural que los siervos islamizasen para sacudirla, convirtiéndose en «libertos de Alá»; su vida, en cierto modo independiente dentro de la sociedad musulmana; su organización municipal; el hábito de rebeldías que agitó primero á sus mártires y luego á los parciales del hijo de Hafsún y á los toledanos; el ejemplo de la legislación alcoránica, igualitaria para todo creyente, y el acordarse tan bien ello con la doctrina del Evangelio; así todo les ponía en aptitud de sanear el feudalismo asturiano, si tales ideas hallaban eco en espíritu tan esclarecido por su saber y tan resuelto como el de Alfonso III.

Que éste llevaba fija la atención en el país musulmán, se comprueba por varios hechos: aliado suyo fué el renegado de Mérida, Aben Meruán, señor de Badajoz; Toledo gozaba de autonomía é independencia, desde tiempo de su padre Ordoño hasta 932, bajo la protección de los leoneses; su amistad con los Beni Casi, de origen godo, pero ya musulmanes y señores de Zaragoza, llevóle hasta confiarles la educación de su hijo Ordoño, y apoyar con buen éxito el alzamiento



de aquella región contra los Omeyas; además, consta que hacía aprecio del clero mozárabe, habiendo designado para su embajador ante el emir de Córdoba á Dulcideo, presbítero toledano, así como instaló en la Silla de Orense á Sebastián, expulsado por los musulmanes de Ercávica, el mismo á quien afectuosamente dirigió su crónica real acaso, y también acogió á los monjes cordobeses fundadores de Sahagún en 905. Finalmente, su buen tino llevóle á reconocer y exaltar á los tres santos leoneses de su tiempo, Froila, Attila y Genadio, que á sus instancias pasaron, de monjes, á obispos de León, Zamora y Astorga, respectivamente. Al primero dió comisión antes para fundar cenobios en lugares aptos y amenos de todo su reino, cuales fueron los de Távara y Moreruela. Attila, coadjutor suyo, si nació en Tarazona, como dicen, sería mozárabe; pero razones de cronología no consienten aceptar que saliese de Sahagún. En cuanto á Genadio, procedía del monasterio Ageo ó Agegio, probablemente en Ayóo de Vidriales; siguió, aunque resistiéndose, al Rey, que se aconsejaba de él, según dicen; asistió en Zamora á su muerte y fué su testamentario; no consta si procedía ó no de tierra musulmana, pero estuvo en relaciones con mozárabes, abrigando unas mismas ideas democráticas.

De cultura entre los leoneses sólo alcanzamos á saber que usaban en sus escritos un latín bárbaro y deshecho. Tocante á versos las raras muestras conocidas valen menos aún por su forma y por sus conceptos, llevando enorme desventaja á las producciones andaluzas coetáneas; pero de este hecho no se infiere sino el avance rápido de otra lengua y otra literatura populares que, sobre la inevitable ruina de lo antiguo, iban formándose á espaldas de los doctos.

Efectivamente, un códice de San Millán de la Cogolla, monasterio de origen incierto, pero mozárabe en su arte, nos ofrece prueba plena de que el romance existía allí, como lengua literaria, en este mismo siglo X. He aquí una muestra, la primera que, hoy por hoy, es dable reconocer en la Península; una jaculatoria, donde ya se trasluce la majestuosa habla de Castilla, y dice así: «Cono aiutorio de nuestro dueno, dueno Cristo, dueno Salbatore, qual dueno get ena honore e qual duenno tienet ela mandatione, cono Patre, cono Spiritu sancto enos siéculos de los siéculos. Facanos Deus omnipotens tal serbitio fere ke denante ela sua face gaudiosos segamus. Amen».



Aparte de ello, el número relativamente grande de códices leoneses y castellanos del mismo siglo y aun del IX, escritos allí en los monasterios ó llevados de Andalucía por los emigrados, comprueban ilustración y amor hacia los estudios eclesiásticos, llenos como están de glosas marginales, ya en latín, ya en árabe y aun en hebreo; redactados con esmero ejemplar, y atestiguando cultura artística bajo el triple aspecto de su caligrafía, de la notación musical y de adornos é ilustraciones que los embellecen generalmente; porque en nuestro país, lejos de señalar aquel siglo X una depresión máxima hacia la barbarie, como en los otros pueblos occidentales, llevábase buen adelanto en la regeneración medieval; y estos mismos códices atestiguan predominio del elemento mozárabe en los monasterios, con el arte de sus iluminaciones y con los textos y notas árabes que llèvan.

Hemos vislumbrado en qué forma se compenetraron la sociedad asturiana y la arabizada en la vertiente septentrional del Duero, á lo que siguió el otorgarse beligerancia por parte de los emires de Córdoba; porque, viendo ya demasiada fuerza en los leoneses para intentar su aniquilamiento, pactaron treguas en ocasiones difíciles; buen medio de que la parte cristiana, más débil, recabase ventajas y medios de vivir. Las condiciones, pues, del reino de Alfonso III eran muy diversas de como habían sido las de Asturias, y á esta diversidad social y política no podía menos de corresponder una expresión artística, nueva y adecuada. El arte de Oviedo fué cortesano; surgía, declinaba y mudábase á tenor de sus reyes, sin arraigo y sin expansión. El arte leonés era popular, ó si se quiere, monástico; reflejaba orientaciones sociales, y da una base de estudio más clara y fecunda sobre tres rumbos: visigodo, asturiano y andaluz, en proporción variable; mas como lo específico de ellos compete al elemento andaluz, y éste, al par que las supervivencias godas, era de importación mozárabe, así debe lógicamente apellidarse.

La colonia de andaluces en León fué quizá exigua; pero figurando en ella individuos de prestigio, clero y monjes, había de ejercer una influencia más decisiva, por ilustrada, que las masas, y en efecto, aportó algo de la cultura de Córdoba, tan pujante á la sazón, así entre cristianos como entre musulmanes.

Lo de estos últimos se conoce bastante bien, aunque de arte anterior á Abderrahmen III sólo podamos formar juicio por una parte de



las grandes Aljamas de Córdoba y Cairouán, la Alcazaba de Mérida y algún vestigio decorativo; pero no hay medio de comprobar si en ello colaboraron nasaries, respecto de quienes sí consta que en literatura, en filosofía y en buen decir emulaban con fortuna á los naturales árabes. Podemos inferir solamente que ellos tuvieron ocasión de cultivar la arquitectura, cuando Abderrahmen I, tras de pagarles una crecidísima indemnización por la mitad de la iglesia de San Vicente que conservaban, les autorizó para reedificar las extramuráneas que yacían derribadas allí en Córdoba, y duró esta tolerancia hasta que entró á reinar Mohámed. Aun sabemos de un arquitecto mozárabe, Zacarias de Córdoba, que fué á Coimbra, por los años 970 á 980, á dirigir ciertas obras en el monasterio de Lorbán, bajo el señorío entonces de los Reyes leoneses.

Un testimonio seguro y luminoso de arte mozárabe cordobés nos da la Biblia hispalense, que data de hacia la mitad del siglo X, y cuyos temas decorativos se conforman con lo musulmán de entonces. Ostenta arcos de herradura, bellos atauriques policromados y animales, á veces dispuestos con estilismo oriental, descollando por esto un águila picando á un pez. Respecto de figuras hay dibujados allí unos Evangelistas, de difícil clasificación por su originalidad; mas como nada tienen de bizantino ni carolingio, y uno de ellos aparece sentado sobre sus piernas, según costumbre árabe, muy verosímil es que el artista se inspirase en lo natural directamente, y quizá en obras orientales, ya que hay trozos de pintura con técnica muy superior á cuanto solía verse en Europa. Otro códice lleva en sus márgenes figuras de bebedores, absolutamente orientales y bien delineadas; en cambio, las que quieren representar á María y Juan dolientes, á los lados de una cruz, son deformes y ridículas, como si en lo natural tan sólo se inspirasen con acierto aquellos artistas. Adornos mozárabes, en armonía con los susodichos, guarnecen algunas piedras sepulcrales de Córdoba y Granada, y ellas además revelan su graciosa paleografía latina monumental, de origen caligráfico y muy bien caracterizada.

En marfil y bronce poseemos otras piezas de arte mozárabe andaluz. Tales son: una tableta del Museo de Kensington, con atauriques, aves y ciervas, idénticos á los de las cajas cordobesas del Califato, pero en cuyo centro campea un ángel, de carácter bizantino innega



ble. Dos brazos de una gran cruz, que hay en el Louvre, también de marfil y rellenos de ataurique y animalillos, no tan selectos como los de la tableta, pero de igual arte. Un altar portátil en San Millán de la Cogolla, de madera y tiras de marfil, con idénticos relieves que la cruz, y además un principio de leyenda: *Hanc aram sacro...* en letra mozárabe. La campana ofrecida en 925 por un abad Samson á la iglesia de San Sebastián, descubierta y conservada en Córdoba; finalmente, un candel del Museo de Madrid, de bronce é igual que los árabes nuestros del siglo X, pero con esta inscripción: † *Hoc opus Salomonis erat*. Repítase la misma en un aguamanil del Louvre, remedando un pavón, y que añade esto en árabe: «Hecho por Abdelmélíc el cristiano»: Suponíase obra siciliana, pero el dato del candel hace más probable un origen andaluz; además, tal vez alude á este género de piezas un documento asturiano cuando habla de «tres vasos salomoniegos».

Respecto del arte toledano, es verosímil que prosperase durante los años de su independencia (852-932), cuando consta el predominio ejercido por los mozárabes. De entonces parece la ventana de San Ginés, que guarda el Museo de Madrid, con dos arcos de herradura, alfiz y letrero mozárabe en su columna; pero además gozamos de un edificio entero y elocuentísimo: la iglesia de Santa María de Melque, cerca de Montalbán.

Ella satisface plenamente á las inducciones que sobre aquel medio social pudieran razonarse, siendo un hecho lógico y de claridad pocas veces obtenida. En efecto, la *Urbs regia*, siempre rebelde contra los Omeyas, había de conservar su visigotismo glorioso, aunque empobrecido por los reveses de fortuna, y debía prevenirse contra las calamidades de la guerra, preservando sus edificios del incendio y de la ruina, tanto más tratándose de una iglesia en lugar inerme. Así la de Melque es dechado de robustez, de potencia contra hierro y fuego; toda de sillería de granito, con un grosor de muros y bóvedas sin ejemplo, hasta haber podido llegar á nosotros desafiando siglos. Su traza es cruciforme, como Santa Comba de Bande, San Pedro de la Mata y San Pedro de la Nave, y como debieron serlo muchas más iglesias visigodas. Su lisura es absoluta; ya se olvidaron aquellos relieves en mármol que enriquecían los edificios toledanos del siglo VII, y sólo hay molduras que nada de sabor clásico guardan. Sus arcos son los tradi-



cionales de herradura, con despiezo arcáico y singular; mas también el avance de la moda se traduce en ellos por un desarrollo de curvatura nunca observada en tiempos godos. Su cúpula baida parece ser una adaptación cordobesa; su ábside, ultrasemicircular y por fuera cuadrado, tampoco halla precedentes cristianos en la región, y fustes como los suyos, gruesos, despeizados y sin capitel, tenemos en Liño y en Lena. En fin, es un remedo bárbaro de obras bizantino-godas, con caracteres propios del siglo IX.

Condiciones análogas ofrecen otras iglesias de la región pirenaica, ajenas á la influencia francesa, que allí fué pronta é intensísima, como es natural, pero dando tiempo á que lo neo-godo, llamémosle así, fructificase, al contrario de lo observado en Asturias.

Aragón contribuye con un monumento bien notable, cual es San Juan de la Peña. Su iglesia inferior, descartada la parte románica, forma dos naves gemelas separadas por una pareja de arcos y columna en medio, capillas rectangulares á su cabecera y puerta lateral. Las bóvedas son de cañón; los arcos, de herradura poco acentuada, excepto el de la puerta que se peralta en líneas rectas, y su despiezo sigue igual norma que los de Melque; las impostas llevan molduras de extraño corte, y la columna es anillada, rematando en un simple cimacio. La historia del monumento da pocas seguridades, afirmando, sin embargo, la construcción de la iglesia por el rey García Jiménez, hacia 850, fecha verosímil, dado su arte.

Conocemos ya otras iglesitas de la montaña de Gerona, sumamente rústicas, que obedecen al mismo estilo. Así, San Feliú de Boada, simple nave con arco travesaño y bóveda de cañón, y otra peraltada, como de herradura, en su capilla; de herradura son también los arcos, despeizados al modo que los de Melque y con impostas de nacela uno de ellos. La iglesia de Marquet conserva su cabecera cruciforme, con tres tramos de crucero, arcos para otras tantas naves y capilla cuadrada; los arcos, cañones de bóveda y ventanilla del testero son de herradura, rústicamente aparejados, pero con carácter. La de Pedret era de tres naves techadas, comunicándose por parejas de arcos de herradura bien acentuados; á la cabecera de las naves menores quedan ábsides ultrasemicirculares con cúpulas, y respecto de la capilla central, parece moderna. En Olérdola hay una capillita, como ábside prolongado, pero cuadran-



gular por fuera, recordando la de Melque; tiene bóveda y arco de herradura, muy bien aparejado y de tipo que parece musulmán: consta una consagración de la iglesia en 929 y á entonces puede referirse lo dicho. Fuera de la montaña, el arte lombardo impuso en Cataluña sus métodos, produciendo obras románicas, sin rastro de mozarabismo, entre las que descuella la iglesia de San Pedro de las Puellas, en Barcelona.

En Asturias, donde lo neo-godo mozárabe había de luchar con una arquitectura ya formada y exótica, las influencias meridionales asoman débilmente, como es natural, pero claras. Así, en la susodicha iglesia de Valdediós, obra de Alfonso el Magno, coronan sus hastiales almenas dentadas, de traza absolutamente cordobesa é idénticas á las de la Gran Mezquita; asimismo, en las celosías, ya de entrelazados, ya de ramaje, se aprecian muy bien temas cordobeses interpretados por quien no los sentía; los capiteles, llenos de menuda labor vegetal, pueden obedecer á la misma corriente, y de mayor elocuencia es el trazado de las ventanas, con sus arcos dobles ó triples, siempre de herradura y recuadrados por el alfiz, como si un artista andaluz hubiese diseñado todo aquello.

La iglesia de Bedriñana copió exactamente dichas ventanillas y conserva otra celosía preciosa, también de ataurique. La de Villardevayo, antiguamente Velio, fundación del mismo Alfonso III, se derribó en nuestro siglo, pero debió tener arcos de herradura, por cuanto se habla de su singularidad y de resabios árabes, y efectivamente, la rica ventana conservada les tiene así, bajo un rosetón de tipo ramirense.

Las iglesias de Nora y Priesca, ya referidas, aunque obedecen al tipo alfonsí, algo asimilaron de la nueva tendencia, prolongando en herradura la curva de sus arcos, muy débilmente á veces, pero crecidos algunos hasta un cuarto de radio. En edificios posteriores campeaba, de seguro, esta misma forma de arcos, según dan á entender la preciosa colección de ventanas, de 951, subsistente en San Martín de Salas y otras más rudas de Laspra y Bárcena del Río, juntamente con adornos bizantinos mal hechos.

Fuera de puertos, en territorio leonés, Zamora, reedificada por toledanos, como ya se dijo, podría suministrar datos valiosos; mas allí no queda de entonces sino acaso murallas y la fachada de la casa del



Cid, que mira al río, donde se abren cuatro ventanas con sendos arcos de herradura. Otra hay aprovechada en una ermita de Fermoselle, antes Saliago.

Los monasterios de San Froila es verosímil que fuesen arruinados por las tropas de Almanzor en 981, entre el centenar de iglesias y pueblos de los contornos zamoranos que entonces cayó; pero del de Távora nos queda el interesante dibujo, hecho por Emeterio en 970, de su torre, *alta et lapidea*, con arcos de herradura en varios pisos, á los que se subía por escaleras de mano; un andén de madera vuela en lo alto, y hay campanas dispuestas sobre el tejado en soportes ligeros. La iglesia fué rehecha en 1137, con tres naves, crucero y ábside, quizá siguiendo la traza antigua, y persiste á sus pies la gran torre, cuya parte baja, hecha de pizarra, hueca y con un arco de herradura, acaso es primitiva. En Moreruela de Távora quedan varias piedras con labores, incrustadas en su iglesia del siglo XIII, y una rica celosía de mármol, que bien pueden datar del IX, con carácter godo muy decadente.

En el valle de Vidriales (Zamora) está la iglesia de Santa María de Camarzana, formando espaciosa nave con dos ábsides á sus testeros, uno de ellos sólo en cimientos; es obra de mampostería y ladrillo, con grandes ventanas arqueadas, y quizá la correspondieron dos capiteles de pilastras, hoy en un huerto, que se parecen absolutamente á los de tiempo del Rey Casto.

Dentro de Astorga nada sobrevivió al estrago de Almanzor, si no es, que lo dudo, la espadaña de San Bartolomé, rudamente hecha con dos arcos de herradura, y que seguramente precedió á la reconstrucción del edificio en el siglo XIII.

Genadio restauró, con doce compañeros, en San Pedro de Montes, el pequeño oratorio que erigiera Fructuoso y ampliara Valerio en el siglo VII; allí cerca reedificó, en 902, la pequeña iglesia de Santa Cruz, y otras tres hizo nuevas en aquella bravía sierra del Bierzo. Después, hecho obispo de Astorga, emprendió la reconstrucción, desde sus cimientos, de la iglesia de San Pedro, *mirifice ut cernitur*, según él mismo hizo constar, y no oprimiendo al vulgo para ello, sino con largueza de pagas y con sudor de los frailes, hasta consagrarla en 919. Por desgracia, una obra del siglo XII al XIII la sustituye, quedando tan sólo unas cuantas columnas en su torre, por señal de lo



que hubo; también, fragmentos decorativos de la ermita de la Cruz y las inscripciones históricas que á ambos edificios se refieren. Entre los capiteles, uno hay como del siglo IX, semejante á los de Camarzana y de Santullano en Oviedo; otro parece godo, y asimismo los vestigios ornamentales de Santa Cruz. Por debajo de allí, en Valdueza, quedan ruinas de la iglesia de San Clemente, aneja de Montes, simple rectángulo con ventanilla de arco de herradura, groseramente hecho, á sus pies.

San Martín de Castañeda, en Sanabria, monasterio reedificado por el abad cordobés Juan y sus monjes en 921, no conserva de entonces sino el epígrafe donde este hecho se conmemora, otro sepulcral en Rivadelago y unas dovelas con follajes bizantinos y algo de lóbulos, que parecen denunciar mozarabismo.

Dejemos ya estos lugares de desolación para buscar otros más afortunados en conservar edificios de aquella centuria misteriosa. Gallardea en primera línea San Miguel de Escalada, iglesia que consagró Genadio, reedificada y ampliada «con ostentación y arte admirable», sobre un antiguo santuario, por el abad Adefonso y sus compañeros, venidos de Córdoba, en lo que emplearon todo el año 913. No consta, aunque sea verosímil, que este mismo abad fuese el fundador de Sahagún; pero desde luego tenemos aquí una obra mozárabe indudable. La parte más antigua del edificio, que bien puede ser anterior á dicho año, comprende dos ábsides laterales ultrasemicirculares y al exterior cuadrados, un crucero atravesado por arcos, y tres amplias naves. Los arcos son de herradura, como los de Melque, sobre impostas molduradas unas veces, y otras sobre capiteles bárbaros, recortados para acomodarlos al sitio; hay pilares cruciformes de gran aparejo, constituyendo novedad muy significativa, y bóvedas de cuatro cascos ó gallones en los ábsides.

Luego, la llegada de un nuevo maestro, gran decorador, en 913, explicaría la variación absoluta de procedimientos y de arte que en lo demás del edificio se observa. Las arquerías divisorias de las naves, el ábside central y un iconóstasis, aislando el presbiterio del cuerpo de la iglesia, revelan influjo andaluz mucho más vivo, con notas peculiarísimas de allí, como es el descentramiento del trasdós en los arcos, y mano de obra esmerada, gracias al empleo de una caliza muy fina, en sustitución de los materiales groseros usados antes. Ello



además era obligado para desarrollar una exuberancia decorativa sin ejemplo en lo cristiano, desde tiempos visigodos, y que tampoco fué igualada en las demás iglesias del propio siglo, á base de roleos vegetales, con aves entre medias, racimos, etc. Su estirpe es absolutamente oriental, con precedentes españoles, ya en San Pedro de la Nave y en Toledo, ya en un mármol del Museo de Zaragoza, y con analogías en Boñar y Peñalva, próximas en fecha y comprobando así nuestra cronología. Frisos y pretiles fueron el principal campo de los susodichos adornos, pero además hay capiteles con hojas lisas y desprovistos de cimacio, excepcionalmente; alas de tejado con modillones de tipo árabe cordobés, que se repiten con fijeza notable en casi todas las iglesias leonesas del mismo siglo; otra bóveda de gallones, aparejada muy bien; aras con inscripciones y más adornos; celosías, y por último, una parte superior, hecha de ladrillo, verosímilmente coetánea. Esbeltez, ligereza, galanura son las características de Escalada, piedra fundamental, para nosotros, de la arquitectura leonesa mozárabe.

Muy hacia sur, en una barranquera de tierra de Campos (Valladolid), se oculta San Cebrián de Mazote, antes Mozot ó Mozout, otra iglesia de las más insignes entre sus congéneres, y que inicia de lleno un nuevo período. Según indicios, ya era monasterio mozárabe en los primeros años del siglo X, donde habitaba la comunidad cordobesa, que hacia 916 se trasladó á Castañeda, en Sanabria. Su conservación deja mucho que desear; pero, aun destrozada y reformada como se halla, es reconocible su crucero, bien largo, con extremidades curvas hacia el interior y abovedadas; capillas laterales, con bóvedas de aristas; otra en medio, que precedería tal vez á un ábside, pues sin él resulta acéfalo el edificio; tres naves techadas, con ventanajes altos y arquerías de comunicación, y á los pies un gran ábside ultrasemicircular. Los arcos son de herradura, con novedades por influencia seguramente andaluza; todos se apean sobre columnas, y ellas forman serie notabilísima, con sus grandes capiteles bizantinos, prototipos de los que vemos irse desarrollando en este período; otros son más viejos y aprovechados, y hay también un friso de esquinillas, resto de tejeroz como los de Escalada, probablemente. Dentro del tipo basilical, ofrece esta iglesia rasgos de orientalismo, según ya el arte godo hizo patentes, y su crucero recuerda sobre todo los de las iglesias del monte Athos.



Muy cerca está Bamba, que suponen ser la *villa* de Gérticos, donde murió Recesvinto y fué Wamba elegido sucesor en el reino de los visigodos. Allí consta una sede Bambense, que ocupaba Frunimio, antes obispo de León, entre 928 y 953, y es de creer que éste erigiría la iglesia en cuestión, bajo título de Santa María, y un monasterio anejo, cuya existencia no traspasó acaso la del obispo. Queda buena parte de iglesia, correspondiente á este siglo, y por ella cabe inferir que era del tipo bizantino, conocido entre nosotros por la mezquita del Cristo de la Luz, en Toledo, y la iglesia de St. Germigny-des-Près en Francia. Su abovedamiento debió ser completo, con los tramos principales muy elevados y cimborio en medio; las bóvedas subsistentes prolongan su cañón á modo de herradura; las capillas son cuadradas, y el muro de norte acusa el desarrollo de los tramos últimos, que no existen, viniendo á formar cruz inscrita en un cuadrado. Particularidad insigne es la reaparición de estribos, muy bien aplicados para contrarresto de los arcos; éstos son de herradura, y sus ípostas forman una serie de nacelas esculpidas primorosamente, según veremos irse repitiendo en todas las iglesias de este grupo. La pila del agua bendita, á modo de capitel, es bizantina pura, y ante la capilla mayor subsisten los maderos ó *trabes* de que pendían velos y luminarias, según rito aun conservado en Oriente.

San Román de Ornija cae en la misma tierra de Campos, hacia el Duero. Allí estaba sepultado Chindasvinto, según dicen, y consta una primera cita de su monasterio en 891. Morales dice que vió en pie la iglesia y que era cruciforme; hoy no quedan sino ricos materiales que la pertenecieron, y ellos demuestran que no era goda, sino de este mismo período que sumariamos. Son una serie de capiteles, bizantinos y bien hermosos los más de ellos; fustes, decorado alguno con hojas y retorcidas estrias; basas; cimacios de nacelas, como las ípostas de Bamba; una ara con inscripción muy incompleta, y modillones de cornisa recortados en línea cóncava y formando lóbulos, como los de Escalada susodichos.

El célebre monasterio de San Facundo ó Sahagún se fundó, bajo el patrocinio de Alfonso III, por el abad cordobés Adefonso, en 905. A su iglesia era costumbre aludir en los privilegios reales, desde 922, diciendo que era *templo dicato mire magnitudinis composito*. Sustituída por otra grandísima en el siglo XII, quedó una antigua, con nombre



de capilla de San Mancio, á sus pies, compuesta de tres naves casi iguales y abovedadas, que en junto medían unos cincuenta por treinta pies de superficie, con vistosas columnas en sus paredes y sepulcros alrededor, entre los que se reconocían el del abad Adefonso y el de su inmediato sucesor Recesvindo. El arquitecto Sr. Velázquez aun alcanzó á ver en ella arranques de arcos de herradura; hoy sólo quedan varios capiteles, fustes y un cimacio, todo de mármol blanco y labor bizantina exquisita, como es general en este grupo, reconociéndose que las tales columnas iban adheridas á pilar ó muro, siendo, pues, edificio de estructura no basilical, sino probablemente análoga á las de Bamba y Lebeña.

El monasterio de Eslonza ó Elisoncia, cuya fundación databa de 912, fué destruido por Almanzor en 987, y rehecho, por vez última y enteramente, en el siglo XVI. No conserva entre sus ruinas absolutamente nada de aquel *regio sumptu raro opere* que diplomas del X encomian; pero en cambio varios pueblos limítrofes heredaron de él, probablemente, unos cuantos capiteles y algún cimacio, como los de Sahagún.

Otra serie de ellos hay en Escalada, puestos en obras más modernas, especialmente los últimos arcos de su pórtico, hacia la torre. Pero la otra mitad, que son seis arcos, aunque repuesta no se sabe cuándo, constituye una obra excelente de hacia 930, con sus columnas, todas iguales y de cincel bizantino, sus arquivoltas de herradura, guarnición moldurada y alfiz, que delatan asimilaciones cordobesas.

La comprobación de fecha respecto de este pórtico se nos depara en la iglesia de Santiago de Peñalva, una de las hijuelas de Montes, edificada entre 931 y 937, por el obispo Sálomon, para depositar en ella el cuerpo de su maestro y predecesor Genadio. Sus columnas, cimacios, arcos y molduraje son idénticos á los del pórtico de Escalada, como obras de un mismo artífice. Por lo demás, el edificio, joya peregrina de esta serie, es bizantino en su estructura, aunque dentro del cariz especial nuestro, formando nave repartida en dos tramos por un arco y ventana encima, dos ábsides ultrasemicirculares en cabeza y pies, y sacristías formando á modo de brazos de cruz. Estribos refuerzan sus paredes, como en Bamba; su cúpula es de ocho grandes cascos gallonados sobre arcos murales; así vienen también á ser las de los ábsides, y semicilíndricas las demás; su alero, de modi-



llones lobulados con floroncitos, es el típico de ésta serie de iglesias, y ya le vimos iniciarse en Orniya y Escalada; un resto hay de celosía con follajes, como los de esta última iglesia, y cordobés puro es el molduraje de los arcos principales.

Creíase que León nada conservaba de iglesias anteriores á lo románico, ya que el subsuelo de la Catedral no dió de sí otra cosa que vestigios de un baño romano y de los ábsides á que debió referirse la consagración de 1073, franceses por su estructura y decoración. Mas una reciente exploración, promovida por el Sr. Torbado, en la iglesia de San Salvador de Palaz de Rey ha hecho patentes considerables vestigios de aquel monasterio *mirae magnitudinis*, fundado por Ramiro II (931-951) para su hija Elvira, y donde fueron sepultados el Rey mismo y algunos de sus sucesores. Era edificio cruciforme, con una especie de cúpula en medio, sobre cuatro arcos doblados y formando aristas en número de doce; ábside ultrasemicircular hacia poniente, contra rito; dos brazos laterales, casi cuadrados, y nave hacia oriente, mal reconocible ni aun en cimientos. Sus mayores analogías son con la iglesia de Peñalva.

Cerca de Boñar, en la Montaña de León, donde hubo iglesia consagrada á los Santos Adriano y Natalia en 920, quedaron parte de la inscripción conmemorativa, trozos de friso como el de Mazote, y un paño de pretil con relieves, imitando los de Escalada, que se trasladó al Museo de León. Otro epigrafe, en lugar vecino, alude á una iglesia de San Salvador construída en 980.

Afine de la iglesia de Peñalva y obra del propio artífice verosímilmente, es el oratorio de San Miguel en Celanova (Orense), tan minúscula como preciosa, y á cuyo lado son, en verdad, «de admirable magnitud», según crónicas y epígrafes atestiguan, las iglesias anteriores. Fundó ésta el hermano de San Rosendo, Froilla, entre los años 936 y 942; fué descrito en lo antiguo como *miro lapideo opere tabulatum, oculis valde admirabile cernentium*, y compónese de nave, crucero con bóveda de aristas, sobre cuatro arcos murales, y ábside, que aun conserva el altar primitivo: arcos, alero, estribos, ábside, todo es como en dicha iglesia, variando el aparejo por ser de sillería y muy cuidadoso.

En la aldea vecina de Vilanova de las Infantas hubo otro monasterio, fundado por la condesa Ilduara, madre de San Rosendo, que



falleció en 958, cuya iglesia fué arrasada en nuestros días. Quedan de ella un capitel, como los susodichos bizantinos, modillones del alero y otro de arco, idénticos á los de Celanova, y recuerdos comunicados por los Sres. López Ferreiro y Vázquez, de que tenía una nave bien grande con arcos ciegos de herradura á los costados, capilla como la de Celanova y puerta á los pies entre nichos arqueados.

En Galicia estas construcciones son excepcionales: La ermita de San Juan del Cachón, junto á Rivas de Sil, levantada por el abad Frankila en 918, es un aposento con reducidísima capilla, todo llano y sin arte. La iglesita de Samos ofrece mayor insignificancia, aun tratándose de monasterio insigne y repoblado por mozárabes desde el siglo VIII. En San Pedro de Rocas no hay sino un altar con arcos de herradura trazados en su soporte y molduraje sogueado, como de tiempo de Alfonso III. Varios capiteles de Orense parecen asturianos y del siglo IX, ya según tipo romano, ya bizantinos. En Mosteiro de Eiré (Lugo), hay una ventanilla con arcos de herradura, y otra proviene de San Juan de Camba (Orense), que será del siglo XI, á juzgar por los relieves icónicos que la acompañan en el Museo de aquella capital. Nada he visto atribuible á la iglesia compostelana de Alfonso III, ni acerca de ella puede formarse juicio.

Al extremo opuesto del reino leonés, en la Liébana, tenemos la iglesia de Santa María de Lebeña, edificada por un conde Alfonso hacia el año 950, y que es otro ejemplo de tendencia bizantina: planta cruciforme, aunque abortada hacia los pies; abovedamiento general, pero sin cimborio, y todo formado con cañones á medio punto; columnas apeando todos los arcos, del tipo de las de Sahagún, pero hechas con piedra del país, y finalmente, arcos de descarga sobre dos puertas. Los aleros vuelan sobre modillones de lóbulos muy adornados, y les acompañan frisos con entalladuras bárbaras, pero de gusto bizantino. Excepcionalmente son semicirculares los arcos de las tres capillas, á diferencia de los restantes, que acusan herradura y con gran desarrollo. Nótese la falta de estribos y la disposición de los pies, donde resulta como una capilla entre dos aposentos. Su parentesco más inmediato es con la iglesia de Bamba, salvo en ir atravesados los cañones laterales próximos á la cabecera, con ventaja para su equilibrio.

Más á oriente y en línea con Santander, hacia mediodía, está la



ermita de San Román de Moroso, priorato que fué de Silos, hoy arruinada. Su disposición es bien simple: capilla cuadrada con bóveda de cañón; arco de herradura sobre columnas, que no existen ya; nave techada y puerta lateral con arco semejante al otro. Su aparejo es de sillería angosta, bien labrada; los modillones del alero, á lóbulos, mantienen la homogeneidad de este grupo de iglesias; el arco toral, de curva muy cerrada, es arcaico en su despiece, y los cimacios van escalonados bárbaramente.

Otra ermita de la misma provincia, la de San Juan de Socueva, en Arredondo, es una gruta artificial, atribuible á este mismo período. Forma una capilla redondeada, con ventana al testero, altar como los del siglo X y arco de herradura en comunicación con una especie de nave. Recuérdense las iglesias rupestres de Capadocia.

San Millán de la Cogolla, el gran santuario de Castilla, fué consagrado en 959, con asistencia de García, Rey de Navarra; luego, consta explícitamente una dedicación de la iglesia de Suso en 984, y otra obra de 1053 á 1067, incierta, pero acaso relacionada con la ampliación que en el mismo edificio se observa. Éste se conserva íntegro, aunque muy remendado; un análisis crítico, por el que vendríamos á inducir su aspecto primitivo, sería largo de exponer ahora; basten de momento algunas conclusiones. Lo antiguo y venerable allí eran unas cuevas, donde se supone que habitó el Santo y yacía su cuerpo. A base de ellas, formóse un cuerpo de edificio, en el que entestaba como capilla una de las cuevas. Aquél hacía de nave, repartido en dos tramos cuadrados y con acceso desde un pórtico; éste encaraba sus tres arcos hacia la peña donde se abría la cueva del Santo, dejando una especie de patio entre medias, y conserva su entrada en el lienzo opuesto. Entre sus columnas haylas con capiteles muy adornados, aunque bárbaros; los demás son lisos, pero tal vez consumió su talla un incendio intensísimo, que ha dejado huellas en las partes altas, calcinándolo todo; los arcos grandes son de herradura, con amplia nacela por impostas, á uso musulmán, y sobre los del pórtico hay una fila de arquillos á medio punto, que recuerdan ciertas mezquitas siriacas. La nave conserva su alero de modillones con lóbulos adornadísimos, más que lo usual, y con un suplemento cuadrado hacia abajo, como para refuerzo, cuyos prototipos árabes fácilmente son reconocibles en la Catedral de Córdoba. Ligadas con dicho alero,



y no pudiendo dudarse de su coetaneidad, cubren dicha nave dos cúpulas de á cuatro paños, sobre otros tantos arcos que se cruzan en medio: son, pues, bóvedas con ogivas, las primeras reconocibles hoy, y bien justificadas por el uso de nervaduras hecho en Córdoba y Toledo durante el Califato. La parte ampliada es muy insignificante, aunque remeda formas de lo primitivo; llevaría, como consecuencia, la transformación del atrio en dos naves, á las que sirven de capillas los tramos abovedados antiguos, y así permanece.

La ermita de San Baudel, cerca de Berlanga (Soria), es notabilísima por su gran bóveda, igual en planta á la susodicha, pero que, en vez de cruzar por en medio sus arcos de herradura, convergen hacia una columna central, en número de ocho, y además arrancan de trompas diminutas sobre los rincones, conforme al principio árabe cordobés de no aplicar en ángulo tales nervios. Más aún, sobre dicha columna y apenas visible, hay una cupulilla, provista de nervios cruzados, como las cordobesas, acentuando más y más el carácter netamente mozárabe á que todo este organismo responde. Los arcos de entrada y toral, doblados, son una novedad, y la tribuna, sobre arquería y columnillas lisas, resulta de lo más interesante. En conjunto, no sólo es obra de extraordinaria significación por su técnica, sino de gratísimo aspecto, avalorado con las pinturas murales románicas que conserva; pero su historia, y con ella todo indicio de fecha, permanecen desconocidos.

Finalmente, en medio del Bierzo tenemos la iglesia de Santo Tomás de las Ollas, que por su arco toral doblado empareja con el edificio anterior. Su gran capilla ovalada, con arquería en torno y cúpula de paños llanos, constituye una de las obras más atrevidas y singulares de nuestra alta Edad Media, y con analogías antes francesas que mozárabes, salvo en cuanto á sus arcos, siempre de herradura, y su molduraje, que es de nacelas. Tampoco es dable asignarle una fecha.

Sintetizando el tema: Recuérdese que, pasada la invasión musulmana, se determinan dos corrientes en el arte cristiano; la una, con vistas á Europa, en Asturias y en Cataluña, no obstante que allí sea difícil hoy precisar la dirección inicial que trajo; la otra, de tradición goda, en el Pirineo y entre mozárabes, con tendencias á bizantinismo, si bien aparece lo suficientemente desligada del arte de Constan-



tinopla para que ello sólo tenga un valor muy condicionado. Su característica fundamental es el arco de herradura, con desarrollo progresivo de su curva, á tenor de las influencias directas andaluzas que iban sobreviniendo. Éstas fueron acaso nulas al principio, de suerte que las iglesias del siglo IX no difieren casi de las godas sino por su rudeza y barbarismos. Entrado el X, van acentuándose rasgos de nueva escuela: los aleros con modillones lobulados; las bóvedas, siempre cortas, de cañón, de gallones y sobre nervios á lo último; ábsides con planta de herradura y por fuera cuadrados; capiteles corintios bizantinos, con astrágalo sogueado y cimacios siempre uniformes; la pila articulada; simplificación y predominio de la nacela en el molduraje; progresiva disminución de huecos geminados; el descentramiento del trasdós en los arcos, con guarnición y alfiz á veces; ser cóncavo su plano de intradós á lo largo; arrancar los mismos arcos sobre impostas molduradas y salientes con respecto á las jambas, cuando no sobre columnas; talla siempre á biseles y sobre temas decorativos estilizados: todo esto da homogeneidad al grupo avanzado de iglesias mozárabes y fácilmente las caracteriza.

Mas lo que se rebela á toda generalización es la estructura y planta de las mismas. En una veintena de ellas, que nos es conocida, hácese imposible definir predilección hacia tipo uniforme cualquiera; lléganse á notar, sin embargo, repetidos casos de crucero, afición al abovedamiento general y á repartirlo en tramos próximamente cuadrados, justificando una tendencia similar á la bizantina, que hace más patente la escasez de edificios estribados. Otra particularidad es la desaparición del nártex ó porche, sin que haga en contrario fe lo de Escalada, efecto de una recomposición.

De artes industriales poquísimo sabemos: la cruz de Peñalva, donada por Ramiro II, es una imitación de las visigodas con pobres adornos bizantinos; los broncees andaluces son de estirpe árabe, y unos cuantos jarros y platos fundidos, con letreros barbarísimos y acaso votivos, que parecen de este mismo período, provendrán acaso del Norte. Los marfiles son como bizantinos, según ya se dijo, y un desarrollo absolutamente ornamental les singulariza; lo mismo, las arquetas de plata repujada y dorada de Astorga y Oviedo, algo visigodas aún por sus engastes de vidrio. El supuesto cáliz de Santo Toribio, en Astorga, es una redoma oriental de vidrio tallado. La misma



Catedral conserva una cajita para reliquias, de madera, con adornos geométricos, de carácter popular, empastados de verde y negro, y que lleva, incompleto, el nombre de su autor, acaso Genadio.

Pero el gran monumento leonés de nuestro siglo X son las iluminaciones de códices. Hay dos escuelas: una, de origen andaluz probable y más antigua, parece absolutamente castiza; su procedimiento es á la acuarela, predominando un verde claro, pajizo y bermellón, sin mezclar y sin blanco; sus temas decorativos preferentes son follajes rarísimos, algo bizantinos, aves y alimañas, arcos de herradura y figuras humanas, de gusto caligráfico y poco menos deformes que las irlandesas. Entre sus obras principales cuéntanse varias Biblias, como la de la Catedral de León, fechada en 920; libros Conciliares, como el de Sahagún, notable por su colorido; «Etimologías» de San Isidoro, con sus respectivos mapas geográficos; Breviarios, etc.; faltan verdaderas composiciones, y apenas guardan relación con el texto las figuras sueltas que le acompañan. La segunda escuela parece castellana; le corresponden, la *Biblia I* de San Isidro de León; los más de los *Beatos*, desde el Tabarense de 968; los Conciliares de Albelda y la Cogolla, etc. Descuella por su exquisita caligrafía, dimanada probablemente de un escritor célebre, Florencio, del monasterio de Baleránica, ó sea de Arlanza, que desde 945 produjo hermosos códices y educó toda una escuela de artistas. En cuanto á técnica, sus iluminaciones son al aguazo, ó sea con blanco y mezclando colores; imitan obras bizantinas, ya directamente, ya por mediación de lo carolingio, con sus encintados característicos, y abunda en representaciones infantilmente atrevidas, edificios con arquerías de herradura, letras hechas con figuras humanas, etc.

Queda un punto digno de atención: la iconografía. Es un hecho probabilísimo, aunque apenas formulado, que el culto español, antes de sobreponerse lo galicano, fué iconoclasta, y el célebre cánon eliberritano queda así justificado plenamente. El único signo de adoración expuesto en las iglesias era la santa Cruz, estilizada y rica, pero sin Crucifijo; ni aun en lo decorativo y portátil hallamos representaciones sino de ángeles, el Cordero de Dios y símbolos de los Evangelistas; los códices netamente españoles no añaden sino figuras de los mismos Evangelistas y, una vez, menudas escenas de Cristo, tan sin arte que prueban la falta de tradición y de modelos; en la se-



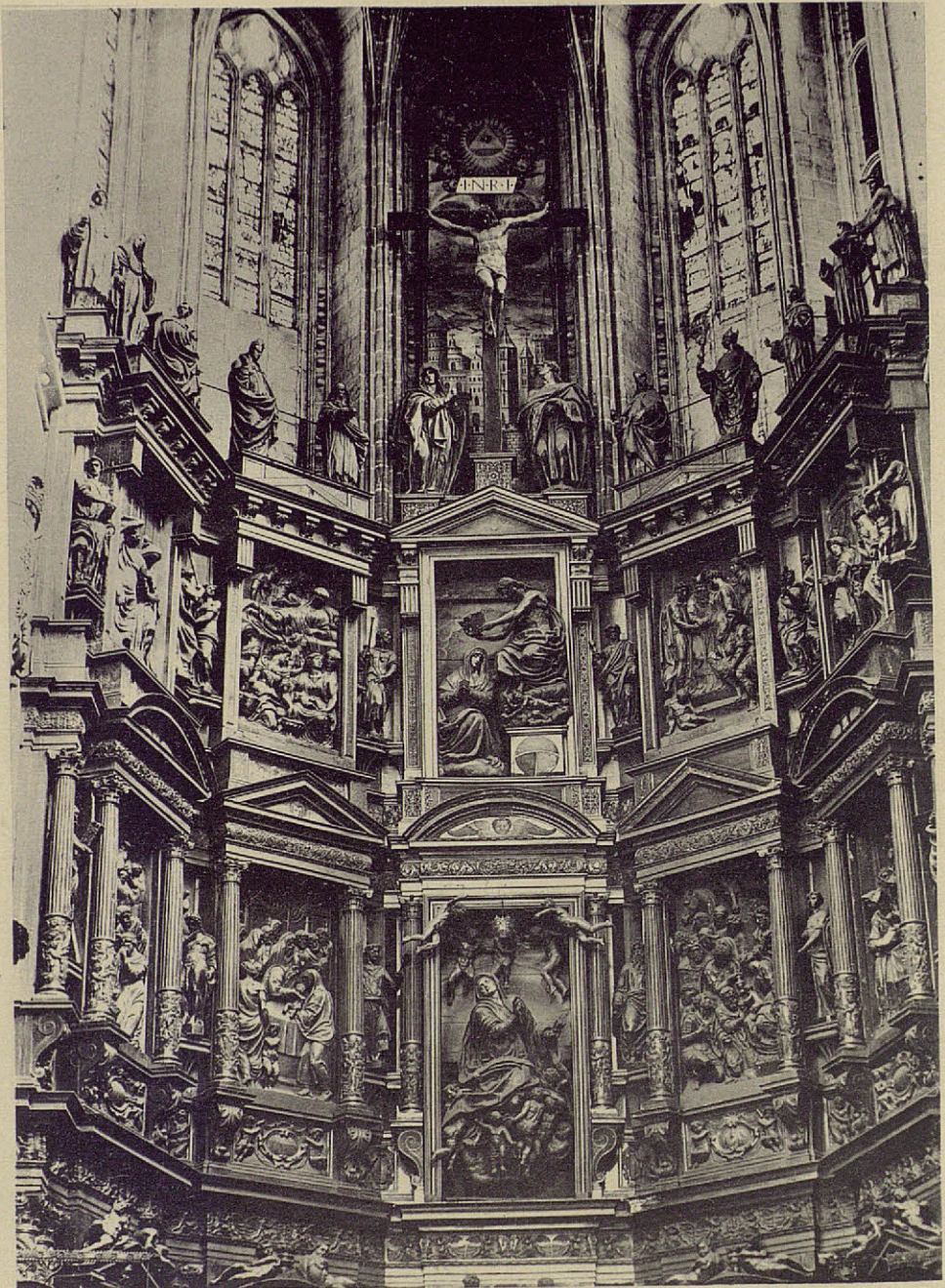
gunda serie de códices susodicha, no obstante su prodigalidad de escenas y afinidades europeas, siguese el mismo precepto, raras veces contrariado con algún busto de la Majestad ó alegoría de la Encarnación y una escena insigne, cual es la del Calvario en el *Beato* de Gerona, obra de «Ende pinetrix», hacia 975 y hecha en Castilla. Recuérdese que, á principios del siglo IX, en St. Germigny-des-Près, fundación del sabio español Teodulfo, el mosaico de su ábside, con el arca de la Alianza, resulta un mentís singular á la imaginería de Europa, y otras pinturas que mandó hacer él mismo, en su abadía de St. Benoit-sur-Loire, sólo llevaban representaciones cosmogónicas bien notables. Otro español, coetáneo suyo, Claudio, que llegó á obispo de Turín, escandalizado allí ante el culto de las imágenes, escribió en contra y fué tildado de iconoclasta y hereje.

Véase en este episodio como una alegoría de la lucha que vino librándose entre la Europa absorbente y un fondo de rebeldía española contra lo que viene del Pirineo. Nuestra historia, á despecho de tantas claudicaciones como la ofuscan, no es europea. Nuestro arte, si no resulta como el de Europa, es porque no debe serlo.

M. GÓMEZ-MORENO.

---





*Fotografía de D. M. Gomez Moreno*

*Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid*

### GASPAR BECERRA

Parte alta del retablo mayor de la Catedral de Astorga (1558-1560)

En los compartimentos la Asunción, Coronación, Natividad y Desposorios de Maria, y la Circuncisión y la Epifanía de Jesús.



# GASPAR BECERRA

(NOTAS VARIAS)

## § 6.º — *La educación italiana: al lado de Vasari.*

No se reanudan estos estudios sino muchos meses después de escritos y publicados los cinco primeros §§ en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES. Y al hacerlo, acaso truncando otra vez el orden, nunca muy sistemático, de estas elucubraciones críticas, me veo en la necesidad de acudir á los reparos que á mi juicio extremoso sobre el arte de Gaspar Becerra hayan opuesto mis amables lectores. Todavía veo la huella en mi espíritu de la sincera amargura que sentía el señor Conde de las Almenas al leer mis opiniones, al ver lo que dije de la frialdad de espíritu en las creaciones plásticas, espléndidamente esculturales, del genio, que llamé manco, de Gaspar Becerra. Eso de que yo creyera y que dijera que era manco, manco de la mano del corazón, había llegado á lo hondo del suyo, y á mi me merece siempre respeto, por ser de nuestra Escultura castiza uno de los pocos entusiastas de verdad, con hechos más que con palabras, el señor Conde, que, ahora, en la primavera de 1913, acaba de dar tan gallarda muestra de sus dotes de organizador, de artista—y de apasionado á la vez—, en la instalación preciosa de la Exposición diocesana de Cruces y Crucifijos, en el presente Centenario Constantiniiano, de la que ha sido el alma y el todo.

Becerra (tras de él, Ancheta, Español... etc.) nos ofrece, transplantada á España, la escuela de Miguel Angel, que aquí había de llegar á predominar tanto y tanto (claro es que con el inconmensurable apoyo de la genialidad de Juan de Juni), singularmente en las provincias de la mitad Norte de España.

En Italia á todo eso se llamaría y en verdad sería *manierismo*.

En España ¿dejó de serlo, para arraigar, para españolizarse, para



cobrar fuerzas al contacto de la tierra, de la tierra hispana esencialmente vivificadora y realista en las Artes?... ¿Dejó de ser manierismo para convertirse en casticismo?

Este es el problema crítico hondo que entraña el caso Becerra.

La Historia del Arte ha de ser Historia, no propaganda de patrióticos entusiasmos, ni perpetuo ditirambo ó perpetua vindicación de lo nuestro.

Pero aun dentro de la más porfiada imparcialidad, el mismo patriotismo nos llevaría á dar á cada uno lo suyo, precisamente al bosquejar esa contraposición y evolución entre dos épocas de nuestra escultura, entre dos orientaciones de nuestra plástica: la itálica, manierista, barroca en pleno siglo XVI: la de los grandes retablos, y la hispánica, castiza, realista y purista en el siglo XVII (por un glorioso viceversa de nuestra Historia artística): la popular de nuestras imágenes aisladas y procesionales. Sólo España — y no Italia, y no Francia, y no Flandes— llegó á esa evolución salvadora por el camino del arte popularizable y popular de verdad (nacionalmente sincero por tanto)—; como sólo España (é Inglaterra al mismo tiempo), por el camino del arte popularizable y popular de verdad (sincero por tanto) crearon un teatro moderno, basado en los romances, las crónicas y las leyendas, en contraposición al clasicista, cortesano, de humanistas, que todo el Renacimiento había conocido en Europa, en imitaciones insinceras del teatro griego y romano.

Analicemos primero los hechos de la educación italiana de Gaspar Becerra, y luego diremos algo de la escuela en que se formara en Roma, dejando para más adelante la continuación, fin y remate del estudio del retablo de Astorga. Ya que antes se hace preciso conocer las ideas estéticas y la educación artística que trajera de Roma, y ello no es posible saberlo bien sin conocer sus primeros pasos en Italia.

De sus pasos allá, siempre se tuvo alguna noticia entre nosotros, siendo muy raro que Palomino no conociera todas las que de nuestro Becerra traía Vasari. Al reanudar yo estos estudios becerrinos, un año después de interrumpidos, la constancia en la investigación de un discípulo mío querido y colaborador en otras tareas histórico-artísticas, D. Francisco Javier Sánchez Cantón, á la vez que nos revela el secreto del autor del Crucifijo de la Academia — que no es de Becerra, como veremos, sino de su contemporáneo Pompeyo Leoni—, y



que nos cuenta especies olvidadas sobre la más famosa creación de Becerra — la Soledad, encargo de doña Isabel de Valois—, nos da noticia de que nuestro artista fué famoso en varias naciones, particularmente en Italia, que fué personalmente discípulo de Miguel Angel, y que algún tiempo residió en Calabria, en donde adquirió la particular devoción á San Francisco de Paula, el santo calabrés, y á los frailes mínimos, que pueda explicar acaso sus tareas en la iglesia romana de la Trinidad *de' Monti*, que era de mínimos, y en la iglesia madrileña de la Victoria, también de mínimos, en que quiso ser enterrado (1).

De eso, de la estancia en Calabria, de que fué directamente discípulo del *Buonarrotti* y de aquello de su fama en otras naciones extranjeras, fuera de Italia, nada absolutamente sospechábamos, pero repito que aun olvidando Palomino citas del Vasari, todavía se le alcanzó noticia de la estancia y trabajos de Becerra en Roma.

Dice Palomino, mezclando notas de Arfe, Pacheco y Alfaro, con su propia manera de enhebrar biografías: «Fué Gaspar Becerra natural de la ciudad de Baeza, en Andalucía (Juan de Arfe varía comensuración, lib. II, tit. I), una de las principales del reyno de Jaén. Inclínose desde sus primeros años al Arte de la Pintura, y habiendo visto la manera de pintar y dibuxar que Alonso Beruguete traxo de Italia de la escuela del gran Micael Angel, deseando coger el agua en la fuente, partióse á Roma, donde estudió de las estatuas, y medios relieves antiguos, y de las obras de Micael Angel, de quien fué discípulo, aunque también—lo que es imposible—de Rafael de Urbino; y así adquirió una manera de mejor gusto que aun la de Berruguete, por ser sus figuras más carnosas y de más galantes contornos. Concuerta (añade Palomino) con esto lo que dice Pacheco por estas palabras (*Arte de la Pintura*, lib. II, cap. V, fol. 242): «Gaspar Becerra quitó á Berruguete gran parte de la gloria que se había adquirido, siendo

(1) «Deste gran oficial (gran artista: de Becerra habla) dura hasta hoy la memoria en muchas provincias de Europa, por las obras tan primas que en ellas dexó 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 entrambos, y como la pladosa Reina (Doña Isabel de Volois) truxo de Francia la devocion de San Francisco de Paula, así la truxo él de Calabria...» (Texto, que más adelante se dará integro, de Fray Antonio Arés: «Discurso... de la misteriosa imagen de Nuestra Señora de la Soledad», Madrid—Pedro Taço—1640 (1630, según Nicolás Antonio.)



celebrado dicho Becerra no sólo en España, pero en Italia, por haber seguido á Micael Angel, y ser sus figuras más enteras, y de mayor grandeza; y así imitaron á Becerra, y siguieron sus caminos los mejores escultores, y pintores de España».

Hace luego varias consideraciones, quiere á la buena de Dios Palomino marcar época al nacimiento de Becerra, que lleva caprichosamente á 1500 por suponerle ya maduro al dibujar antes de 1556 las piezas de Anatomía para el libro del Dr. Valverde, editado dicho año en Roma, «y algunos años antes, dice, se harían los dibujos: aunque esta conjetura, añade, no ha lugar, si atendemos á lo que dice el Abad Filipo Titi, que en Roma, en la iglesia de la Santísima Trinidad, que es convento de los mínimos de San Francisco de Paula, hay una pintura de la Natividad de la Virgen (Abate Philipo Titi, lib. di stud di pitt nelle chiese di Rom.), en la tercera capilla á el lado de la epístola de mano de nuestro Becerra», añadiendo (todo lleno de errores crasos) Palomino: «y esta iglesia se consagró y comenzó á ilustrar de pintura el año 1595»—se construyó en verdad y se comenzó á adornar en 1494 y años siguientes, aunque en 1595 se la consagrara y se completara su decoración por Sixto V y el Cardenal Morlais, respectivamente—, «á expensas de algunos señores Cardenales, si no es que la hubiese hecho antes (Becerra, la pintura de la Natividad) y después se colocase allí; aunque si es al fresco, como lo puede ser, por estar en uno de los costados de la capilla, no puede ser esto, sino es que lo hubiese pintado muchos años antes de consagrarse dicha iglesia; pero lo que no admite duda es el crédito en que estaba en Roma, pues para este empeño se eligieron sujetos de aventajada habilidad en la pintura.»

Hasta aquí Palomino, sin conocer el texto de Vasari y discurriendo sobre base cronológica falsa. Ceán Bermúdez, que aprovechaba el Palomino y conocía ya (por Ponz) las fechas extremas de la vida de Becerra, procediendo como en él, en Ceán, es hábito hasta ahora poco vituperado como fuera merecido, dijo terminantemente y gratuitamente que el cuadro de la Natividad de Monti de Becerra era una tabla, contra lo que terminantemente dice Vasari, y sin confesar Ceán Bermúdez que era eso de *tabla* de su propia minerva, y que era la solución que por lo visto se le había ocurrido á la conjetura de Palomino de que se trasladase la obra de la vieja á la supuesta nueva igle-



sia de la Trinidad de los Montes; que no fué reconstruída nunca, ni menos en la capilla tercera del lado de la epístola, todavía subsistente, con las pinturas murales de los colaboradores de Becerra y con la suya aunque repintada. He ahí una vez más un error explicado por los antecedentes, demostrándose cuántas veces se forman de una especie hipotética bolas de nieve y cuán importante no es reproducir los textos en el orden cronológico de su publicación y aprovechamiento para deshacer los entuertos de la historiografía artística española.

De tres tareas de Becerra en Roma tenemos concreta noticia: los frescos suyos en la *Cancellaria*, colaborando con Vasari; los frescos (uno al menos: la Natividad de María) en la *Trinitá de' Monti*, colaborando con Daniel de Volterra, y sus dibujos para el libro del doctor Valverde.

El estudio de este último trabajo irá en otros párrafos, relacionándolo con la estatua de la Muerte que á su nombre se conserva en el Museo de Valladolid y con los dibujos sueltos conservados en la Biblioteca Nacional y en otras partes, pues todo ello se refiere á un solo tema: Becerra anatomista.

El primer testimonio de los trabajos que conocemos más antiguos de Becerra en Roma nos lo da un testigo en este caso irrecusable: Vasari.

Al tenor de su texto hay que estrechar entre 1544 y 1546 precisamente la gran tarea de solos cien días en que le ayudó más que nadie Becerra. La fecha ha de ser más precisa, pero no tengo hoy datos más concretos á la mano.

Vivía Paulo III, el Papa Farnesio, patriarca de la estirpe ducal de los Parmas, cuya primogenitura (por doña Isabel) recayó dos siglos más tarde en los Borbones de España, y cuyo escudo es en consecuencia (desde Carlos III) uno de los cuarteles del escudo «grande» de nuestra actual monarquía: seis lises de azur en campo de oro, puestas así: una, dos, dos, una.

Aquel último Papa del Renacimiento, aquel último de los creadores de una dinastía reinante en su familia, desmembró gentilmente los Estados de la Iglesia para dar á su hijo Pedro Luis Farnesio, un malvado, los Estados ducales de Castro, Parma y Plasencia en pequeña monarquía (1545). Su otro hijo, Ranuccio Farnesio, era Arzobispo de



Nápoles y omnipotente Cardenal, como era Cardenal su nieto Alejandro Farnesio; su otro nieto el Duque Octavio, fué el padre de nuestro gran General, biznieto del Papa, Alejandro Farnesio, nacido de Margarita de Austria (hija no legítima de Carlos V). El Tiziano ha inmortalizado la fisonomía del viejo Pontífice (1) y de sus nietos en un solo cuadro, en grupo, y en sendos cuadros, aislados, como también la del hijo primogénito; lienzos todos que nuestro Carlos III llevó á Nápoles (como la Flora Farnesio, el Hércules Farnesio, el Mosáico Farnesio, etcétera) cuando dejó de ser Duque de Parma para ser Rey de Nápoles y Sicilia. ¿Por qué no llevaría consigo y nos traería acá tan insignes riquezas cuando dejó de ser Rey allá y vino á ser aquí Rey de España? De la Dánae de Tiziano hecha para Octavio Farnesio, y repetida para su cuñado, nuestro Rey Felipe II, hablaremos más tarde.

El Cardenal y Arzobispo de Nápoles Ranuccio Farnesio, en vida de su padre habitaba el magno Palacio *della Cancellaria*, una de las más bellas arquitecturas del mundo: la creación capital de Bramante. Y para ornato de su gran salón quiso que toda la decoración lo pintara Vasari, pero que la hiciera con inusitada rapidez. En la autobiografía del pintor cronista se dedican dos largos párrafos (los números XXVI y XXVII) á esta tarea. Fué por cierto Paulo Giovio quien recomendó al Arzobispo la elección de Vasari, como D. Julio Clovio, el gran miniaturista buonarrotesco, veinticinco años más tarde, nos había de dejar la más vieja noticia sobre el *Greco* con su carta precisamente al Cardenal Alejandro Farnesio, escrita para que diera en su Palacio aposento al joven pintor cretense.

Vasari concibió en grande aquella decoración del magno salón de la *Cancellaria*, que todavía subsiste: escenas y alegorías, referentes unas y otras al Papa Farnesio reinante Paulo III, ya poniendo paz entre Carlos V y Francisco I, ya recibiendo embajadas de todas las naciones, ya distribuyendo beneficios, ya, finalmente, examinando los planos de obras, particularmente los de la Basílica de San Pedro

(1) Hermosísima réplica del retrato de Paulo III tenemos en la Catedral de Toledo, cuadro nuestro no citado como tal retrato de Tiziano en ningún libro español ni extranjero, sino solamente (que sepamos) en el Catálogo del Museo de San Petersburgo, del ya fallecido Mr. Somcff. Don Pascual de Aragón (reinado de Carlos II), dejó ese y otros notabilísimos cuadros á nuestra Catedral Primada, pero inventariado ese, absurdamente, como retrato de Clemente VII pintado por Van Dyck. Clemente VII murió sesenta y cinco años antes de nacer el pintor (!) y todavía corre el error.



del Vaticano, que él, Paulo III, confió primero á San Gallo y en seguida á Miguel Angel. Este está allí retratado (en el fresco de la distribución de beneficios), como lo está Vasari mismo, como lo está (al decir de éste), el Bembo, Sadoletto, Giovio, etc., etc.; todo ello, además, lleno de motes ó inscripciones diversas, hechas por Giovio.

Y dice Vasari, que arrebatado de su propia juventud—tenía treinta y cuatro años—, y del vivo deseo de Ranuccio Farnesio de ver la labor prontamente acabada, se empeñó y logró darla fin y remate con ser tan considerable—la sala tenía más de cien palmos de larga y unos cincuenta de ancha y de alta (!), según Vasari—haciendo él tan solo los cartones con grandísima fatiga, encargando la ejecución de los frescos á otros. «Así, añade, se hicieron asaz prácticos en esta obra Becerra y Rubiales (pintor nuestro también, extremeño) españoles, que asaz trabajaron allí conmigo, y Bautista Bagnacavallo, boloñés; Bastián Flori, aretino; Juan Pablo de El Borgo, y fray Salvador Foschi de Arezzo y muchos otros muchachos míos». Indicando evidentemente con la precedencia del nombre de los dos españoles, que éstos, y particularmente Becerra, fueron los principales pintores, ejecutantes de la gran decoración total del salón *della Cancellaria*. Lo que comprueba la misma repetición de la palabra *asaz* (*assai*) *mucho*, en tan corta frase: «Si fecero *assai* pratici in quest'opera Bizzerra e Roviali, spagnuoli, che *assai* vi lavorarono con esso meco; e Batista Bagnacavallo bolognese e Bastian (los citados).. e molti altri miei giovani». Era, pues, Becerra, seguramente, el jefe del taller decorador, artista que en gran parte estaría ya formado como tal, y singularmente en la técnica difícil del fresco, que en España no había podido aprender en absoluto.

¿Siguió Becerra al lado de Vasari mucho tiempo?

No lo sabemos, pero probablemente no, por lo que escarmentó Vasari en la decoración de la *Cancellaria* de semejantes apresuramientos. Es verdad que en cien días, y para la fecha exigida por Ranuccio Farnesio, pudo darse por terminada la gran tarea pictórica, como lo declara la misma letra de inscripción; pero Miguel Angel que aquello vió, y escuchó aquello de los cien días, hizo esta lacónica frase: «y se conoce», *e si conosce*, que debió de ser mortificante para su discípulo y semipaisano Vasari que en él idolatraba. Vasari no es quien cuenta esa frase para él cruel, pero dice que confiesa su error en



haber encargado la obra en las manos de aquellos muchachos (garzoni), porque mejor hubiera sido que él mismo la hubiera pintado de su mano en cien meses. Por lo cual, este error fué causa (añade), que le resolvió á no hacer más obras que las que fuesen por él mismo acabadas del todo sobre los esbozos que los ayudantes, según los diseños de Vasari, le fueran preparando. Con esta decisión pienso que (si la cumplió) le estaba de sobra un jefe de taller de la importancia relativa que tenía por lo visto Becerra en esos años de 1544-46, evidentemente encargado en la *Cancellaria* de la parte principal de la ejecución de los frescos, dándoles (en todos, ó en los suyos, si se partieron tareas) la última mano.

Antes de pasar adelante, en la vida de Becerra, es de hacer notar aquí que, cuando trabajó como á destajo y vertiginosamente en el gran salón de la *Cancellaria*, interpretando cartones de Vasari, tenía veinticinco años y Vasari treinta y tres nada más, si se admite la fecha corriente de 1520 en que se cree que nació Becerra. Indiscutiblemente Vasari le trata á Becerra de joven en las frases copiadas, pero como á la vez es el primero de los colaboradores del gran taller, si que nos parece apropiada esa fecha de los veinticinco años.

Admitida la cual, es preciso reconocer que fué muy pronto á Italia, pues en menos de cinco años no quiero calcular el tiempo necesario para adquirir soltura y soltura inverosímil en el manejo delicado de la pintura al fresco: habiendo de suponer, traduciendo esa idea, que en 1540 ya estaría Becerra en Italia, probablemente en contacto ya con Miguel Angel y con Vasari.

De que fuera natural de Baeza, falta (como de la fecha fija de su nacimiento) la prueba documental; pero á lo respetable y antiguo de la especie tradicional (1), debe añadirse que andando el tiempo, en 1562, vivían en Baeza el padre del artista y un su hermano llamado Pedro, á quienes en dicho año giró una cantidad de dinero por conducto del presbítero Francisco Osorio, de Astorga, que cobraba las rentas del beneficio simple de San Juan de Jaén, siendo su apoderado D. Iñigo López de Gamarra, Deán de dicha Catedral (escritura de 6 de Febrero ante Iñigo de Miranda, en Astorga).

El pleno y más espléndido Renacimiento no tuvo en España arrai-

(1) La testimonian los coetáneos del autor, como Argote de Molina, que era de la tierra, y Arfe Villafañe que por Andalucía anduvo.



go en parte alguna como en Granada, Málaga, Jaén, Ubeda y la vecina Baeza. En Ubeda trabajó Alonso Berruguete el retablo mayor del Salvador, creación (con otras) del Secretario Cobos, tan privado del Emperador Carlos V. Sabemos el hecho (por Argote de Molina), lo confirma plenamente la crítica, pero desconocemos la fecha, que habrá de colocarse entre las de 1540, cuando comenzaron las obras del Salvador, y 1556, en que se acabaron, ó 1559, en que se consagró solemnemente el templo, y siempre cuando hay que suponer ya en Italia á nuestro artista. De todas maneras Gaspar Becerra pudo respirar y probablemente respiró en su patria la atmósfera espléndida del Renacimiento, y de oír tanto pregonar los méritos de los grandes genios de Italia, le debió de venir la idea del viaje muy en su mocedad todavía, aunque pudiera ser que ya educado primeramente en el Andalucía Oriental en las Bellas Artes que iba á ilustrar con su nombre. Por entonces atraía Italia á los españoles más que nunca, además, desde la coronación imperial de Bolonia (1530) y la consiguiente hegemonía de Carlos V en toda Italia, aunque en guerras y conflictos constantes. Pudo ir un español también á Italia de soldado, y volver de Italia á los pocos años hecho un artista.

La edad de Becerra al trabajar en la Cancelaria nos lleva á la primera hipótesis más que á la segunda, aunque no sepamos que fuera Gaspar hijo de artista, ni menos que, como Alonso Berruguete, treinta ó cuarenta años antes, le encaminara á Italia el consejo de su padre, Pedro Berruguete, artista de otra escuela, pero casi tan famoso en ella como lo fué el hijo en la que tomó de Italia tras largo viaje.

Que Becerra fuera discípulo personal de Buonarrotti, residiendo como es visto que ya residiría en Roma por 1540, y por unos veinte años ó más, no hay porqué rechazarlo sino por la idea de que el gran maestro no era dado al magisterio artístico directo y personal. Estando probablemente Becerra en Roma se terminó (en 1541) el gran fresco del «Juicio final», en la Sixtina; seguramente que estando en Roma Becerra, pintó Miguel Angel (1542-50) los grandes frescos de la capilla Paolina, y labró las estatuas de Raquel y Lía, en parte inspiradora la primera (como se ha dicho) de las Asuntas de nuestro artista. Y si al fin falta testimonio italiano, á Becerra tuvieron los españoles como discípulo de Miguel Angel: «discípulo é imitador de su gran manera» (las dos cosas) le llama en la primera mitad del



siglo XVII Pacheco, y con independencia de él, y no por juicio de artista, sino como cronista religioso, también en la primera mitad del siglo XVII; «discípulo de Miguel Angel, cuya fama es tan notoria que baste esto para gloria de entrambos», le califica el Padre Arés, del convento donde Becerra quiso tener y tuvo la sepultura. Que de trabajar con Miguel Angel pasara á colaborar con Vasari, cosa es bien clara y fácil de comprender y de explicar.

§ 7.º — *Al lado de Daniel de Volterra.*

No es el Abate Filippo Titi (que decia Palomino) solo, sino Giorgio Vasari mismo quien nos da el testimonio de los segundos trabajos de Gaspar Becerra, que le conocemos hechos en Roma, al lado de Daniel de Volterra esta vez.

Vasari pudo recomendarle personalmente, pues era amiguísimo de Volterra, como ambos famosos *manieristas* eran amiguísimos también del, á la sazón, ya anciano Miguel Angel. Tiene de todos modos valor de testimonio directo é irrecusable lo que contiene la *Vita di Daniello Ricciarelli da Volterra*, que es donde aparece la única cita de Gaspar Becerra contenida en el cuerpo de las *Vite*, aunque pronunciado su nombre con esta donosa elocución femenina: «*Bizzerra Spagnuola*» (en la edición que manejo).

Tiene también la *Vita* de Volterra un carácter de marcha, de avance cronológico evidente, y por tanto, se debe notar que la cita de Becerra que vamos á ver corresponde más de lleno al período del pontificado de Julio III, años 1550-1555. La obra total en que tuvo Becerra alguna parte fué el encargo de la decoración pictórica de la capilla creada por la señora Lucrecia della Rovere en la iglesia (por cierto, francesa) de los frailes mínimos de San Francisco de Paula, de la Trinidad de los Montes, un siglo más tarde famosa por la soberbia escalinata que le sirve de incomparable pedestal, arrancando por cierto las graderías de la gran plaza «de España».

«In questo medesimo tempo (dice Vasari refiriéndose á Volterra) dalla signora Lucrezia della Rovere gli fu allogata una capella nella Trinitá dirimpetto a quella della signora Elena Orsina; nella quale, fatto uno spartimento di stucchi, fece con suoi cartoni dipignere dis-



torie della Vergine la volta da Marco da Siena, e da Pellegrino da Bologna—Pelegrín Tibaldi, que muchos años después había de venir al Escorial—; ED IN UNA DELLE FACCIATE (en uno de los paramentos de los costados de la capilla) FECE FARE A BIZZERRA SPAGNVOLA LA NATIVITÁ DI ESSA VERGINE, e nell' altra da Giovan Paolo Rossetti da Volterra suo creato Gesu cristo presentato a Simeone; ed al medesimo fece fare in due storie, che sono negli archi di sopra, Gabriello che annunzia essa Vergine, e la nativité di Cristo. Di fuori negli angoli fece due figurine, e sotto ne' pilastri due profeti».

Se ve que en la decoración total la dirección era de Volterra, los cartones (en general) suyos, y que la ejecución la tenían unos cuantos (que llegaron con el tiempo á ser famosos) colaboradores: Marco de Siena, Pelegrín Tibaldi, Gaspar Becerra, Juan Pablo Rossetti, Michele Alberti y quizá alguno ó algunos otros. Daniel de Volterra se reservó el asunto principal, pues inmediatamente, sigue diciendo el historiador Vasari: «En la fachada del altar pintó Daniel de su mano á Nuestra Señora, que sube las gradas del templo, y en lugar principal, á la misma Virgen que, sobre muchos ángeles niños bellísimos sube al cielo, y á los doce Apóstoles en lo bajo, que la contemplan en su Asunción. Y como no fuera el espacio bastante capaz para tantas figuras como las que el pintor deseaba poner, le vino á deseo una nueva invención, fingiendo que el propio altar de la capilla era el sepulcro de María, poniendo á su alrededor los Apóstoles, haciendo que se les vieran las piernas á través del frontal, al rellano del suelo de la capilla; lo que si á algunos pareció bien, pareció en cambio mal á otros, los más. Y con todo y emplear Daniel catorce años en la tarea de esta obra, no resultó mejor que la primera»—alúdese al Descendimiento en la capilla de Elena Orsina en la propia iglesia.—Terminando Vasari así: «Nell' altra facciata, che restó á finirsi di questa capella, nella quale andava l'uccisione de' fanciulli innocenti, fece lavorare il tutto, avendone fatto i cartoni, a Michele Alberti fiorentino suo creato».

Si estos datos de Vasari los replanteamos (lejos de Roma) teniendo por base, por ejemplo, el libro de Lafenestre y Richtenberger «*La Peinture en Europe. Rome: Le Vatican, Les Eglises*», veremos que enfrente (dirimpetto) de la capilla actual del Descendimiento (segunda entrando á la izquierda), en el lado de la derecha (tercera capilla)



se dice íntegramente (aunque tipográficamente repartidas las partes) «Escuela de Daniel de Volterra — Frescos — En el altar mayor: la Asunción. (Entre los Apóstoles, se nota, á derecha, el retrato de Miguel Angel apoyado contra una columna, mirando al espectador) — á izquierda; Matanza de los Inocentes (ante el peristilo de un palacio, en primer término, soldados, espada en la mano, precipitándose sobre las mujeres que aprietan al pecho sus niños; en primer término un soldado vestido de cota amarilla, intenta soltarse de otra madre que defiende á su pequeño. El suelo sembrado de cadáveres de niño) —, á derecha: Presentación de la Virgen en el templo (la Virgen, traje blanco, acompañada de Santa Ana se dirige hacia el ingreso del Santuario, donde la espera el sacerdote; á la izquierda un mendigo. Muchos asistentes en las gradas del templo). Se supone que la Asunción fué pintada según Dibujos de Daniel por Rossetti, y los dos restantes cuadros por Alberti». Ni más, ni menos.

De manera parecida (en cuanto nos interesa) estaba redactado el *Nibby*, de quien quizá copiaron el detalle los señores Lafenestre y Richtenberger.

Resulta, por esas referencias, una contradicción con Vasari de la realidad de las cosas; donde él supone, frente por frente, la «Natividad de María», por Becerra, y la «Presentación en el Templo», por Rossetti, lo que hay frente por frente del fresco de éste es la «Degollación de los Inocentes», de Alberti, que Vasari parece que llevaba á una cuarta pared, á un cuarto paramento de pared, que no se imagina fácilmente, dado el recuerdo que tenemos del plano de la Trinidad, sus poco hondas capillas, etc. El relato de Vasari, poniendo, además, frente por frente, la capilla en cuestión (la de Lucrecia della Rovere) con la otra ilustrada por Volterra (la de Elena Orsina) trae la dificultad de que si el «Descendimiento» de Volterra está en la capilla de enfrente (segunda izquierda, frente á la tercera derecha) según Lafenestre-Richtenberger, parece que estos llevan á la bóveda de otra parte las escenas de la Vera Cruz, por Volterra, que éste señala en la misma capilla del Descendimiento ó de Elena Orsina.

Detalle éste de la situación respectiva de las dos capillas, no transcendental para el caso de Becerra, sino solamente indicativo de posibles errores de detalle en lo descriptivo de estas Vidas del Vasari,



con ser de artistas de su mismo tiempo, de su propia escuela y de su particular amistad, como era Volterra (1).

Porque ya en el terreno de la desconfianza en las informaciones de Vasari, no puede menos de recordarse que donde Lafenestre-Richtenberger describen frescos en que hay una «Natividad de María» (el asunto atribuido á Becerra por Vasari) es en el crucero de la izquierda de la misma iglesia, partes de la bóveda, pero en tarea que el historiógrafo da á Pierino del Vaga, y que en parte, según Milanesi, fué de los hermanos Tadeo y Federico Zuccheri —el segundo, nuestro Zúcaro de El Escorial, mucho más tarde—. Para atribuir á Becerra, sin embargo, esa «Natividad de María» habrá probablemente otra mayor dificultad, si el estilo de ella es rafaelesco (como el del Vaga), cuando Becerra es buonarrotesco en todo lo que en España trabajó, y quizá mayor todavía si, como parece deducirse del texto de Vasari, esas pinturas del Vaga en la capilla (crucero) de Lorenzo Pucci han de referirse á fecha anterior á la peste de Roma de 1523, cuando Becerra era un muñeco.

El Dr. Valerian von Loga, el docto hispanista, conservador de la

(1) Por raro caso, hay una circunstanciada descripción de la Trinidad de los Montes escrita en lengua castellana y publicada bajo Felipe III, precisamente en el libro en el que el Sr. Sánchez Cantón ha hallado que es de Pompeyo Leoni el Crucifijo de la Real Academia. Pero la descripción no alcanza en la Trinidad á citar nombres de artistas. Lo único que aclara (citando como cita siempre los enterramientos, que aquí no se copian), es lo de las dos capillas.

«...siete capillas tiene la iglesia en cada lado harto capaces con sus rejas de yerro biê labradas y costosas, los retablos de madera ó piedra de ensablage dorados cõ lienços y pinturas de gran valentia. Entrádo por la puerta principal de la iglesia sobre la mano yzquierda debaxo de la torre del relox está la capilla de los antepasados de N. S. el Papa Paulo V... es toda en circuito como un espejo christalino en que se representa todo quanto está... (sepulcros) ..

»En el mismo lado desta capilla, que es el del Evangello, se van siguiendo otras seys, la primera es del título de la Encarnacion, con un retablo grande él y toda la capilla de valiente pintura: **la segunda** (la de Elena Orsina, con la conocida obra maestra de Volterra) **es del Descendimiento de la Cruz, no se sabe que la christiandad tenga semejante cosa, está pintada por todas partes famosamente...** La quarta capilla es de nuestra Señora, deuotísima imagen de pincel del tamaño de dos tercias poco más, el rostro es hermoso sobre manera y es imagen de muchos milagros...

»La quinta es de la Madalena con la aparicion del huerto quando Christo nuestro Señor la dixo: *Noli metangere*; el retablo y la pintura es de grandes artífices.

»Con título del glorioso san Carlos se ve la sexta capilla, tiene valientes pinturas; san Juan Ante portam-latínan; el milagro de nuestro Padre quando entró en la calera ardiendo... y otra pintura de la Concepción con todos sus atributos.

»De la Coronacion de nuestra señora es la vitima capilla desta vanda, tiene pin-



Sección de Estampas en los Reales Museos prusianos de Berlín, nos ha comunicado, en su viaje reciente por Madrid, la noticia de que en la *Trinidad de' Monti* se conserva sí el fresco de Gaspar Becerra, pero estropeado y todo repintado.

No tendría, pues, aun reconocido de Becerra el cuadro de la Natividad de María, tanta importancia como la que tiene ver á Becerra en Roma, durante tantos años, colaborador con artistas de escuela manierista buonarrottesca tan calificada como Vasari, su maestro, y Daniel de Volterra. Sus obras en España, en gran parte, no respiran sino eso, y todas confirman eso. Palomino en su siglo creía alabar mucho á Becerra diciendo aquello de que había adquirido «UNA MANERA de mejor gusto que aun la de Berruguete, por ser las figuras más carnosas, y de más galantes contornos», hoy, cambiado radicalmente el gusto y á la vez el significado (que tomamos á mala parte) de la palabra MANERA, podemos decir que Becerra en Roma adquirió *una manera*, cosa que no tuvo Berruguete, que nunca fué manierista: «por las figuras más carnosas y de más galantes contornos» que no las de Berruguete, que lo que tienen es fibra, nervio y alma.

Vea el señor Conde de las Almenas, hoy felicísimo organizador de

toda la Asunción de María, de tanto primor y valentía que cada día la están copiando los mejores pintores de Roma.

» En el lado de la Epístola, comenzando desde los pies de la iglesia la primera capilla debaxo del Coro es del Bautismo de Christo, toda ella de gran primor y fábrica, maravillosas columnas en el retablo y valiente pintura.

» La segunda capilla... su retablo es excelente fábrica, Christo á la columna... (Cardenal Simoneta.)

» **De los excelentísimos señores de la familia colona es la tercera capilla** (esta es la nuestra), **maravillosamente acabada, su retablo es de la Ascension de nuestra señora él, y las paredes son de valientes pinturas, el pavimento de jaspes varios...** (Sepulcro de Lucrecia de la Rovera.)

» Es al parecer la quarta capilla de la Santidad de Pio V ó de sus deudos, famosísima y el sepulcro de la pared de jaspes (al lado yzquierdo el sepulcro de Cecilia Ursina).

» La quinta capilla es del nacimiento de nuestra Señora, hermosísima toda ella y de valiente ingenio, está pintada la Circuncisión en un lado y en otro la adoración de los reyes, lo quí se puede desear.

» La sexta es de la Ascension de Christo nuestro Señor, á los lados la Resurreccion y la venida del Espíritu Santo, ¡singular pincel! fundola un gran prelado.

» La séptima capilla es aduocacion de nuestro Padre san Francisco de Paula, tiene su verdadero retrato, está toda llena de trofeos de sus grandes milagros.»

(Texto del libro III, página 120, del libro del P. Lucas de Montoya «Crónica general de la Orden de los Mínimos de San Francisco de Paula, su fundador», Madrid. — Por Bernardino de Guzmán — 1619).



la Exposición Diocesana de Cruces y Crucifijos, en el centenario de la Paz de la Iglesia, cómo las hondas y amargas quejas que me daba del rigor con que hablé yo de Becerra, llamando á su arte manco, manco de la mano del lado del corazón, vean todos cómo la sentida reconvencción del distinguido prócer, único de los coleccionistas españoles que bebe los vientos por la Escultura nacional, tienen su contestación y toda su explicación en la educación italiana de Becerra, y cómo á la vez se explica la atrofia (al menos parcial, frecuente), de su sentir hispano, que ó es hondo ó no es ni puede ser castizamente español.

El manierismo, ambiente de la educación de Becerra en Roma, con la tiranía del arte de Miguel Angel, inimitable en puridad, era la causa de aquella atrofia, de aquel desvío, de aquella vacía extranjerización de nuestro artista.

§ 8.º — *Al lado de Felipe II: la torre dorada del Alcázar de Madrid.*

En Italia, sabemos que pintó al fresco Becerra con supremo desembarazo y desenfado en la *Cancellaria*, junto á Vasari; probablemente con alguna más conciencia artística (nunca escrupulosa en la era *manierista*) en la *Trinitá de' Monti*, junto á Volterra; y sabemos que dibujó anatomías para el libro de Valverde. De que se hiciera escultor en Roma ó en Calabria, en Italia ó afuera, no tenemos noticia alguna, siendo de notar que después en España fué escultor en madera, la técnica nacional, y nada más que en madera, que sepamos. Hay, pues, una mayor probabilidad en pro de la idea de que habremos de hallarle más itálico en sus obras de pintura, y acaso más hispánico en sus piezas de escultura.

El Rey Felipe II, cuando después de sus triunfos en Astorga le llamó á su real servicio, fué para encargarle (al parecer) trabajos de pintura y para nombrarle, como luego le nombró, su pintor.

«Pintó también al fresco nuestro Becerra (dice Palomino) con singular excelencia, como se ve en este palacio de Madrid (el antiguo Alcázar) en diferentes sitios que están pintados de su mano, como son el paso (llamada en nota al Diálogo 8 de Carducho) de la Sala de las Audiencias á la galería de Poniente, adornado de estuques y grotescos,



y consecutivamente otra quadra (pieza rectangular ó cuadrada) donde están pintados los quatro Elementos, y otro cubo que hay en esta galería que su forma es un semicírculo con ventana al parque (1) donde solía comer el señor Felipe Quarto, y en lo alto de la bóveda están pintadas las artes liberales, y en sus paredes varios grutescos y subientes (2), todo executado al fresco de su mano con excelente dibujo y buen manejo en el estilo de aquel tiempo» (3).

A continuación, en párrafo aparte, añade Palomino (con llamada al testimonio de Carducho, en el citado Diálogo) «la torre del despacho de Su Majestad, que mira al Mediodía, pieza de singular adorno, y traza, la pintó al fresco, bóvedas y paredes hasta el suelo, el mismo Becerra, ayudándole en todo esto el Bergamasco, adornándola de

(1) Uno de los torreones que estaban, varios, en la fachada que daba al Campo del Moro, tal cual puede verse, en vista desde afuera en la viñeta reproducida por el Sr. Sentenach, á la página 3 de su erudito libro *La Pintura en Madrid*.

(2) Luego se verá que «subientes» es participio que se refiere á unos armarios que subían mucho, no á nada de pintura.

(3) En la descripción de las piezas del viejo Alcázar que trae el Sr. Maura Gamazo en apéndice 1.º «El Palacio Real de Madrid» al tomo I de su notabilísima obra «*Carlos II y su Corte; Ensayo de reconstitución biográfica*», á la página 462, se copia texto de inventarios en que se habla, en la crujía que miraba al Campo del Moro, entre otras, de la «Pieza donde S. M. cenaba (Felipe IV); pieza donde Su Majestad comía, en cuyo techo está pintada la noche; pieza donde S. M. se vestía; pieza que llaman el Retiradico. «Entre estas piezas y el patio más próximo (de los dos que había) estaban las más oficiales: antecámara, antecamarilla, cámara y pieza de embajadores, separadas por lo visto por un pasadizo angosto llamado «del cubillo» estas salas, que recibían luces del patio, de las habitaciones más particulares de Felipe IV, que recibían luces de la fachada del Campo del Moro (pues eso de muestra lo del torreón en la descripción de Palomino).

Con vistas al Campo del Moro, en todo lo que no eran las piezas citadas, particularísimas del Monarca, corría (dice el Sr. Maura Gamazo) la «Galería pintada» ó de «Poniente» y junto á ella estaba el gabinete (en otro torreón, pienso yo), donde se guardó la real estampilla.

Creeré yo que esta galería «pintada» (pintada por Gaspar Becerra) tenía salidas á una azotéa ó camino de ronda por sobre muralla y torreón, en la parte en que una y otro no se elevaron sino hasta la altura del piso principal, lo que mejor que en el citado dibujo reproducido por el Sr. Sentenach se declara más en el grabado, también del siglo XVII, que reprodujo el Dr. Justi, en su estudio «*Der Königliche Palast zu Madrid*», á la página 57, tomo II de sus «*Miscellaneen*», de donde, reducido, lo volvió á publicar (en lo bajo de una lámina, á la página 455), el Sr. Maura Gamazo (lugar citado). Ambas informaciones gráficas, la reproducida por el Dr. Justi y la reproducida por el Sr. Sentenach, diversas, pero siempre cogiendo las fachadas Oeste y Sur del Alcázar, es verdad que corresponden al siglo XVII, ya después de hecha la nueva fachada del Mediodía; pero en la del Poniente, y en la torre del ángulo Sudoeste á que ahora va á referirse Polomino, las obras del tiempo de Felipe II fueron definitivas.



fábulas, estuques y oro, que todo publica majestad, y el peregrino ingenio de sus artífices; juntamente con la alcoba, y otros dos pasillos que hay más adentro, aunque muy injuriado hasta donde alcanzan las manos, ya de la incuria de los barrenderos, ó ya de la travesura de los pajes, cosa lastimosa».

Palomino conocía el antiguo Alcázar rincón por rincón, y por eso su descripción (aunque las noticias del autor de los frescos las tomase de Carducho) debió copiarse y la copió á la letra, por si podía referirse la designación de las salas á otros documentos y testimonios de su tiempo, como son los inventarios y la planta del Alcázar que publicó el Dr. Justi. Pero Carducho, como cosa de un siglo antes (más de noventa años se llevan los sendos libros en su publicación), que también conocía rincón por rincón el antiguo Alcázar, nos da palabra por palabra al tenor de su texto, que es, al caso, el principal, la mismísima descripción que mal copió Palomino, como se verá, no llegando el segundo (salvo lo de los barrenderos ó los pajes) á poner nada de su cosecha, al ir repitiendo lo dicho por Carducho.

«Mas volviendo á nuestras Pinturas, muchas tiene Palacio, y muy buenas y de grande estimación, dice éste (1), como son las que al fresco pintó Becerra, que es el paso de la sala de las Audiencias á la galería de Poniente adornada de estuques y grotescos, y consecutivamente otra cuadra del mismo de los cuatro elementos: y luego otra antes de la galería, que ésta y la cuadra pintaron Rómulo Chinchinato y Patricio Caxesi (2) con estudioso y diligente trabajo. Otros dos cubos hay en la misma galería pintados bizarramente al fresco de mano del Bergamasco.»

«El primero (entrando desde la cuadra adonde come Su Majestad) es su forma un medio círculo con ventana al Parque, está pintado al fresco por el famoso Becerra. En lo alto de la bóveda están pintadas las Artes liberales, y en sus paredes varios grutescos, y subientes en lo bajo á la redonda de él están puestos estantes de madera de nogal tallados de medio relieve, y dorados sus perfiles, en que están las trazas y papeles tocantes al oficio de trazador, que se dedicó desde sus principios por el inclito y esclarecido Rey Don Felipe II para este efecto.» (Sigue la reseña de todos esos proyectos arquitectónicos, en

(1) Página 345 de la edición de 1865.

(2) Por tanto bastantes años después.



parte recobrados en 1912 por la generosidad de Alfonso XIII, pues se perdieron, pero no se quemaron todos en 1734) (1).

«Síguese luego (después de la descripción de las trazas, pero sin hacer punto y aparte, dentro del último párrafo) la torre que mira al Mediodía (la torre *dorada*) pieza Real de singular traza y adorno que la pintó al fresco, bóvedas y paredes, hasta el suelo, el mismo Becerra, adornándola de estuques y oro, que todo publica majestad é ingenio (2).

Para dar la debida importancia al encargo á Becerra de estas pinturas, conviene determinar la ocasión y la situación del encargo.

Carlos V quiso modernizar las reales fortalezas, cambiándolas de alcázares en palacios, ó quiso tornar palacios del Renacimiento (por decirlo de otra manera) los mismos castillos ó alcázares; el Príncipe Don Felipe fué realizando la idea y las obras iniciadas por el Emperador su padre: en Toledo, Madrid, Segovia, Granada. Pero las empresas del Emperador y el natural desarrollo de las edificaciones no le consintieron ver terminadas las obras, decoradas las mansiones, alhajadas á la moderna y habitadas por la Corte. Las de Madrid comenzaron en 1534 (arquitectos Alonso de Cobarrubios y Luis de Vega,

(1) La descripción de las trazas ocupa en Carducho una página entera, muy curiosa. La de los planos recobrados por un generoso arranque de Don Alfonso XIII la dí yo, sucinta, en un artículo publicado en *La Epoca*, número de 5 de Marzo de 1912.

(2) Aquí es donde Carducho describe el total de la torre dorada, pues añade: «En la misma torre, encima de esta pieza hay otra que corresponde á su grandeza en fábrica, y adorno de pinturas, estuques, grutescos, y dorado, donde su Majestad tiene una librería» (cuya importancia, orden y catálogo fácil pondera, como que entre los libros hay sección consagrada á la pintura y arquitectura). «Encima de esta pieza hay otra como las referidas, en que remata la torre, que por sus ventanas se alcanza la mejor vista que Palacio tiene: de una parte la mayor población de la Corte, y de la otra, la más deleitosa vista que alcanza la ribera del río Manzanares, Casa de Campo, puertos de Guadarrama y tierra donde se dividen las dos Castillas: El Escorial, Campillo, Monasterio, El Pardo, Zarzuela, casas y bosques de recreación» (habla de las raras cacerías y de su recuerdo pictórico en retratos de animales cazados y repartidos en el mismo Alcázar, y de repente acaba de describir la torre con las palabras siguientes): «Están, pues, en todas estas pinturas del fresco (pareciendo equivocadamente que se refiere á los animales cazados) elegantemente los Metamorfosis de Ovidio» (sin decir que sean de Becerra ni de quién). El interlocutor, discípulo, contesta al maestro: «Ya me acuerdo, aunque poco (pues el tal se supone que vuelve de larga estancia en Italia), haberlos visto y aun dibujado algunos caprichos y grutescos, que los hay extremados», llevando en seguida su curiosidad á hablar de las pinturas al óleo del propio Real Palacio,



sobre todo el segundo) con el arreglo de la primitiva fachada del Sur y del Este.

Trasladada á Madrid la Corte por Felipe II, éste pudo habitar en el Palacio Real el ala de Poniente y la torre que, completamente á la moderna y muy aislada, mandó hacer y pudo ver acabada pronto al Sudoeste del viejo castillo. Esta fué la famosa torre dorada (labrada en piedra, sería dorada la techumbre) que hasta el siglo XVII (Carlos II) no tuvo compañera en la fachada Sur; también ésta, la fachada, en el siglo XVII, se modernizó, con toda la crujía ensanchada, al fin, hacia el Sur, que es lo único que en cierto modelo gráfico se puede ver en el Museo Arqueológico Nacional. Todo ese ensanche (menos la torre dorada) fué la obra nueva del siglo XVII, con los nuevos zaguán y salón de encima del zaguán (el que después se llamó de los espejos) como centro de la ya euritmica fachada nueva (1).

Felipe II, pues, donde puso su atención fué en la torre *dorada*, en cuyo piso principal tuvo su despacho, y la alcoba, en que en el siglo XVII solían salir de su cuidado las reinas en cinta, por considerarse esa torre bien ventilada y no expuesta á los vientos fríos «del Cierzo». En la misma torre *dorada*, pero en piso bajo, con escalera particular, estaban las famosísimas bóvedas llamadas «del Tiziano» (por los cuadros que allí se custodiaban), etc. Y de alguna de esas piezas, santuario de las Artes del Renacimiento, se salía al jardín de Emperadores, donde, originales ó en copias, estaban los bustos de estilo romano que le regalaron en 1539, cuando era Príncipe, el

(1) El ensanche se hizo (seguramente antes del 1637, pues en los Inventarios de ese año ya se citan los salones nuevos) condenando las vistas de las que antes eran piezas principales en la crujía del Sur, que fueron á quedar tras de las nuevas. Por eso, por quedarse con poca luz, convirtieron alguna (el salón grande ó decado), que tenía 170 pies castellanos de largo, por 35 de ancho, en «salón de comedias», destinado á ellas ó para fiestas, es decir, para ocasiones de iluminación artificial, y como dentro no había un patio enorme como hay hoy en el Palacio nuevo, sino dos, la parte correspondiente de los salones que no alcanzaba por Norte luces de uno ú otro patio, al perder las del Sur, por la nueva crujía del ensanche, quedó oscuro y se llamó ya en adelante «pieza oscura». El aspecto de la fachada Sur del Alcázar en tiempo de Felipe II con anchas torres avanzadas (que luego sacaban su cabeza por encima y por detrás de la obra nueva), lo ofrece un dibujo también reproducido por Justí (lugar citado, á la página 53), y también el lejos, tras de ventana, de un cuadro conservado en la clausura de las Descalzas Reales, en que se ven retratados á dos niños, hijos de Felipe II, casi seguramente Catalina María y el Príncipe D. Fernando, por Sánchez Coello (copia).



Nuncio y Cardenal de Montepuliciano Giovanni Riccio, ó los que después le envió el Papa San Pío V (1566-72).

En el segundo piso de la torre *dorada*, ó sea sobre el principal que sabemos pintado por Becerra, tuvo Felipe II su Biblioteca, y en el de más arriba se gozaba de espléndidas vistas á todos lados como describe Vicencio Carducho, y como es natural, estando la torre casi aislada y gallardeando eminente como gallardeaba por sobre las techumbres altas del Alcázar, singularmente su linterna culminante. ¡Desde ella quizá contemplaría el Rey su naciente maravilla de las sierras del Guadarrama!

Del salón del piso principal de la torre pintado por Becerra se salía á una amplia azotea cuadrada sobre el Campo del Moro, y el que antes de edificarse la palaciana torre cuadrada *dorada* había sido robustísimo torreón cilíndrico del militar Alcázar, quedó detrás, al Norte de la primera, también sobre el Campo del Moro, y sirviendo también de azotea su adarve, saliendo á ella desde la amplia galería de Poniente, pintada por Becerra.

Tenemos el hábito de imaginar siempre á Felipe II, como el Felipe II de El Escorial. Hay que imaginar antes á otro hombre, el Felipe II de la torre *dorada* y de las piezas y galerías de Poniente dando al Campo del Moro en el viejo y renovado Alcázar de Madrid. Entonces le nacían á la Princesa de Eboli hijos que la maledicencia suponía del Rey, del misterioso monarca que años más tarde dió en sus enfermedades y cruelísima muerte muestra tan heroica, tan santa, del temple cristiano de su alma.

Felipe II, después de la de San Quintín y de la paz de Château Cambressis, embarcó de Flandes en verano y vino en Setiembre del año 1559 á pisar suelo de la Península por primera vez desde que era Rey en ella, á los cuatro años de la abdicación de Carlos V. Traía consigo á un gran pintor, pero de retratos, á Antonio Moro; su hermana, viuda del Príncipe de Portugal, Doña Juana, que aquí tenía de gobernadora (la fundadora de las Descalzas Reales), le pasó á su real servicio á otro pintor, al óleo también, casi exclusivamente pintor de retratos: Sánchez Coello. El que había sido pintor de Cámara de Carlos V, y particularmente pintor suyo, cuando todavía era Príncipe, de miniaturas y de dibujos para piezas de armaduras, etc., Diego de Arroyo, había fallecido por 1551. Era Felipe II entonces,



por heredada predilección, un entusiasta de Tiziano y de León Leoni, que á distancia (el uno en Venecia, el otro en Milán) trabajaban para él encargos y más encargos, en lienzos y en mármoles y bronce, respectivamente.

En 1560, una gentilísima Princesa, Valois por su padre, Enrique II de Francia, y Médicis por su madre, Catalina, en cumplimiento de la paz y como símbolo de ella, venia á compartir el tálamo del todavía entonces joven Monarca (treinta y tres años de edad). Doña Isabel «de la Paz» tendría pronto una pintora en otra gentil dama italiana suya, Sofonisba Anguisciola, pero gran retratista también, uno de cuyos retratos de la Reina le había de merecer del Pontífice Pío IV (Médicis, deudo de la retratada), epístola tan extraordinaria como laudatoria, fechada en Octubre de 1561, que copiaron nuestros historiógrafos de arte.

Felipe II, el Felipe II de entonces, galán, bizarro, humano, y al fin hombre educado en el ambiente humanista del Renacimiento, recién venido de Flandes y antes de Inglaterra y de otras tierras, conecedor del mundo, quiso en el Alcázar de su predilección, y en las manidas piezas de su preferencia justificada, tener á la vista las alegres decoraciones al fresco que la riente Italia había impuesto como moda al mundo, y tuvo que buscar para ello un afamado pintor.

Quién le aconsejara la elección de Gaspar Becerra, no se sabe. En Valladolid y en Astorga, por lo que sabemos y aun por todo lo que conjeturamos, se distinguió solamente como escultor, y escultor en madera. Pero de Italia, de Roma ó del reino de Nápoles, le pudo y le debió de llegar al Rey noticia de su fama, y quizá (pura imaginación mía) los propios Embajadores ó los Virreyes del Rey, le señalarían el mérito del gran manierista español, cuando quizá el Rey les escribiera por 1561 para que le buscaran á algún famoso pintor italiano de decoraciones al fresco, si imaginamos que Felipe II, para sus mansiones de Madrid y El Pardo, por 1560, ponía el alma, como la puso, con tan escasa fortuna, veinte y treinta años más tarde, para llevar á su Escorial los más prestigiosos pintores de la desmedrada Italia artística de la época.

Ello es que el escultor andaluz de Valladolid y de Astorga vino á ser muy pronto el pintor de las grandes decoraciones al fresco de los Palacios de Felipe II, acompañado de un artista italiano, nacido



en Bérgamo, no lejos de Cremona — donde había nacido la pintora y dama de honor de la Reina, Sofonisba Anguisciola —, pintor ya entrado en años, solamente de grutescos, que ayudó á Gaspar Becerra, pero puesto siempre en segundo lugar, á su lado: Juan Bautista Bergamasco.

«Felipe II, que conocía su mérito (el de Becerra: dice Ceán Bermúdez, inventando todo lo que no copia de los documentos, que fué el primero en publicar en este caso), no tardó mucho tiempo en llamarle á su servicio». «Le nombró su escultor (1), y por Real Cédula, fecha en Madrid á 26 de Noviembre de 1562, mandó á Francisco de Murguía diese á Becerra 200 ducados á buena cuenta de lo que había de recibir de salario para comenzar á trabajar. Y estando S. M. en el bosque de Segovia (es decir, en Valsain), le nombró su pintor en 23 de Agosto de 1563 por la Real Cédula siguiente:

«Acatando la suficiencia y habilidad de vos, Gaspar Becerra, nuestra merced y voluntad es de os recibir, como por la presente os recibimos por nuestro pintor, para que nos hayais de servir y sirvais, y os ocupeis en todas las cosas de vuestra profesion, que por nos ó por nuestros ministros en nombre nuestro os fuere mandado y ordenado; y que por el trabajo que en ello habeis de tener, hayais y tengais de nos á razon de 600 ducados de salario en cada un año, de más que se os han de dar á nuestra costa todos los colores y otros cualesquiera materiales que fueren menester para las obras que hiciéredes; y asimismo los oficiales y ayuda necesaria, los quales dichos oficiales habeis vos de recibir de la habilidad que viéredes convenir, según la qualidad de la obra que hiciéredes; y los jornales que hubieren de ganar, les han de ser librados y pagados por nuestros oficiales de las obras, donde actualmente trabajáredes, por que vos no habeis de poner en ellas más que solamente el trabajo é industria de vuestra persona. Pero queremos y mandamos que los jornales que se han de pagar á los oficiales que os ayudasen á las obras que hiciéredes, los comunicuéis y concertéis primero con los dichos nuestros oficiales, para que por todo se vea, según la qualidad de los tiempos, lo que será justo darles de jornal. De los quales 600 ducados hayáis de gozar y goceis desde 9 de septiembre del año pasado de 1562, que partisteis

(1) «Pintor», no «escultor» es lo que dicen los documentos, al menos los aportados textualmente.



Este



Norte

Oeste

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GASPAR BECERRA, ayudado (decoración) de JUAN BAUTISTA CASTELLO BERGAMASCO  
 Centro, con la figura de Perseo triunfador, del techo de la Torre S. O.  
 del Palacio de El Pardo (1562-63 ?)



de vuestra casa á seguirnos en adelante todo el tiempo que nos sirviéredes en lo susodicho, con obligacion de que hayáis de residir y asistir en las partes donde se os mandare que hagáis tales obras, sin que por razon de la mudanza ó mudanzas que hiciéredes de ir de unas partes á otras se os haya de pagar ni pague otro salario, ni costa alguna, mas solamente los dichos 600 ducados al año. Por ende... etc.»

¡Ya va bien retratado Felipe II en esa Real Cédula, de su estilo, probablemente íntegra de su dictado: el orden, la administración, la precisión, la claridad! Y nótese que, como los buenos melones se compran á cata, Felipe II daba su Real Cédula á los once meses corridos, casi al año, de tener á su servicio al pintor-escultor: en 9 de Setiembre de 1562, dejando su casa (seguramente que en Castilla la Vieja) entra Gaspar Becerra al servicio del Rey, dice (como se ha visto) Ceán, que en 26 de Noviembre de 1562 se le nombró escultor del Monarca, pero la Real Cédula circunstanciadísima que acabamos de copiar, verdadera determinación del Rey, para señalar todas las condiciones, es de 23 de Agosto de 1563, casi un año de retraso.

«Y por otra cédula, fecha en el mismo lugar, día y año (añade Ceán, en todo esto en información de primera mano, referida á la «Junta de Obras y bosques» de los Archivos de Palacio), se concedió licencia á Becerra para ausentarse del servicio del Rey y de las obras del palacio del Pardo, en que estaba entonces ocupado, sin que le descontase nada de su salario». Noticia que parece relacionarse con esta otra, que (también de información de primera mano, referida al Archivo de la Catedral, sin duda) trae Ceán. «En el mismo año de 1563 se obligó á pintar un cuadro para el claustro de la Catedral de Toledo (que habia de ser, en mi sentir, al fresco), lo que parece no tuvo efecto, pues no se halla en aquel sitio, ni en otra parte de aquella santa iglesia», cosa que las humedades (como en las pinturas murales del XV y en las de Maella del siglo XVIII) podian explicar, en mi sentir.

Quizá, por lo visto, antes que lo del Alcázar de Madrid, pintara Becerra lo de El Pardo. Lo del Alcázar, que eran varias piezas y las principales de las habitaciones como se ha dicho, fué destruido en la ocasión del famoso incendio de 1734 (no 1735 que dice Ceán).

En la noche de Navidad, del 24 de Diciembre del dicho año, estando de francachela y borrachera en las habitaciones del primer



pintor de Cámara de Felipe V el francés Juan Ranc, se ocasionó el incendio, que tan enormes riquezas en pinturas, joyas, documentos y objetos de toda especie había de consumir en pocas horas. El fuego nació al lado Este, pero saltando algo diagonalmente por encima de los dos patios, causó primero la ruina de la capilla (centro) y luego, entre otras partes, la de la torre dorada al Sudoeste; sólo respetó el ángulo Sudeste (muy bien respetado), y algo la parte del Noroeste, según la detallada narración del suceso luctuoso que, redactada por un Marqués de la Torrecilla, testigo de la inmensa desgracia, ha publicado el Sr. Maura Gamazo en su *Carlos II*.

Los frescos de Becerra, en las habitaciones madrileñas de Felipe II, perecieron el primer día del fuego, 25 de Diciembre de 1734 (1).

(1) Al corregir pruebas debo rectificar, en parte muy pequeña, el estudio, en estas notas contenido, de las vistas que conservamos del viejo Alcázar de Madrid.

«La vista del Palacio Real de Madrid y sus alrededores» que publicó el Sr. Sentenach, á la cabeza (pág. 3) de su libro *La Pintura en Madrid desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, correspondiente á una colección de vistas de los Sitios Reales de España que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, no podemos referirla al siglo XVII, como tampoco el modelo de la parte del Mediodía, que allí, en el propio Museo, se guarda, por una razón: la de estar la torre del Sudeste no sólo edificada (se edificó en el reinado de Carlos II), sino con coronamiento y chapitel iguales á los de la torre *dorada*, ó del Sudoeste, acabamiento de la misma que ordenó Felipe V. (Véase la noticia de esta obra del remate en Maura Gamazo, *Carlos II*, pág. 454.)

La forma de esa torre del Sudeste (que en tiempo del incendio, que la respetó, se llamaba *del Príncipe*, sin duda por habitarla Don Fernando y Doña Bárbara de Braganza), antes de darle remate parecido al de la torre dorada, puede verse en uno de los grabados que reprodujo Justi, á saber, el que puso en la pág. 144 de su *Velázquez* (tomo II), en la segunda edición (que manejo): allí se ve la torre del Sudeste, mocha y con tejado á dos vertientes, en vez del piramidal, y con linterna que le agregó Felipe V. Tal grabado está, pues, hecho entre las obras de Carlos II y las de Felipe V.

Por igual razón, corresponde al mismo período la fachada Sur tal cual la reproduce el Sr. Maura Gamazo, de frente, en lo alto de la lámina de la pág. 454 de su libro.

En el otro grabado grande reproducido por Justi, en la pág. 57 (tomo II) de sus *Miscellaneen*—y, reducido, en la parte inferior de la lámina de la pág. 454, del *Carlos II* del Maura Gamazo—, no se alcanza á ver el extremo de la fachada Sur en que estaba la torre Sudeste, por lo cual no es hacedero ponerle fecha, sino vagamente la posterior á 1637, en que sabemos que estaba hecha toda la nueva fachada Sur, por inventariarse los cuadros en ese año en las piezas nuevas, «sobre el zaguán» (salón «de los espejos» después), etc.

Vistas del Alcázar anteriores á esa obra de Felipe IV conozco dos (como ya he dicho): el dibujo atribuido á Antonio de las Viñas (Van den Vyngaerden), reproducido por Justi á la pág. 53 (tomo II) de sus *Miscellaneen*, en que se ve hecha toda la obra exterior del tiempo de Carlos V (que la de Felipe IV había de ocultar) y



§ 9.º — *La tarea de El Pardo: con Bergamasco, y con Cincinato (?)*.

Como en el viejo Alcázar de Madrid, tuvo España (y tuvo la Historia del Arte universal), su desgracia también, en el Palacio de El Pardo: el incendio de 1604. En él perecieron importantísimas obras de Tiziano, del Moro, de Sánchez Coello, del Bosco. Pero, por accidente, la torre del Sudoeste, que, como en el Alcázar de Madrid, estaba pintada al fresco por Becerra, se salvó, y todavía subsiste en parte (el techo; los frescos de las paredes se han perdido), y la publicamos por primera vez en las cinco fototipias que acompañan á este estudio.

La autenticidad (en lo principal) de esta obra de Gaspar Becerra, se asienta en las pruebas más respetables, aunque la documental conocida se reduce á lo dicho: á saber, que estaba trabajando en El Pardo en 1563, cuando Felipe II formaliza con el pintor sus tratos, reduciéndolos á artículos, y cuando le concede permiso para ausentarse de las obras sin que se le descuente parte alguna de su sueldo.

La prueba de testimonio literario es redonda. En 1582 (1), es decir, doce años después de la muerte de Gaspar Becerra y sólo diez y nueve después de aquella fecha documental, publicó Argote de Molina la obra cuyo título dice así: «Libro de la Montería que mandó escrevir el muy alto poderoso Rey Don Alonso de Castilla y de Leon último de

hecha también la torre *dorada* ó del Sudoeste, labrada por Felipe II al principio de su reinado; y el cuadro de las Descalzas Reales de Catalina Micaela y el Príncipe heredero Don Fernando (á lo que supongo) en que se ve la misma fachada Sur en la propia forma y época. En el dibujo de las Viñas, se ve (y en el cuadro) la fachada Oriente, demostrándose que es del tiempo del Emperador (ó Felipe II) por su igualdad de estilo con lo que idearon Cobarrubios y Luis de Vega para la fachada del Mediodía.

De planos del viejo Alcázar no conozco otro que el parcial que publicó Justi frente á la pág. 144 de su *Velázquez*, pero no coge sino el centro y el Oeste de la edificación. La letra del siglo XVIII indica claramente que es del reinado de Felipe V, aunque naturalmente antes del incendio, por señalarse «el alcoba y dos piezas donde murió el Sr. Carlos Seg.º». Corresponde al piso principal, y se marcan por consecuencia, aunque por ventura con tabiques postizos (y en parte así se declara) la galería de Poniente, el salón de la torre dorada, sus alcobas..., y, por tanto, la situación de las piezas todas en que había pintado al fresco Gaspar Becerra. Se dan las medidas, pues se dan dos escalas, habiendo de adivinarse cuáles son las respectivas unidades de medida de ambas.

(1) «En Sevilla por Andrea Pescioni». Es edición rara. Hay otra de Madrid, (Biblioteca Venatoria), 1882.



este nombre, acrecentado por Gonçalo Argote de Molina», añadiendo «Discurso sobre el libro de la Montería», por su propio dictado, y como suplemento, una «Descripción del bosque y Casa Real del Pardo», en el que tan detalladamente se describen las magníficas obras de arte allí reunidas. Es al final de esta descripción, cuando se dice lo que nos interesa, reducido á estas palabras: «De aquí (de la Sala Real de los Retratos) se van á los aposentos de los Reyes» (1).

«Y á esto sigue el aposento de la Camarera, que está pintado al fresco de mano de Bezerra, natural de Baeza, cuyo pinzel igualo a los mejores pintores de estos tiempos, y de mano de Ioan Baptista Bergamasco, y Romulo Italianos, donde se vee la historia de Perseo, con muchas Tarjas a lo Romano, de admirable pintura sobre Estuco» (2).

Después del incendio, Felipe III mandó restaurar á su arquitecto Gómez de Mora el edificio de El Pardo, encargó á su pintor de retratos Pantoja de la Cruz (en 1605) el restablecimiento (copiando otros originales) de parte de los retratos perdidos por el fuego, y como la obra de más empeño en la vida artística de su reinado, hizo completar la decoración de las Salas, poniendo á contribución á todos ó casi todos los artistas de su corte, repartiendo las tareas entre ellos: Miguel Angel Leoni, Francisco Granelo, Alejandro Semini, Julio César Semini, Fabricio Castello, el mismo Juan Pantoja de la Cruz, Francisco López, Luis de Carbajal, Francisco de Carbajal, Juan de Soto, Bartolomé Carducci, Vicente Carducho, Pedro de Guzmán el Cojo, Patricio Caxés, Eugenio Caxés, Jerónimo de Mora. Por lo que tiene particular valor, con ser de 1634, el testimonio de uno de ellos sobre los frescos de Becerra.

«En la una torre (es lo que dice Vicencio Carducho (3) describiendo el Palacio de El Pardo) está pintada y adornada de estuques y oro (no sólo la bóveda, sino también las paredes) la historia de Medusa, de mano de Becerra y del Bergamasco.» Esa torre es lo único que

(1) Dos años que no había Reina, viudo Felipe II, cuando se publicó el libro.

(2) El texto de la descripción de El Pardo, de Argote de Molina, lo acaba de publicar en castellano y á la vez traducido al francés Mme. Louise Roblot-Delondre, enriquecido con detalladísimas notas, casi palabra por palabra, en su libro tan desigual intitulado: *Portraits d'Infantes: XVIe Siècle-Etude Iconographique*. Bruselas. Van Oest y Compañía. 1913.—En la nota referente á Becerra, que no tiene novedad, se equivoca por pura errata, la fecha de su muerte.

(3) Pág. 249 de la edición de 1865 de los *Diálogos de la Pintura*.



de pintores de Felipe II se cita en esa descripción detallada (1), todo lo demás es de pintores de Felipe III, sin excepción.

Por su parte, su contemporáneo Francisco Pacheco, el suegro de Valázquez, que dice, al hablar de los bocetos, de hacer varias ideas y de elegir entre tres ó cuatro intentos «ó por su parecer ó de los doctos, el que deben seguir y aquél poner en limpio, ya en lápiz negro, como hacía Becerra, tomado del gran Micael Angel, ya con negro y rojo, como hacía Federico Zúcaro, que también usan otros, ya de aguadas suaves en papel blanco, ya de aguada y realce valiéndose de papel teñido» (2); dice también algunas páginas después, pero en el mismo capítulo (intitulado, «De los rasguños, dibujos y cartones, y de las varias maneras de usarlos»), que Miguel Angel en la bóveda de la Sixtina de los dibujos pequeños cuadriculados «hacia los perfiles en cartones grandes del tamaño que habian de tener en la pared; y éste tenía por el más cierto camino, por conservar su ilustre nombre. Becerra, añade á renglón seguido (3), honra de nuestra nación, discípulo é imitador de su gran manera hacia lo mismo; y para la pintura del Pardo, que hizo en compañía de Rómulo, que yo he visto, dibujó un famoso Mercurio volando, por un valiente modelo suyo que mostró á la Majestad Católica de Felipe II, que le dijo: *¿No habéis hecho más que esto?*, con que él se entristeció mucho».

En presencia del texto de Pacheco, sin conocer el de Argote, ú olvidándolo, y recordando solamente el de Carducho, dijo Palomino: «Pintó también (Becerra) en el Real Palacio del Pardo la quadra de una de las torres, adornada de estuques y oro, no sólo la bóveda, sino también las paredes con la historia ó fábula de Medusa, en que le ayudó el Bergamasco, aunque Pacheco dice que Rómulo; pero atengome á Carducho que pintó allí, para la qual historia hizo Becerra un carton, donde dibuxo un Mercurio por un modelo hecho de su mano, y mostrandosele á el Señor Felipe Segundo, le dixo su Majestad: *¿Y no habéis hecho más que esto?* Con lo qual él se desconsoló mucho; y así suelo yo decir, que en las obras de afuera se estudia para las del Rey, porque no gustan los Reyes de dilaciones, aunque conduzcan á la mayor perfeccion de las obras» (4).

(1) Págs. 247 á 250 del citado libro, edición de 1865.

(2) Pacheco, *Arte de la Pintura*, pág. 7 del tomo II en la edición de 1866.

(3) Pág. 10.

(4) A renglón seguido añade Palomino, terminando con ello el párrafo: «Y tam-



Del «Mercurio» hablaremos después, ignorando, en la anécdota narrada por Pacheco, si la faz de Felipe II fué tan severa al decir: *¿Y no habéis hecho más que esto?*, como la que dicen que puso á un su amanuense ó secretario, que ya azorado por el Monarca, equivocó un pocillo por otro y en vez de dar arena á lo escrito, para pasar la hoja, dió tinta y grandísimo borrón, y que al levantar la cara y ver la del Rey, que le decía: *Sepa el Seor Secretario que jéste! es el tintero, y jésta! es la salvadera*, tanto se emocionó y trastornó, que dió luego su alma á Dios...

Hablemos, mientras tanto, de la rectificación de Palomino á Pacheco, ateniéndose á Carducho, con sobra de racional conjetura, por su parte, pero olvidando que Argote de Molina, en los mismos días de Becerra, había dicho que en la obra de El Pardo que pintó laboraron también Juan Baptista Castelo (como dijo Carducho), y Rómulo Cincinato (como dijo Pacheco), y no solamente uno de ellos.

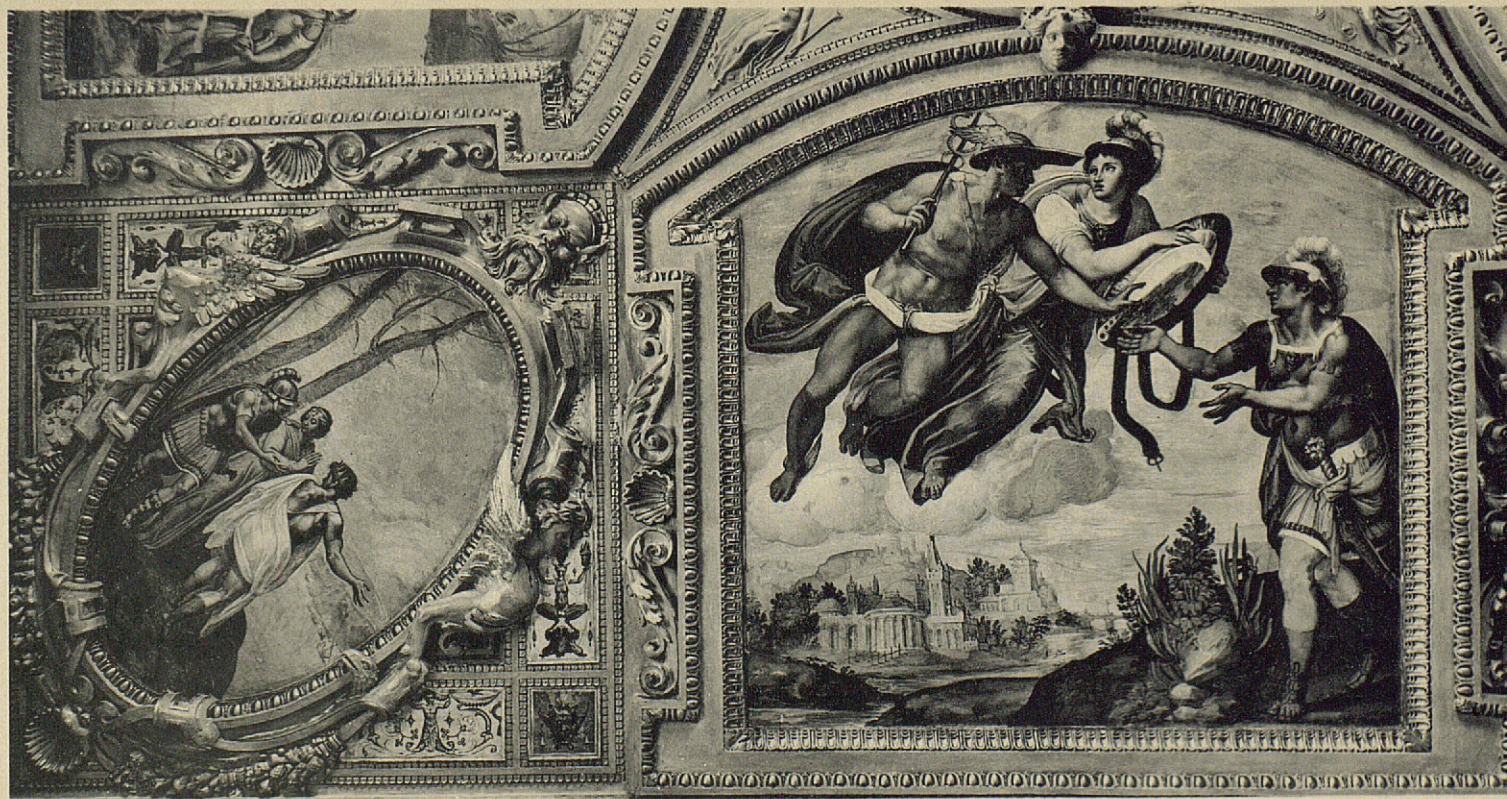
Porque el caso interesa para el problema de la autenticidad de los frescos de Becerra en El Pardo, que damos ahora por primera vez reproducidos.

En efecto; Bergamasco no fué propiamente un pintor, pero sí Cincinato. Fué aquél, artista singular para los grutescos, y además arquitecto. Tuvo encargos de Felipe II para traer de Italia mármoles para las obras de la torre del Alcázar, y aun para hacer venir de Italia artistas de segundo orden (los hermanos Juan María y Francisco de Urbino, pintores, el estuquero Pedro Milanés, y el dorador y pintor Francisco de Viana). Parece (contra lo que dudó Ceán, sin razón) que lo trajo á España Becerra (1), y al principio sería de los que trabajarían con él, siendo en 1567 cuando atendiendo Felipe II á su mérito y habilidad en la pintura y sobre todo arquitectura, le señaló tres mil reales de salario anual, con obligación de entender en hacer trazas y modelos que se le encargasen, y las cosas de pintura que le mandasen, residiendo en Madrid, y acudiendo al Escorial, Pardo, Val-

bién pintó muchas cosas en El Escorial, como lo dice Vicencio Carducho», cuando Becerra no alcanzó á ser útil en las pinturas de El Escorial, por que iba la obra demasiado atrasada cuando él murió, y cuando nada se ha citado allí nunca como obra de Becerra.

(1) Sospecho yo que cuando entró Becerra al servicio de Felipe II, en 1562, es cuando le haría venir de Italia á ayudarle: no cuando trabajaba tallas esculturales en Valladolid ó en Astorga, en los años anteriores.





Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GASPAR BECERRA, ayudado (decoración) del BERGAMASCO. Techo de la Torre S. O.  
del Palacio de El Pardo (1562-63 ?)

Perseo despidiéndose de Dánae y de Polidecto (n.º 4.º) y recibiendo de Minerva y de Mercurio el  
escudo y la hoz de cobre, en demanda de la Gorgona Medusa (n.º 5.º).



saín, Aranjuez ó Toledo (1). Falleció poco antes que Becerra, en 1569, y según el testimonio incontrovertible del P. Sigüenza, fué suya la traza de la gran escalera de El Escorial.

De todo lo cual se deduce (ó mucho me equivoco), que Bergamasco fué, como á su muerte sus dos hijos Nicolás Granelo Castello y Fabricio Castello, gran pintor de grutescos y no de amplias composiciones historiadas.

Con semejantes antecedentes creo de Bergamasco, en el techo de El Pardo, la parte del detalle decorativo, bichas, mascarones, máscaras femeninas y Victorias de relieve en estuco, que son delicadísimas, que no creo hijos (especialmente lo pensé de las Victorias), de alguna restauración de la época más clásica de fines del siglo XVIII y principios del XIX; y sobre todo es cierto que son del Bergamasco los detalles de pintura en grutescos que encuadran, como en losange, los óvalos historiados de cada una de las esquinas (2).

En cuanto á la participación de Cincinato, ya verdadero pintor *de historia*, la negó más razonadamente que nadie Llaguno Amírola, apoyándose, no como Palomino en el testimonio de Carducho poniéndolo frente al de Pacheco—porque (coetáneos ambos), si Pacheco vió, como dice, las pinturas de El Pardo, Carducho las hubo de ver mejor al haber de pintar bastante tiempo en el mismo Pardo—, sino con una razón bastante decisiva si no viniera á tener la contraria el apoyo de Argote de Molina, coetáneo, no de Carducho y de Pacheco, sino de Becerra y de Cincinato.

Llaguno refiere terminantemente las pinturas de Becerra en El Pardo al año 1563 (3): «A principios del año 1563, antes de resolver el salario que debería asignarle y para experimentar su mérito, le

(1) La opinión de Ceán, en la que sólo basándose en la fecha 1567 de ese documento, trató de sostener que Bergamasco debió de venir con Rómulo y no antes con Becerra á España, está expuesta en sus notas al Llaguno, tomo II, pág. 110, y en su propio Diccionario antes, y con más temerario desembarazo, tomo I, pág. 279.—Su probabilísimo error, que luego confesó (*Adiciones*, al Llaguno, tomo III, página 7), se declara con sólo saber que por su hipótesis estuvo al servicio de la Corte de España dos años cortos tan sólo, tiempo del todo insuficiente para explicarnos sus trabajos en ella y la memoria que de ellos dejó entre las gentes.

(2) Estos grutescos, que se ven bien en las fototipias, están pintados sobre fondo blanco.

(3) Tomo II, pág. 109 de las «Noticias de los Arquitectos y Arquitectura en España». Madrid, Imprenta Real, 1829.



envió (Felipe II á Gaspar Becerra, dice), al Pardo á que pintase al fresco la bóveda del Gabinete de la Reina en la torre que hace esquina entre Mediodía y Poniente. Apenas empezó la obra (añade Llaguno, inventando verosímiles juicios), reconoció el Rey que Becerra excedía mucho á todo lo que hasta entonces se había visto en España y le despachó el título... Con la misma fecha le dió licencia para que por cuarenta días se ausentase de su servicio y de las obras de El Pardo. Esta obra de pintura (dice en seguida), es la fábula de Perseo, dividida en varias historias, que por hallarse todavía bastante bien conservadas, manifiestan el bello dibujo y colorido de Becerra. Hizo (añade, con un poco de atrevimiento de que yo participo) los compartimientos y adornos Juan Bautista Castello Bergamasco, que se dice vino con él de Italia; y aunque también aseguran le ayudó Rómulo Cincinato, no pudo ser así, porque Rómulo no vino de Italia hasta el año 1567. Concluida esta obra (finaliza, con su fantasía cronológica) pintó (Becerra) al fresco en el Alcázar de Madrid diferentes estancias, cuya descripción es ociosa, porque ya no existen.

Llaguno, con esa cronología, hace imposible la parte de Cincinato en la sala del Perseo de la torre de El Pardo, pero, repito, es insegura semejante cronología, y lo mismo cabe que Becerra pintara algo de ella á los primeros años de servir al Rey (1562-63) y otra parte en los últimos (1569-70), como cabe, por el contrario, que todo lo hiciera de una sentada (cosa más indicada). Ni dejaría de haber otra solución tercera: la de que, al fallecer Becerra, no estuviera ultimada la labor y que Cincinato la completara. Solución esta última que puede imaginarse también así: que los techos fueran de Becerra y Bergamasco, y que las paredes (que al principio se pensaría en vestir archicastizamente, con tapices ó cueros de Córdoba), se encargaran más tarde (pocos años después), á Cincinato.

Por fortuna nos es muy conocido el estilo de Cincinato, aun en las decoraciones profanas, como las del Palacio del Infantado en Guadalupe. El lector que no recuerde sus cuatro grandes composiciones en las paredes del coro (sobre las sillerías) en El Escorial ó sus dos grandes trípticos del gran claustro, ángulo Sudeste, con la Transfiguración remedada de Rafael y con la Cena legal y la Cena sacramental, puede fácilmente recordar el estilo de Rómulo en la que él calificaba de su obra maestra, la Circuncisión, de los jesuitas de Cuenca, hoy conser-



vada en la escalera (lado Norte ó de la izquierda entrando) de la Real Academia de San Fernando, y allí verá cómo la parte más característica y mejor del techo de El Pardo que damos reproducido en nuestras fototipias, es de otra mano que la de Cincinato y de otro estilo muy distinto, dentro del manierismo de la época: el de Gaspar Becerra sin duda (1).

Reducida, pues, (probablemente) la colaboración en el techo de la Sala de la torre Sudoeste de El Pardo á la dirección de Becerra (en lo principal) y del Bergamasco (en lo decorativo), suponiendo que si trabajó Cincinato sería en las paredes (hoy perdidas) ó en otra pieza (idea que no es imposible, en interpretación del texto, en esto algo confuso, de Argote de Molina), sí que se confirma la idea de que lo labraran por 1562 y 1563 (la fecha en que se sabe que Becerra trabajaba en El Pardo) por la noticia de que muy luego ya estaba el Bergamasco apartado (temporalmente) del servicio del Rey, y que cuando llegó otra vez á servir á Felipe II ya fué como arquitecto. La importante noticia es la que dá Esteban de Garibay (2), (y aprovechó Ceán Bermúdez, en las ediciones al Llaguno, párrafo 8, del tomo III, rectificándose á sí mismo, en lo por él dicho en el tomo II, lugar citado): de que el Bergamasco, notable arquitecto, hizo la traza (elegido entre los mejores profesores) y comenzó la edificación del Palacio del Viso, para el famosísimo Marqués de Santa Cruz, D. Alvaro de Bazán, el día 15 de Noviembre de 1564, ayudado de otro arquitecto y escultor, también italiano (Olamasquín), y ganando, en el trazado de la escalera del Palacio manchego, el prestigio que le valió el ser solicitado por Felipe II para la escalera de El Escorial (frente á Herrera) y para ser nombrado en 1567 trazador ó arquitecto del Rey.

(1) El gran cuadro «del zancajo» de Cuenca, tan despreciativamente mirado por los que suben y bajan las escalinatas de la Academia, lo pintó Rómulo en 1572 ó 1573, y fué muy celebrado por una figura arrodillada y puesta de espaldas, que arroja un pie con tan buen arte (dicen), que parece salir del cuadro, de lo que (añaden) estaba tan satisfecho su autor, que respondió al que celebraba sus obras de El Escorial: «Vale más un zancajo que pinté en los jesuitas de Cuenca, que todo lo que he hecho en aquel monasterio». El cuadro «del zancajo», como otras obras de las iglesias de jesuitas de Córdoba, de Cuenca y de otros lados, lo llevó D. Antonio Ponz á la Real Academia, por comisión real, después de la supresión de la Compañía de Jesús en España.

(2) Tomo VIII, de sus obras manuscritas, folio 458, según la cita de Ceán.



§ 10. — *El techo de El Pardo.*

La techumbre de la Sala de El Pardo que (sintetizando) trabajó Gaspar Becerra al fresco, por los años de 1562 y 1563, ayudado (en esa fecha bajo su dirección) por el Bergamasco, en lo de grutescos y estucos, perdida la decoración de las paredes, se conserva hoy intacta, parcialmente restaurada, aunque no en lo principal.

El Salón, como de torre saliente, tiene sus entradas por el ángulo de enlace del plano de ella con el rectangular de lo principal del edificio. Es un cuadrado, de 5'80 metros por lado. El plafón es plano y no muy alto,—por lo que la máquina fotográfica no pudo lograrlo íntegro en un solo *cliché*.—Como puede ver el lector, los artistas, siguiendo el sistema romano (cuando ya Correggio había hecho triunfar un criterio opuesto), dividieron la superficie en diversos compartimientos, que en resumen son nueve, para otras tantas pinturas al fresco que suponen otros tantos puntos de vista y líneas de horizonte, huyendo, en general (salvo el *rondo* del centro) de la franca perspectiva *de abajo arriba*, que en España no había de triunfar hasta fines del reinado de Felipe IV, y sobre todo (con las creaciones de Lucas Jordán) á fines del reinado de Carlos II.

Aquí, en la pieza que examinamos, fuera de todos modos indicada la idea del reparto de las escenas, porque se dió arquitectónicamente una forma particional feliz, con los marcos y los estucos, una distribución gentil de recursos decorativos, y porque así pudo triunfar la forma narrativa de la forma alegórica y de apoteosis, tan extremadamente barroca por esencia.

La apoteosis, que es la de Perseo, el héroe — probablemente, un viejo mito solar—, la ofrece sólo el aludido *rondo* del centro; la narración comienza, sigue y no llega á finalizar en los ocho restantes compartimientos de la «bóveda» (del techo plano, en realidad, como se ha dicho). Seguramente que en las paredes seguían las hazañas de Perseo, que probablemente hallarían lugar en ellas para dar por terminada la serie de los *capítulos* de su vida.

El primero de los *capítulos* es uno de los más interesantes; la concepción del héroe, ó sea Dánae, su madre, recibiendo la lluvia de oro, unión carnal de Júpiter y de Dánae, de la que nació Perseo. Este



primer capítulo está en el espacio grande del lado Sur, y hay que seguir la serie de los capítulos de esta historia, torciendo á la derecha, en la dirección Oeste, Norte, Este y otra vez hacia el Sur.

Acricio, Rey de Argos, atemorizado, dice la Mitología, por el oráculo que le anunciaba la muerte á manos de un nieto, había encerrado á su hija única, Dánae, en una torre de metal para que, no conociendo varón, no pudiera nunca darle sucesión. Pero el hombre propone y los dioses inmortales disponían como á su antojo, y Júpiter, prendado de la sin par belleza de la doncella argiva, metamorfoseándose en lluvia de oro, apenas impalpable y siempre regalada, penetrando por la cerrada mansión, llegó al seno de Dánae (y á la bolsa de su ama ó criada), y seducida de la voluptuosidad divina, la hizo madre de Perseo.

En la composición pictórica puso Gaspar Becerra casi enteramente desnuda á la hija de Acricio, vencida de amor, mientras el Amor (Cupido) ya puede dormir sobre un escabel apoyado en el lecho. La nodriza, desnuda, aunque envuelta en un amplio paño, más la pintó testigo que cómplice, acudiendo á la maravillosa claridad dorada de la aparición de Jove (1). La figura de éste es lo menos noble de la creación pictórica. Verdad es que, en tales aventuras de alcohola, había de velar mucho por fuerza el esplendor de la majestad inmortal el Rey de los dioses y de los hombres.

En el capítulo II (óvalo del ángulo S. O.), Dánae ha dado á luz á Perseo, y mientras unas buenas comadres atienden á la desfallecida púérpera, incluso llevándole una salvilla de líquido, confortante sopicaldo, otras, con diligencia, y usando de lujosos vasos, lavan al héroe recién nacido. Es composición pictórica bastante repintada y con ello bastante echada á perder (2).

(1) Jove, de oro, su manto es azul. El cortinaje de la pieza rojo. Azul el paño amplísimo con que oculta en parte sus decadentes carnosidades la antigua nodriza. Los cogines en que tiene vencido su torso la joven baldad son de tono violeta claro el primero, y verde claro el segundo; rosa es el taburete de Cupido, blanco el cendal de Dánae y blanca la sábana del lecho; fondo gris; cosas de metal; verde el carcaj.

(2) La aljofaina es de plata, amarillo el jarro, y el otro pardo obscuro. Las cortinas del lecho son verdes, con doradas franjas. El fondo es gris claro y algo rosado el suelo. Las comadres se reparten los colores elementales de los pozillos del pintor al fresco: va de gris claro la del fondo, de amarillo vivo (como la cubierta de la cama también) la que tiene el niño; de tornasolado rojo y amarillo la que está de espaldas, mas de rojo la del jarro..., etc.



Pero Acricio, el abuelo del niño Perseo, no era quién para que fuera á aceptar tan aína los hechos consumados, y usando, pienso yo, de escasa perspicacia (pues Dánae podía ser madre de otros, y en estos otros nietos haberse de cumplir el oráculo, ¿por qué no?), no sólo no mató al nietecillo limpiamente y sin más trámites, sino que puso en ocasión de librarse de la prisión á la seductora y seducida Dánae. Total, que encerrando en recio cofre á la madre y al niño, púsolos á la merced de las olas caprichosas, según la leyenda.

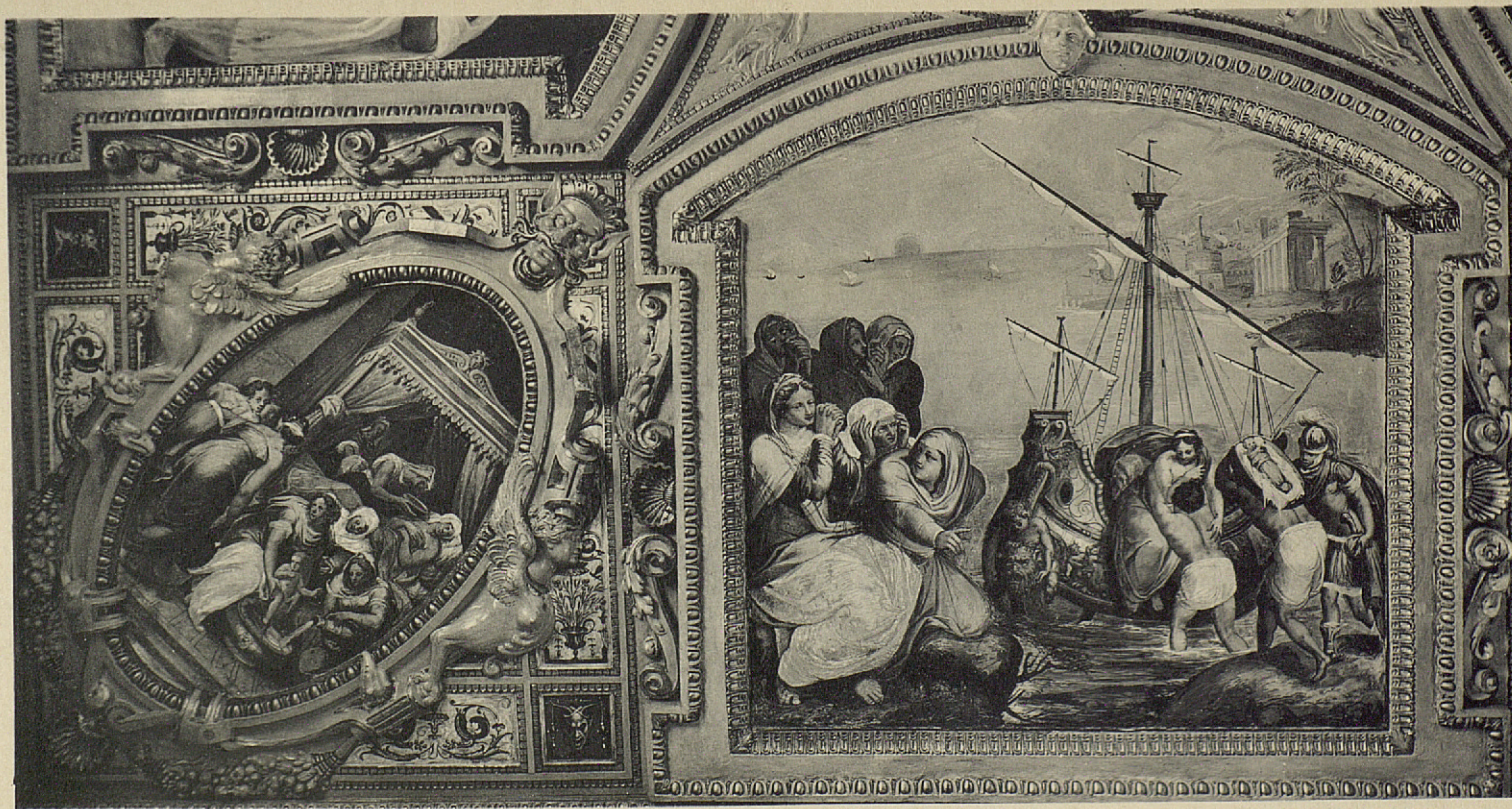
Digo «según la leyenda», porque según nuestro pintor, Gaspar Becerra, los depositó más humanamente en un bello esquife, de tres mástiles de latina vela, muy decorada la proa con mascarones y otras lindezas, aunque (nótese la crueldad del caso), sin otra tripulación que la madre y el hijo, camino ó de la *Inclusa* ó del naufragio (que era lo más cierto).

En nuestro capítulo III (centro del lado Oeste), ha llegado el pequeño navío á playa hospitalaria, sin duda por favor de Júpiter, padre secreto de la criaturita. Estamos en la isla de Serifa, y el Rey-zuelo del lugar, Polidecto, contempla cómo dos de sus esclavos transportan á tierra á la beldad (á brazos), y al bastardo hijo de Júpiter (en un «moisés», á las espaldas). La Reina propietaria de la isla, Dictia llamada (pues Polidecto no era sino su hermano), y otras buenas mujeres, maravilladas del prodigio de aquel viaje, dan gracias al cielo, todavía no muy picadas de la curiosidad, de esa inaplazable debilidad del bello sexo de ahora, en las generaciones menos heroicas y más humanas de esta nuestra edad de hierro (1).

Pero el tal Polidecto es un bribón, que, corridos unos años, hecho ya Perseo todo un buen mozo, y deseando alejarle de la isla, para, libre de él, vencer la resistencia de Dánae á unirse con él (sin duda por no *mediatizarse* la que había sido amada de Zeus), inventa una excusa para que Perseo vaya de inverosímiles aventuras por el mundo. Al efecto, Polidecto, fingiendo que va á casarse con Hipodamia, pide regalos á todos, y á Perseo no le pide la luna porque está lejos,

(1) El casco del buque es de oro y verde; el agua, por lo sucia, más parece arenal nada limpio; en cambio son blanquísimas las no tocadas velas. El terrazo próximo es verdoso (á la izquierda) ó gris claro (á la derecha); las montañas del lejos vivamente azules; el celaje nuboso y algo azul; verdea el suelo de las ruinas. Los ropajes de colorines varios. Es pintura, en buena parte, repintada.





Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GASPAR BECERRA, ayudado (decoración) del BERGAMASCO. Techo de la Torre S. O.  
del Palacio de El Pardo (1562-63 ?)

Nacimiento de Perseo (n.º 2.º) y Dánae y el niño Perseo salvados en la isla de Serifa (n.º 3.º).



pero le pide nada menos que la cabeza de la Gorgona, terror del mundo entero.

Gaspar Becerra pinta en el óvalo este capítulo IV (ángulo O. N.), reducida al abrazo de despedida que Perseo, ya vestido de milite, da á su madre Dánae (que ya no es, como hermosura, sombra de lo que fué), mientras Polidecto, la corona á la cabeza, le indica el camino del mar (1).

La hazaña era inverosímil, pues las Gorgonas mataban con sola la mirada, y si Medusa era mortal, las otras Gorgonas, sus hermanas, eran inmortales. Pero Perseo, además de pecho fuerte, tenía la protección de lo alto, y habían de guiarle y ayudarle seguramente los dioses hijos de Júpiter, Mercurio y Minerva. Ella le dió su escudo, y Mercurio la hoz de bronce (quizá prehistórica) con la que había de dar fin y remate á la heroica aventura en que andaba metido.

En el cuadro (centro del lado N.), el héroe se torna, agradecido, á recibir los valiosos dones de Minerva y de Mercurio, que arriban volando, sin alas, aunque ya pinta Becerra á Mercurio con las alas talonares (2). La figura del dios es la de la anécdota de Felipe II, sin duda alguna.

Perseo, con buenas ó malas artes, apoderóse á despecho de las otras dos hijas de Forquis (Ceto y Euryale) de sandalias aladas y de sombrero ó de no sé qué otras prendas que le hacían invisible, y atravesando no sé qué espacio, tras de tantas tierras y mares como ya había corrido, llega adonde estaba la otra Gorgona, que él no puede mirar sin que todo peligre.

Becerra representa al héroe ya invisible y volando al apartarse de las engañadas hijas de Forquis en uno de los óvalos (ángulo N. E.), poniendo no precisamente dormidas á las extrañas doncellas, sin dar-

(1) Viste ella túnica violeta y manto verde, Polidecto lleva loriga amarilla y paludamento blanco. El suelo verde, el agua blancuzca.

(2) Mercurio lleva manto de amarillo intenso, y el paño cruzado de azul claro, con roja correa; el sombrero petaso es de color violeta, algo tostada la carnación como de Dios andariego. Minerva viste roja túnica, manto verde, manga azul clara, bocamanga violeta, cuerpo amarillo, yelmo dorado, plumas blancas y rosas alternadas. Perseo, en todos estos diversos cuadros viste de amarilla loriga, verdoso el faldaje, rojo el manto, verde el cinturón, rojizo el paño, blancas las plumas del casco, violado el tono de la calza, amarilla el arma que pende aquí de su cintura. En esta composición, quizá la de más empeño para Becerra, es bastantemente azul y vivo el celaje, con nubes rosadas, y repartidos los verdes por el paisaje.



les tampoco aquel carácter horrendo que las supone la fábula, con un solo ojo y un solo diente para las varias hermanas (1).

El héroe, sin mirar á Medusa y sin ser visto de las hermanas, dejando guiar su brazo de la inspiración de Minerva (según se dice), ase al fin la endiabladamente divina cabeza de los pelos y de las sierpes, y se dispone á dar el tajo mortal á la terrible Gorgona. Así, en presencia de las otras hermanas, todavía ignorantes de lo tremendo del caso, al ver rebullirse á Medusa, y en presencia de no sé qué inútiles milites que iban (como otro allí) á ser cadáveres á la sola mirada, mortal de necesidad, de Medusa, representa el lance Becerra en el más típico de sus cuadros, capítulo VII de estas extrañas historias, al centro del lado Este de la techumbre que examinamos (2).

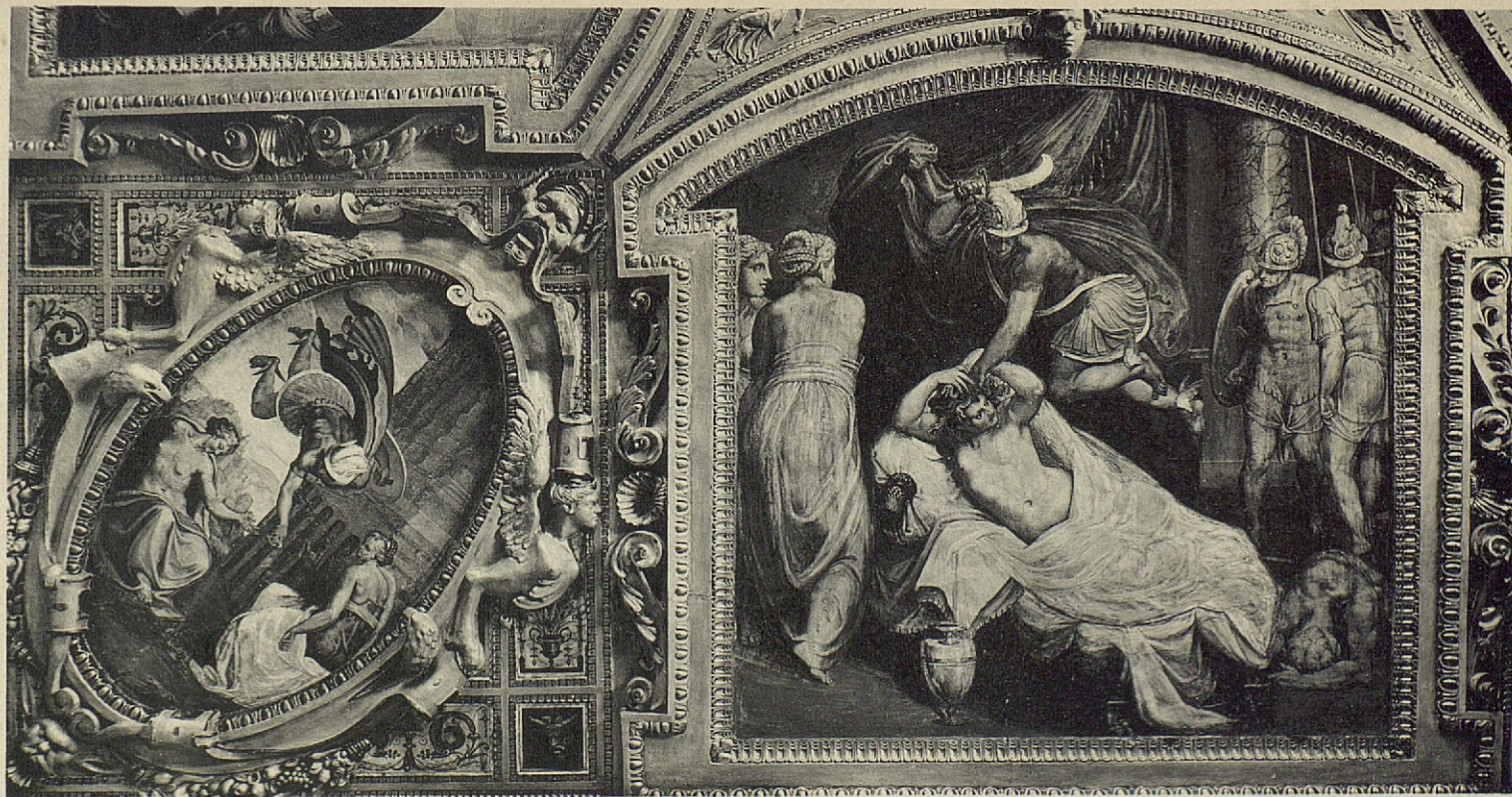
De la sangre que gotea de la cabeza de Medusa nacerá el alado caballo Pegaso, que ha de ser, después (más bien para nosotros los modernos), en el Parnaso, entre las Musas y Apolo, el símbolo hermoso de la ilusión y el noble vuelo poético. Pero Becerra, en su capítulo VIII (óvalo del ángulo E. S.) no monta á Perseo en el nobilísimo bruto alado, sino que escapando el héroe, todavía invisible, lleva de su mano derecha pendiente la cabeza de la Gorgona, que no iba á ser donación esponsalicia para Polidecto, sino la presea incomparable con que Minerva había de adornar el devuelto escudo que prestado había antes á Perseo. Ya en adelante, y siempre, no se representará á la diosa de la Sabiduría sin la cabeza de sierpes en el *umbilico* de su rodela, como en adelante, y siempre, no se representará á Mercurio sino con el sombrero petaso y las taloneras aladas.

La figura central de la techumbre de la Sala, sin estas explicaciones, sin estos antecedentes, y por ser una figura poco acentuadamente varonil, ha podido pensarse si representaba á Mercurio, por lo de las taloneras, ó á Minerva misma, por lo del escudo, con la cabeza de la Gorgona: es Perseo mismo, victorioso, volando, todavía vestido

(1) El héroe con la indumentaria dicha. La hija de Forquís de nuestra izquierda, lleva manto rojizo claro, y blanco azulado la de la derecha, con túnica gris. Ambas Gorgonas son rubias, y peinan como cintas verdes en su tocado, que son las sierpes que entre sus crenchas tenían.

(2) Perseo con la consabida indumentaria. El lecho de Medusa es blanco, azul claro pero vivo el manto de ella, verdes (naturalmente) las sierpes de su cabeza. El cortinón es verde intenso con flecos de oro. La columna es de vetas rojizas. Los milites y las otras Gorgonas, sin que en las segundas se acierte con una explicación, son figuras al claro-oscuro en tono gris.





Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GASPAR BECERRA, ayudado (decoración) del BERGAMASCO. Techo de la Torre S. O.  
del Palacio de El Pardo (1562-63 ?)

Perseo ya invisible y volando, se adelanta á las hijas de Forquis (n.º 6.º); y evitando mirarla, ase de la  
cabeza que vá á cortar á la otra Gorgona Medusa, (n.º 7.º),



de las armas de la hazaña, y con la espléndida y temerosísima presa de su triunfal expedición (1).

Todas las composiciones tienen, como tales composiciones, su importancia. El interés, como fácilmente verá el lector en las fototipias, se concentra en tres de los cuadros: el de Dánae, el de los dioses y el de Medusa, el primero por ser más de Becerra, el segundo por más concienzudo, y el tercero por de estilo más gentil.

Que quedaban muchas hazañas de Perseo para la decoración mural de la Sala del Palacio de El Pardo salta á la vista con sólo recordar la gloriosa liberación de Andrómeda, amenazada del monstruo marino en la Etiopía. Recuérdese que si Argote de Molina al hablar de nuestras pinturas murales sólo dice que «se ve la historia de Perseo con muchas Tarjas á lo Romano», y si Carducho (aún hablando de bóveda y de paredes á la vez, expresamente) sólo dice: «La historia de Medusa», y si á Pacheco sólo le viene en caso citar «un famoso Mercurio volando», y si Palomino sólo señala (entre bóveda y paredes) «la historia ó fábula de Medusa», con lo del Mercurio de la anécdota, todavía D. Antonio Ponz, en el tomo VI de su *Viaje de España* (de fechas menos seguras que las partes de los otros tomos de fuera de Madrid) alcanzó á poder describir en el siglo XVIII la pieza cuyas pinturas examinamos, diciendo: «Las pinturas en la bóveda y paredes de una pieza que pertenecían antes—y ahora y siempre también—, á una de las cuatro torres de Palacio, y hoy es habitación de la Señora Infanta Doña María Josepha (2), son de lo más excelente que nos ha quedado de Gaspar Becerra, el qual representó las fábulas de Medusa, ANDRÓMEDA y Perseo, con mucha expresion y correccion de dibuxo».

Detalle ese, de citar á Andrómeda (que he subrayado) que como no tomado de los historiógrafos antiguos, demuestra lo que la honrada

(1) Compruébase más por llevar loriga, launas del faldaje, manto, cinturón y en general toda la indumentaria, de los mismísimos colores que los que ostenta en los capítulos IV á VIII de su historia pintada. En este *rondo*, los colores son más intensos, azul en el cénit, y celajes blancos, dando viveza de apoteosis á esta *clave* de las composiciones pictóricas de la techumbre de la Sala. Interesaba determinar bien que no es figura esta de Mercurio, para dejar bien establecido á cuál ha de referirse la frase de Felipe II ante el detenimiento magistral en el dibujo del autor.

(2) Era hija de Carlos III, y andando los años todavía la retratará Goya en el gran cuadro de la familia de Carlos IV: La vieja de los parches.



palabra de Ponz bastaría á dejar sentado: que en su tiempo permanecía la pintura de las paredes (1).

No tiene la Mitología de los hombres del siglo XVI sino carácter meramente legendario, algo infantil. En ella no vieron los hombres del Renacimiento ese misterio de las edades, de la elaboración simbólica de una elemental filosofía de la Naturaleza y de lo absoluto, que da para los modernos grandeza preñada de secretos á la creencia mítica de los pueblos antiguos, mil veces transformada y siempre en el fondo permanente y universal.

Becerra, el pintor, y Felipe II, el Mecenas, no veían en la historia de Perseo sino un tema pictórico, decorativo, grato y humano. Y en el fondo, una excusa para pintar ó para gozar de los desnudos.

Para dioses y semidioses, héroes y hombres famosos de las edades heroicas, el *manierismo* era una receta, pero una receta apropiada. Habíase conquistado por los grandes artistas del Renacimiento una gentilísima caligrafía de las formas humanas, llena de hermosura, si las imitaban de Rafael, llena de gracia si las tomaban de Correggio, llena de grandiosidad heroica si las remedaban de Miguel Angel; siempre lejos de la inmaculada belleza del arte helénico de la Escultura. Ello no era nunca la realidad, la verdad ni la sinceridad artística propias del arte moderno, pero era una forma artística que se imponía, y que se impuso á todos, tanto y por tantos años (tres siglos), que todavía se mantienen en algunos de nosotros como axiomas aquellos juicios con que se ensalzó á Becerra, por ejemplo, por Palomino, al decir (frase ya antes copiada) que imitando á Miguel Angel y Rafael «adquirió una manera de mejor gusto que aun la de Berruguete, POR SER SUS FIGURAS MÁS CARNOSAS Y DE MÁS GALANTES CONTORNOS» (2).

(1) Y no diré yo otro tanto de Ceán Bermúdez en 1800 (citándole á Becerra en El Pardo, una y otra vez, «la fábula de Medusa, Andrómeda y Perseo») porque sabido es que Ceán, á la fecha de su Diccionario (después ya no), copia siempre ó casi siempre á Ponz sin replanteo personal, sin comprobación ninguna, aun en las cosas de Madrid más á la mano. De la lectura de Llaguno (fallecido en 1799, pero cuya obra manuscrita estaba escrita en 1798) ni de las adiciones de Ceán Bermúdez, puede deducirse que las paredes de la Sala de El Pardo hubieran ya perdido los frescos. Ignoro cuando fué ello, antes de 1900 por lo menos en que estudió yo por primera vez las obras de Becerra: Madoz, año 1849 (detallado en El Pardo), no lo aclara bien (pues no supone subsistente el techo), pero indica la á la sazón reciente pérdida de los frescos de Becerra (tomo XII, página 694).

(2) Es (en la mente de los críticos clásicos) como oponer la caligrafía de letra redondilla á la de letra inglesa, ú otra caligrafía más estirada y menos rotunda.



El techo de El Pardo nos ofrece DE LO MÁS CARNOSO, de los GALANTES CONTORNOS, la figura de Dánae, que es por cierto, en absoluto, lo más auténtico de Becerra en esas pinturas, puesto que es casi la misma figura y son los mismos *galantes contornos* que los que muestra la yacente figura de la Fe en el zócalo enorme del gran retablo de Astorga (1).

Para una humanidad heroica, y en el fondo falsa, aun en la mente del pintor más humanista, como la mitológica, el manierismo estaba en su punto: como lo estaba en otros usos industriales (de industrias artísticas bellísimas) en la cerámica de Urbino, de Castel Durante, de Gubbio ó de Deruta.

Preciso es reconocer todavía que nuestro Becerra no es el Rosso ó el Primaticcio, y que la escuela manierista de Fontainebleau, italo-francesa, tiene sobre la escuela manierista de El Pardo, italo española, la superioridad indiscutible del genio francés: la gracia, la seducción gentil, la monada, y la medida sutil de las cosas.

En definitiva, que el español triunfa en el Arte por el camino de la vida, no por el de la forma y la elegancia: aun el cuadro de Medusa, en eso el más gentil de los de El Pardo, no acaba de permitir parangón ventajoso con las cosas de Enrique II.

Táchase al manierismo de ligereza en la ejecución, despreocupado de la alta seriedad del gran arte; aquí la figura de Mercurio (aunque no otras) demuestra que Becerra no merecía el remoquete de *Fa presto*, que andando el tiempo se impuso á Lucas Jordán. La insustancialidad del manierismo es más honda que todo esto. De esa figura ciertamente que no podría decir Miguel Angel aquello de «se conoce», como cuando vió en la Cancelaria hechas en sólo cien días las enormes composiciones pictóricas de Vasari y Becerra.

Pero hay algo, finalmente, en las creaciones del Renacimiento, que, con tener como tiene tan escasos ó nulos precedentes en el Arte antiguo de verdad, en el del XVI nos ofrece una nota que, en temperamentos históricos cual el de Felipe II, no parecía propio esperar: la desnudez, y las escenas más escabrosas de la Mitología y de las Metamorfosis: la apoteosis del acto carnal, sublimándolo en Le-

(1) El lector puede comparar fototipia con fototipia, la una en éstos y la otra en los artículos anteriores.



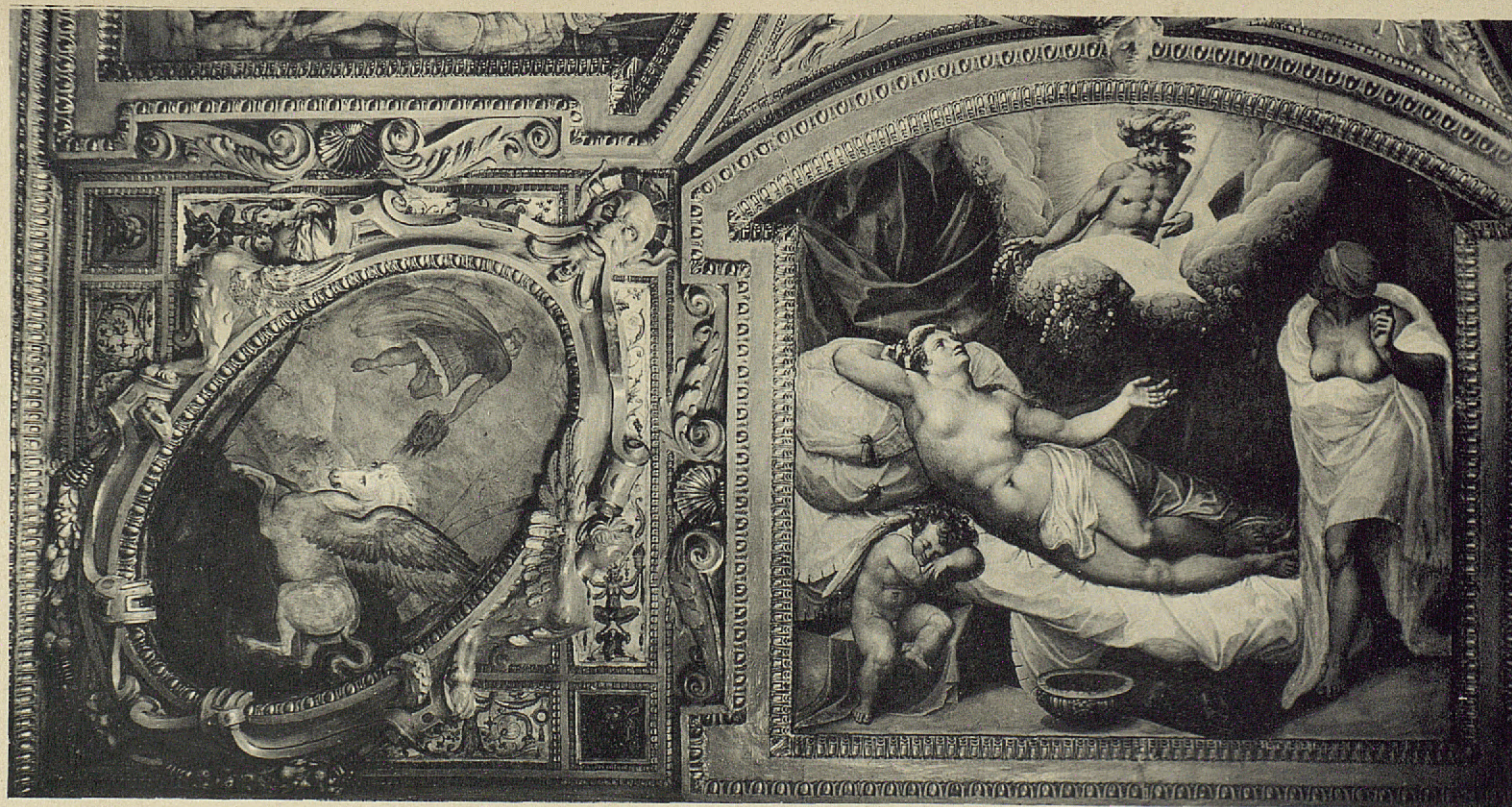
das, Dánaes ó Ios, y cohonestándolo con cisnes, nubes ó lluvias de oro.

La sala S. O. de El Pardo, de reciente, desde las vísperas de las regias bodas de Don Alfonso XIII con Doña Victoria Eugenia, que de El Pardo vino á desposarse á Madrid, es una sala de baño. Respetando el techo, no habiendo de echar á perder los frescos de las paredes (que ya años antes se habían perdido), se esmerilaron y doblaron las vidrieras, que se pusieron altas, se hizo nuevo solado y zócalos de mármoles, y luego se instaló allí toda la complicada y reluciente batería modernísima de los baños. Y así, en la estancia, con dorados (oro ya viejo y deslustrado, puramente amarillento), con estucos de la techumbre, con las, como cosa al fresco, apagadas coloraciones, elementales, de las composiciones pictóricas, hay hoy una inesperada correspondencia, gracias á los repetidos desnudos manieristas, entre lo del techo, cincocentista, y el actual destino, diecinuevecentista, de la pieza. Y algunas veces, cuando llega alguien del pueblo allí, se oye, respecto de los encargos pictóricos de Felipe II, cumplimentados por Becerra, una frase bárbara, modernísima, de mentidísimo sabor griego: «¡Qué *sicalíptico* está este cuarto de baño!»...

Repito que aquél era otro Felipe II que el de El Escorial: el Felipe II de la torre *dorada* del Alcázar, el Felipe II que no quería que Tiziano dejara de pintarle repeticiones de las más atrevidas creaciones mitológicas más humanas y menos divinas, ó (remedando la frase, con otro propósito dicha), más divinas, si encubrieran más lo humano. Ya Carlos V recibía regalos como el preciadísimo que Federico II de Mántua le hizo (en 1532) de la sensualísima Dánae de Correggio. Felipe II, por hablar sólo de Dánaes (aparte las Venus repetidas, en que se le quiso reconocer absurdamente, de acompañante ó de amante, al lado del desnudo maravilloso de la bella), escribió varias cartas en 1552 á Tiziano hasta lograr que Tiziano repitiera, no menos maravillosamente, para él, el cuadro de Dánae recibiendo la lluvia de oro que, para su cuñado Octavio Farnesio (ya citado en estos artículos), había pintado el pintor incomparable de Venecia: ¡el único cuadro francamente sensual é indecoroso de nuestro Museo del Prado! (1).

(1) Hay otro mucho más peligroso, por lo sutil de la sensualidad (y la verdad





Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GASPAR BECERRA, ayudado (decoración) del BERGAMASCO. Techo de la Torre S. O.  
del Palacio de El Pardo (1562-63 ?)

Perseo vencedor (n.º 8.º) y la Concepción de Perseo (n.º 1.º), ó sea Dánae y la lluvia de oro.



Pero que el Rey Prudente, para decorado de techos, inamovible y no ocultable nunca, de salas que en pleno reinado suyo habían de habitar damas, como la Camarera Mayor de la Reina, encargara otra Dánae, y no allí precisamente sola con su desnudez gentilica, es cosa que, aun siendo tan conocida, debe recordar el historiador á todos, para que vean que Felipe II, menos que nadie, no fué un carácter de esos abstractos, en línea recta ó de una sola pieza, como los que discurrieron é imaginaron en sus doctrinales y sistemáticos esquemas los filósofos moralistas de otras edades.

ELÍAS TORMO.

*(Continuará.)*

suprema de la obra), por cierto el único desnudo español del Prado, que no sólo en mi sentir iguala, sino que supera extraordinariamente, á los maravillosos desnudos de Tiziano y de Rubens, en el mismo Museo, que son, á su vez quizá, en la obra de Rubens y en la de Tiziano, los más hermosos desnudos del mundo: la Maja de Goya.

---



## Noticias Artísticas y Arqueológicas.

---

---

---

*Monumento conmemorativo del  
:: incendio de San Sebastián ::*

---

Se inauguró á fines de Agosto, con excepcional solemnidad, descubriéndose en dicho acto la estatua, en bronce, de S. M. la Reina Cristina, colocada delante del monumento.

Se conmemora en dicha obra el incendio de San Sebastián, en 1813, por lo que dicha catástrofe influyó en el resurgimiento de la ciudad moderna, bella, coquetona, construída con arreglo á todos los adelantos del arte urbano y de la higiene moderna.

Para juzgarle hay que tener en cuenta el fin perseguido en su creación, que es el que le da excepcional importancia. En su composición se ha procurado asociar los emblemas del progreso triunfante; de las terribles escenas del combate y saqueo de la ciudad; de la reunión en Zubieta de los insignes varones que acordaron consagrar tenaces esfuerzos á hacerla renacer de sus cenizas.

Sobre una amplia base se eleva una columna coronada por una cuadrígonica imitación, á medias, de las antiguas, muy pequeña en dimensiones y bastante pobre de movimiento, siendo guiados los caballos por una figura alada, que es de mayor altura y volumen que los nobles brutos.

Las mujeres y hombres que huyen de la quema, el oficial y soldados que luchan al lado de un cañón, son obras de cantería simplemente sacadas de puntos de los bloques con que están hechas.

El relieve de Zubieta, colocado modestamente á la espalda del monumento, parece más la obra de un escultor.



La estatua de S. M. la Reina Cristina no se distingue tampoco por la originalidad de sus líneas; pero sí tiene la virtud de presentar un rostro bastante parecido al del augusto original.

No se ha querido, indudablemente, que el monumento llevara el sello universal del arte, ni siquiera el nacional que le correspondería, por recordar un hecho importante de la historia patria, porque el concurso para realizarle se abrió sólo entre los artistas de la región. En él se reflejan las consecuencias de este exclusivismo, tan contrario á lo que hoy hacen las Repúblicas Americanas, encargando obras de excepcional importancia á nuestros grandes escultores, y tan extraño en una ciudad como San Sebastián, que tan importantes recursos recibe, para su progreso y vida, de los forasteros que en ella veranean.

No creemos que con el conjunto y detalles de la obra se ha tejido ninguna corona de laurel para los escultores de la provincia.

---

*Pinturas murales en diferentes*

*..... localidades .....*

---

Son numerosas las que han aparecido en estos últimos tiempos y se han citado en este BOLETÍN.

Su importancia es excepcional para el estudio de la historia del arte español.

A pesar de las repetidas mociones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de otras Corporaciones, llenas de amor por la cultura patria, no se ha tomado todavía resolución alguna para salvarlas.

---

*Frescos de San Antonio de la*

*..... Florida. ....*

---

Gracias al cumplimiento de las disposiciones acordadas entre el sabio y respetable Prelado de la diócesis y la Real Academia de San Fernando, no progresa, como antes progresaba, de día en día, su deterioro; pero sí permanecen en el mismo mal estado á que llegaron.



Un artista se ha dirigido á la Academia, ofreciéndose á limpiarlos, y en la sesión del 6 de Octubre se dará cuenta á este alto Cuerpo de los procedimientos que se propone emplear, para que éste funde su informe sobre un detenido examen de los mismos.

---

::: *Monumentos nacionales.* :::

---

Han llegado á la Secretaría de Bellas Artes de San Fernando varios expedientes de declaración de Monumentos nacionales. Se refieren á edificios que son verdaderamente interesantes, unos desde el punto de vista arqueológico y otros desde el artístico, y es seguro que aquella ilustrada Corporación emitirá informe favorable, y que más pronto ó más tarde se publicará un Decreto más en la *Gaceta* poniéndolos oficialmente bajo la protección del Estado.

Ocorre, sin embargo, pensar en que como todos los años se aumenta la lista de los que se hallan, por lo menos aparentemente, en estas condiciones, y no se aumenta ó se aumenta muy poco la consignación de las cantidades afectas á este servicio, no será posible reparar ni aun los más urgentes desperfectos en todos, y muchos continuarán en su estado de lamentable ruina.

¿No sería conveniente adoptar de una vez un criterio fijo y no hacer más declaraciones de nacionales que las de aquellas joyas arqueológicas que puedan presentarse pronto en forma decorosa ante los extranjeros que acudan á estudiarlas?