

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

* Arte * Arqueología * Historia *

MADRID.—1.º Diciembre 1914.

AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS

*Director del BOLETÍN: D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.**Secretario de la Redacción: D. Elías Tormo, Plaza de España, 7.**Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.*

ESTUDIOS VELAZQUISTAS

La cronología de algunas obras de Velázquez (1)

Al mismo tiempo que Karl Justi seguía a Beruete rápidamente a la tumba, los trabajos velazquistas en España lograban un inesperado desarrollo (2): Elías Tormo y Narciso Sentenach publicaban dos

(1) Entre las nuevas Secciones que va a organizar nuestro BOLETÍN, débese comenzar por una de *Estudios Velazquistas*, que hoy inauguramos con el estudio del hispanista alemán Valerian von Loga, conservador en los Reales Museos prusianos (Gabinete de estampas de los Museos de Berlín). En otros artículos inmediatos daremos cuenta de otras novedades del velazquismo, particularmente de los últimos felices hallazgos del Sr. Beruete, hijo, que con ellos tanto mantiene los prestigios del nombre heredado.

El trabajo del señor von Loga, basado en gran parte en otros publicados en nuestro BOLETÍN, se ha publicado en alemán en el «Jahrbuch der Koeniglich preuszischen kunstsammlungen» (Anuario de las Reales Colecciones de Arte prusianas), cuarto y último número de 1913.—(Nota de la Redacción.)

(2) El doctor Carlos Justi falleció en 9 de Diciembre de 1912 (había nacido en 1832); D. Aurellano de Beruete falleció en 5 de Enero del mismo año de 1912 (había nacido en 1865).

Justi, con el «Velázquez y su siglo», nos dejó la obra maestra de la erudición; Beruete, con su «Velázquez», la obra maestra de la crítica; siendo uno y otro libros magistrales en la crítica y en la erudición a la vez.

El libro de Justi, publicado en alemán (dos ediciones, de texto variado en parte) y en inglés, se dió traducido medianamente, sin ninguno de los índices (general, de nombres propios ni de nombres de lugares), y sin hacer de la publicación tirada aparte en la Revista «España Moderna», desde el núm. de Julio de 1906 al de Octubre de 1908. Ha de recurrirse, por tanto, al original de la definitiva edición

estudios de valor (1). Por otra parte, algunas obras del pintor, hasta ahora desconocidas y otras sólo de reciente conocidas, sirven para esclarecer puntos oscuros de la cronología del pintor de los pintores. Reducido este trabajo a una recapitulación, en forma de Anales, de los nuevos resultados obtenidos, pide el autor que se le perdonen las afirmaciones que parezcan demasiado categóricas.

Raras, muy raras veces puso Velázquez su firma en sus cuadros, conociéndosele tan solamente firmados el retrato de Felipe IV en Londres, uno del Almirante Pulido Pareja [National Gallery, Londres], el retrato del Papa [Palacio Pamphili, Roma] y cierto fragmento, la mano de un clérigo con una hoja de papel, y en éste la firma [Palacio Real, Madrid], no estando entre esos raros casos del todo libre de objeciones el caso del Almirante (2). Pero si raras son las

alemana «Diego Velázquez, und sein Jarhundert» (dos tomos en cuarto con bastantes ilustraciones, Bonn-Cohen, 1903).

Tampoco se ha publicado en castellano el magno libro «Velázquez», de Beruete, padre, del que hay edición francesa (Paris, H. Laurent, 1908), edición inglesa (más económica: Londres, Methuen en 1906), y edición alemana, de gran lujo (Berlin, Photographische Gesellschaft, 1909).

Lo principal de este libro, su sentido de crítica técnica y clarividente, se refleja precisamente en la cronología de la obra velazquiana, que dejó establecida el autor para los ochenta y tres cuadros auténticos que reconoció a la fecha de la edición francesa, agregando y distribuyendo siete más en la edición inglesa, tres más en la alemana y dos más con posterioridad a esta última. El resumen cronológico de esa magna labor de Beruete, lo dió Tormo en estilo telegráfico y numerando las obras en «Cultura Española», núm. 6, Mayo de 1907, pág. 590, y en nota suplementaria de este BOLETÍN, tomo XIX, año 1911, pág. 25.

Precedente del libro de Justi y del libro de Velázquez, con la mayor parte del andamiaje histórico, sin el cual la tarea de los grandes críticos hubiera sido difícil, fué el libro de D. Gregorio Cruzada Villamil, «Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez» (Madrid, Miguel Guijarro, 1885), del cual no hubo nunca ejemplares «de nuevo» en el comercio, y que sólo misteriosamente se vendía alguno en los tres o cuatro primeros lustros de su impresión. — Otro (anterior) andamiaje, el de la Crónica general de ventas, vicisitudes e historia de las obras de Velázquez, lo formó el norteamericano Curtis. El libro de éste en inglés, lleno de curiosidad, se publicó en Londres y Nueva York en 1883. Vaya otro recuerdo, por último, al libro de Sterling y Bürger (1865).

Todos los demás libros sobre Velázquez son de ediciones de popularización artística (Lefort, Stevenson, Gensel, Aman-Jean, etc. — *N. de la R.*)

(1) Véanse Tormo: «Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro y el Poeta del Palacio y del Pintor», BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES. Año XIX (1911), y Sentenach: «Velázquez», BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES. Año XX (1912). — *N. del A.*

(2) Acerca del original verdadero de ese cuadro de la National Gallery, de Londres, y sus copias, ha disertado el Sr. Beruete, hijo, en el Ateneo de Madrid, el

firmas de los cuadros, como se ve, más raro fué que Velázquez los fechara: 1619 se lee (sin firma) en la «Adoración de los Reyes» (Prado); 1620 en el retrato de Fr. Bernardino Suárez, y 1639 en el de Pulido Pareja, ambos éstos que Beruete creía deber atribuir a Mazo. Se perdieron además dos cuadros que llevaban fechas, el de jinete [Felipe IV] del año 1625 y el de la «Expulsión de los moriscos», que fué pintado tres años después. En cuanto a fechas documentadas, tenemos tan sólo la orden de pago [1629] de los «Borrachos» [Prado] y los recibos de tres cuadros anteriores. Por último, conservamos los documentos del embalaje de dos cuadros, en 1632, para Viena [Felipe IV e Isabel de Borbón] y los de la labor en Fraga [Aragón], en 1644, del retrato del Rey y el del bufón «el Primo», encargado de hacer reír a Su Majestad. Todos los demás documentos nos hablan tan sólo de distinciones honoríficas concedidas en la corte a Velázquez, o del dinero que en ella se le debía y no se le pagaba.

Por Pacheco, todavía más famoso por maestro que por suegro de Velázquez, venimos en conocimiento de la mocedad y los primeros años de la vida madrileña del joven pintor; de su edad madura algo sabemos por uno de sus discípulos, por el cordobés Juan de Alfaro, cuyas noticias nos transmitió Palomino. A Jusepe Martínez, que conoció de cuarenta años al sevillano, somos deudores de una alegre anécdota que nos muestra el aprecio que entonces se hacía del arte de Velázquez.

En suma, que ha sido preciso atenerse a las indicaciones de esos autores, como a toda clase de medios, particularmente a la edad de los personajes en los retratos, para ir determinando la cronología. Tales recursos, ni que decir tiene que guiaron muchas veces, cuando no faltaron enteramente, por caminos extraviados. Para tales casos es la ayuda que ofrece el estudio técnico de los cuadros, no habiéndose aprovechado bastante todavía el examen de la nota del colorido, para aquilatar bien el desarrollo, en absoluto metódico, de este genio, el más aplicado de cuantos han existido.

día 19 de Diciembre de 1914, ofreciendo al público las primicias de una nueva e importante investigación, de que se dará oportunamente cuenta en esta Revista.—
(*N. de la R.*)

— Por 1618. —

BODEGON, cuadro adquirido por Julio Boehler, en Milán, ahora en posesión de Victor G. Fischer, en Nueva York.

La mujer que ya conocemos como cocinera en el cuadro de la colección de Sir Federico Cook, en Richmond, y en el de la National Gallery, y que Pacheco ha pintado al lado de un caballero (en el Museo de Sevilla, núm. 107), da órdenes en este cuadro a un joven que lleva del brazo una cesta de uvas y un plato lleno. Detrás de la mujer encontramos al aldeanillo, del cual habla Pacheco, aquí riendo, con un dedo en la boca. Figuras de medio cuerpo.

CABEZA DE UN JOVEN, de perfil. San Petersburgo, Ermitage, número 350.

Adquirido como de Velázquez con la colección Coesvelt, después atribuido allí a Zurbarán por la opinión de Waagen. Muy parecido a la figura de la derecha en el bodegón de Budapest.

BODEGON, en la colección de Otto Beit, en Londres.

La criada que vimos con el almirez al primer plano del cuadro llamado «Cristo en casa de Marta y María», trabaja en este cuadro detrás de la mesa de cocina, donde los platos tienen la misma disposición que en la merendola de los dos jóvenes, en Aspley House.

— 1620. —

EL VENERABLE FRAY BERNARDINO SUAREZ DE RIVERA, de rodillas. San Hermenegildo, Sevilla (1).

Ha llamado la atención este retrato, que lleva, con la fecha de 1620, un monograma que no puede decir sino Diego Velázquez (2).

(1) El autor publica en la Revista alemana la cabeza del retrato y el facsímile de la firma; una y otra cosa puede ver el lector de nuestra Revista en el lugar que luego se cita. La obra es un indiscutible Velázquez y muy notable, en opinión del que escribe esta—*Nota de la Redacción*.

(2) Ni Diego de Zamora ni Diego de Zalcedo, como discurre Gestoso ante el problema de la cifra, porque bien se conoce la V en ella. Véase Gestoso: «Un monograma y varias interpretaciones», BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, XVIII (1910), pág. 138. — (*N. del A.*)

Pudo estudiarse en la Exposición de retratos de Sevilla de 1910 (1). Precisa compararle con el retrato del poeta D. Luis de Góngora, que Velázquez pintó, como se sabe, para Pacheco durante su primera estancia en Madrid, el año 1622, para darnos cuenta de que este cuadro, que Beruete intentó atribuir a Zurbarán, demuestra un importante desarrollo del talento de Velázquez (2).

— 1623. —

RETRATO DE UN SACERDOTE. *Antes propiedad del Marqués de la Vega Inclán, en Toledo.*

Artículo de Augusto L. Mayer, en la Revista *Monatsheften für Kunstgeschichte* [folletos mensuales para la Historia del Arte], reconocido auténtico por Beruete. Fué comprado por mediación de Erick, Nueva York, por Henri E. Huntign, en Los Angeles (California). Quizá sea el retratado el Sumiller de Cortina D. Juan de Fonseca y Figueroa.

ANUNCIACIÓN A LOS PASTORES

Este cuadro ha sido conocido hace poco en círculo más amplio. Su propietario, Mr. Marion H. Spielman, intentó atribuirlo a Velázquez y colocar su composición entre los dos viajes del pintor a la corte. La comparación de este cuadro con «Los Bodegones», de la misma época, «El aguador» y los dos muchachos, de Aspley House, la cocinera vieja, la criada joven que podemos ver en la Exposición actual de las Graffton Galleries [1913-14] demuestra cuán ridícula no es la atribución (3). Velázquez no daba entonces tanto relieve a sus figuras ni al espacio tanta profundidad.

(1) En el «Catálogo de la Exposición de retratos antiguos, celebrada en Sevilla en Abril de MCMX, redactado por J. Gestoso y Pérez» (Madrid, Blanco y Negro, 1910) se catalogó el cuadro (núm. 12, del «Salón», «Serie alta»), no diciendo fuera de Velázquez, y así como anónimo se reprodujo en una del centenar de obras fotográficas en él.—(*N. de la R.*)

(2) Sobre original, copias o réplicas de este retrato de Góngora del Museo del Prado, véase Tormo: «La Colección Lázaro, nuevas adquisiciones», en *La Epoca*, núm. de 27 de Marzo de 1913, y E. Romero de Torres: «Un nuevo retrato de Góngora pintado por Velázquez», en *Museum*, año 1913, pág. 231.—(*N. de la R.*)

(3) El cuadro de Spielman es evidéntísimo que no es de la mano de Velázquez (por su factura muy empastada) y que sus ángeles de arriba, en particular, no son de original de Velázquez, pero, en general, el que estas notas redacta, al verlo col-

Yo quisiera atribuir este cuadro soberbio al gran maestro que ha pintado la «Tentación de Santo Tomás», ahora en el Colegio de los jesuitas de Orihuela, obra en la que se observa, al lado de una aspereza virginal de primerizo, todas aquellas finezas colorísticas. Es este gran artista, como Tormo supone con probabilidad, aquel Nicolás de Villacis, casado cerca de Como, que seguiría en este cuadro las huellas de Velázquez, con imitación a la vez de los italianos (1). Tales carneros de largos pelos se crían hoy día en los valles de los Alpes del Sur. Los finos tonos plateados, la caída de los paños de lana que logran tan suave color rojizo y amarillo, los encontramos tan hermosos en el «Organista de Nantes» (2). De este cuadro no se aparta mucho la «Santa Rosa de Lima», de Budapest, que el Conde Esterhazy como de Villacis adquirió en España, y cuyos grandes valores colorísticos no se pueden juzgar en verdad a través de una fotografía.

— Por 1623. —

FELIPE IV y OLIVARES, *de pie* (3), *del palacio Villahermosa, en Madrid. Ahora en la colección Benjamin Altman, en Nueva York.*

De estos dos retratos y de un tercero, que se ha perdido, del lealista de la Universidad de Salamanca y Fiscal de la Corona de Cas-

gado en la Exposición, y de lejos, lo tenía por indiscutible obra velazquiana de estilo, y al lograrlo ver en el suelo, como de técnica indiscutiblemente no de Velázquez, siendo siempre italianos de abolengo los ángeles, del todo extraños al ideal del gran maestro español. El misterio lo vió claro, y la hipótesis que imaginó (de un perdido original de Velázquez) evidente, al encontrar en la Sala española del Museo de Nantes otra copia, bastante menos buena y algo más fiel probablemente al extraviado modelo, en la cual los dos ángeles, que recordaban la escuela parmesana, se ven sustituidos por otro menos bello, pero mas en el arte del maestro español. El imaginado original puede pensarse que lo pintaría Velázquez durante el primer viaje a Italia, o poco después. — (*N. de la R.*)

(1) Del cuadro, por única vez reproducido en nuestra Revista, véase Tormo: «Villacis, Una incógnita de nuestra Historia artística», BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, XVIII (1910), pág. 225 (reproduciendo también la Santa Rosa de Lima, de Budapest, de que habla después el autor). Véase también Baquero Almansa, «El Villacis de Orihuela», en el diario de Murcia *El Liberal*, número de 5 de Diciembre de 1909, y Baquero Almansa, «Los Profesores de las Bellas Artes murcianos», Murcia, Nogués, 1913, pág. 101 a 116. — (*N. de la R.*)

(2) Este cuadro (probablemente notabilísima obra de Herrera el Mozo, el hombre de la paleta rosa) lo reproduce Mayer, como de Herrera el Viejo, en «Die Sevilianer Malerschule». — (*N. de la R.*)

(3) El autor da la reproducción de esas dos obras en la Revista alemana. Acerca de ellas deben verse los dos folletos de Mérida, «Los Velázquez de la casa de

tilla, D. García Pérez de Aracil, se ha encontrado (1) un recibo original, hecho el 24 de Diciembre de 1624. El retrato del Rey, cuyos rasgos parecen todavía juveniles, puede ser hecho cuando por el Conde-Duque se logró el establecimiento del joven maestro en Madrid; quizá sea el primer retrato de Felipe IV, el que causó tanta impresión. El Museo de Boston posee una copia de la cabeza, de don José M. Muñoz. Cuando Rubens llegó a Madrid por segunda vez, en el año 1628, hizo un bosquejo, seguramente porque el privado le concedería una sesión, resultando una imitación del retrato de Velázquez. Inventóle un marco alegórico (Grisalla, en la colección Cardon, en Bruselas), con el cual hizo su grabado Paulus Pontius.

— **Por 1625.** —

EL RETRATO DEL PRÍNCIPE CON EL GUANTE, *en el Museo del Prado, llamado Don Carlos.*

Probablemente Felipe IV mismo pintado poco después de su viaje a Andalucía (2).

EL PORTERO OCHOA

Mencionado ya en el Ordenamiento de los trajes de la Corte al lado de Juan de Austria, [el Bufón] y Benuelos. Lo apellidó Alcalde Ronquillo Ceán Bermúdez, al citar el cuadro en el Palacio Nuevo, y del mismo modo se apellida en el grabado al aguafuerte de Goya. De este cuadro se conserva únicamente una copia (3) en el palacio del Marqués de Casa Torres. Seguramente era el *pendant* del «D. Juan de Austria», aunque lo hubiese pintado treinta años antes, cual lo indica la silueta pintada sobre un fondo plano y monótono estilo característico de los primeros retratos madrileños del pintor. El hombre que do-

Villahermosa» y «Un recibo de Velázquez», extractos de la *Revista de Archivos*, año 1905 y año 1906. Véase también la recensión de Tormo en «Miscelánea de cuadros de Velázquez y estudios velazquistas», *Cultura Española*, núm. IV (1906), página 1.167, donde se da la idea de que sean retratos de mano de Velázquez, pero de memoria, sin tener los modelos a la vista, cuando su primero y fracasado intento de introducirse en la Corte. — (*N. de la R.*)

(1) Por el Sr. Mérida. — (*N. de la R.*)

(2) Véase Sentenach, lugar citado, pág. 622. — (*N. del A.*)

(3) En el cuadro se ven, nótese ello, y se ven muy bien, los arrepentimientos. — (*N. de la R.*)

bla un tapiz peruano, cuyo propietario es lord Kinnaird, no era Ochoa, ni pintado por un español (1).

— **Por 1628.** —

RETRATO DE SEÑORA. *Berlin, Museo del Emperador Federico, núm. 413 F.*

Según Beruete es obra de Mazo, que era todavía un alumno cuando se hizo este cuadro (2). El traje es de una época anterior al año 1630. Doña Antonia de Ipiñarieta lleva el peinado muy alto, mientras que el peinado de Isabel de Valois, cuadro en el año 1632 en el Palacio de Viena recibido como regalo [hoy en el Museo de Viena], es ya más bajo y más ancho. La inscripción Juana Miranda, en el revés de la vieja tela, indujo a Justi a suponer que era el retrato de la hija de Pacheco, esposa de Velázquez, quien la retrató de Sibila [Prado], y que apareció de ángel en el cuadro de la «Virgen de San Ildefonso» [Palacio arzobispal de Sevilla] y del «Cristo de la Columna» [National Gallery, Londres]. La noble señora, aderezada con preciosas perlas, tiene apenas semejanza con esta mujer. Volvemos a verla en el retrato [dibujo] de la Albertina, en Viena, cuyo compañero presumo fuera el Conde-Duque. Este semblante sentaría muy bien al carácter de su esposa Juana, tal como nos representa la historia a la intrigante y orgullosa Condesa de Olivares, cuya espalda abultada se oculta muy bien en el cuadro. La casa a que pertenecía ostentaba el título condal de Miranda.

— **Hacia 1629.** —

ESOPO y MENIPO, *en el Museo del Prado, antes en la Torre de la Parada, en el Parque de El Pardo.*

Hasta ahora han sido colocados entre las últimas obras del maestro; es cierto que por Velázquez (según la conocida costumbre) las cabezas fueron retocadas más tarde. La manera de construir las figuras, sus siluetas plásticas y las sombras cortantes (muy oscuras)

(1) Cuadro expuesto con el núm. 58 en la aludida Exposición de Londres de 1913 (reproducido en el Catálogo, lám. XXIV), que sin ser de Pereda, algo tiene de su estilo. — (*N. de la R.*)

(2) Véase Beruete y Moret. «The School of Madrid», páginas 72 y siguientes. — (*N. del A.*)

que proyectan en el suelo, dan a estas obras un mayor parentesco con los retratos de la primera década de la estancia del pintor en la corte. Si comparamos además estos cuadros con «Los Borrachos» [Prado], el «Taller de Vulcano» [Prado] y la «Capa ensangrentada de José» [Escorial], veremos la misma manera de modelar las carnes, los mismos efectos de sombra y la iluminación muy pronunciada en algunas extremidades, y aun cierta semejanza manifiesta del tipo de Menipo con el del Patriarca José. Al contrario, si comparamos los libros que se encuentran en los pies de Menipo con los folletos y la escribanía, entre los cuales se agacha «el Primo» [Prado], bien se ve a un lado la sequedad, la ligereza natural al otro, dando la certidumbre de que es imposible que estos filósofos sean del tiempo y del pintor del «Mercurio y Argos» o de «las Hilanderas».

— **Por 1629.** —

CRISTO ATADO A LA COLUMNA. *Regalado en el año 1883 por lord Saville, antiguo Embajador inglés en Berlín, a la National Gallery, en Londres.*

Lo debió de adquirir probablemente en España por mediación de su bella amiga la famosa bailarina Pepita de Oliva, cuyo nombre suena todavía en un cantar popular en las riberas del Spree y sirve todavía para designar en Berlín cierta clase de paño para pantalones; cerca de Spandau lleva todavía su apellido un castillo metido en un bosque.

Colocado por Justi y Stewenson en la última treintena, el color del cuadro es del todo sevillano como pueda serlo el de Zurbarán. El dibujo y la factura en las carnes nos recuerdan «Los Borrachos», como también la disposición de la luz que viene del lado izquierdo con el color oscuro del traje en el rincón izquierdo de abajo, que como que corresponde con la persona agachada y puesta en sombra en «Los Borrachos». El ángel tiene los rasgos de Juana Pacheco. Este retrato, que tiene mucho acento personal, puede haber sido pintado como recuerdo de la malograda segunda hija de Velázquez.

— Antes de 1633. —

RETRATO ECUESTRE DEL CONDE DUQUE, *en el Museo del Prado.*

José Leonardo ha copiado dicha figura para su cuadro de la «Conquista de Breisach» (1). No se ha observado, como me parece, que Velázquez inspiró a su colega para el grupo del paje y de los que le rodean, imitado del cuadro de «Las Lanzas», no terminado todavía en el año 1637, pero hecho por entonces (2).

— Por 1634. —

LOS ERMITAÑOS, *en el Museo del Prado.*

Los consideraron como la última obra de Velázquez porque proceden de la ermita de San Antonio, del Buen Retiro, cuya decoración mural hicieron en 1659 Miguel Angel Coloma y Agustín Mitelli, y también por la razón técnica de la pintura ligera con que está tratado el lienzo. Es, sin embargo, una maravilla de color, apenas comprensible después de sus cuadros más tardíos y casi monocromos: «Las Meninas», el «Mercurio y Argos» y «Las Hilanderas» [Prado, todos]. No se ha observado en los grandes cuadros del «Conde-Duque de jinete» y «Baltasar Carlos» el conjunto comprendido como una armonía con el paisaje espléndido de los fondos. La ermita va ya mencionada en el año 1637 por el poeta Manuel de Gallegos (3).

Los retratos «Felipe IV de jinete» y de «su esposa de amazona», así como el de la Reina «Isabel de Valois» [Prado todos], no son obras de Bartolomé González retocadas por Velázquez, sino que fueron ejecutadas según sus ideas por Mazo (4).

(1) Véase Tormo, trabajo citado, pág. 302. — (*N. del A.*)

(2) Hay las mismas, mismísimas razones expuestas por Tormo, y aceptadas por el autor para llevar a 1634 (no a 1633) el cuadro de Leonardo, para demostrar que «Las Lanzas» son de ese año poco más o menos. — (*N. de la R.*)

(3) Véase Tormo, trabajo citado, con el texto antes rarísimo del poeta; pero la observación nueva referente a la ermita es de von Loga. — (*N. de la R.*)

(4) Véase Tormo, lugar citado, pág. 103. — (*N. del A.*)

— Por 1640. —

MARTE, en el Museo del Prado, en Madrid, antes en la Torre de la Parada, encomendado a Velázquez en 1636 (1).

De ordinario puesto en la última década de la actividad del maestro; si nos fijamos en el color viviente de la piel de Argos y en su pintura amplia y cortada, una ejecución tan dura en aquellos años nos parece imposible. Después de sus treinta años, el color de Velázquez es más variado, más fuerzas tiene su colorido bajo la influencia inmediata de Mayno, con quien Velázquez ha dirigido los trabajos en la Sala de Reinos del Buen Retiro.

Por el bueno del dominico le fué probablemente también indicado el estudio de las obras de su maestro [el Greco], cuyos resultados se ven, mejor que en parte alguna, en el retrato del «Conde de Benavente» [Prado]. Una predilección por el azul, la cual se anuncia en el «retrato ecuestre del Rey», y particularmente en la «Rendición de Breda», conduce al cabo a Velázquez a experimentos puramente teóricos, buscando en el «Marte» el modo de llevar a este color frío a un acorde con el rojo y construir al fin un cuadro como la «Coronación de Maria» [Prado], absolutamente basado sobre esos dos tonos duros: armonía en púrpura, del rojo y violeta.

También la «Venus» [National Gallery, en Londres] enseña tanta dureza en la técnica y sequedad en la ejecución, que apenas se puede contar entre las últimas obras del maestro. Este retrato se hallaba probablemente en poder del Conde Duque. En un inventario de su heredero se menciona, y si fuera de Olivares habría de ser pintado antes de su caída, en el año 1643 (2).

(1) Véase Cruzada Villaamil: «Velázquez: Anales de su vida y obras», página 93. — (N. del A.)

El documento, en realidad, no habla de cuadro alguno en particular, sino de tarea para la Torre de la Parada. — (N. de la R.)

(2) Es fantástico eso de que fuera cuadro del Conde Duque; de quien fué es de sus sobrinos los Duques de Montoro, Marqueses del Carpio, sólo en parte sus herederos. — (N. de la R.)

— Antes de 1644. —

LA CORONACION DE MARÍA, *en el Museo del Prado de Madrid.*

Puesto por los biógrafos modernos en los últimos años del maestro, y aunque parcialmente pintada muy ligero y líquido, sin embargo, en total, obra demasiado seca. Pintado para el oratorio de la Reina, no para María Ana. Así que Palomino (1) y Ceán Bermúdez se acercaban mucho a la verdad cuando ponían la obra más colorística del maestro en la proximidad de «Las Lanzas» y antes del segundo viaje a Italia (2). Como el color, así la composición está imaginada y ejecutada teóricamente. Son dos triángulos isósceles, resbalados uno en el otro, los que dan el armazón en que se construyeron las figuras. No Greco [cuadro de la Col. Bosch], sino el grabado en madera de Durero (de la Vida de María), ha dado el prototipo para esa construcción.

LA DAMA CON EL ABANICO, *en la Wallace Collection, en Londres.*

Según Beruete, casi seguramente es Francisca Velázquez, la esposa de Mazo. El traje, especialmente el escote cuadrado, con el blanco camisolín dentro, apenas se conoce sino en el siglo XVIII. Por la calidad superior del retrato se puede creer que no era moda tanto como capricho del artista, que pudo permitirse en un retrato de familia. La copia la posee el Duque de Devonshire. Con la mantilla de encajes y los bordes de pasamanería, delata su nacimiento en tiempos del segundo imperio (3). Según Curtis, los dos retratos deben ser mencionados ya en inventarios anteriores. *¿Quid est veritas?*

— 1649. —

LA INFANTA MARÍA TERESA, *núm. 1.084 del Museo del Prado.*

No Margarita, como suponen Lefort, Justi y Beruete (4).

(1) Véase pág. 498. — (*N. del A.*)

(2) Palomino no la pone así de propósito claro y manifiesto, pero de ese modo resulta colocada en su texto; Ceán no hizo tampoco particular estudio del problema cronológico. — (*N. de la R.*)

(3) Al cerrarse la Exposición Hispánica de Londres de 1913 (últimos días de Enero de 1914), se colocaron juntos los dos semejantísimos lienzos en la Wallace Collection, triunfando (ni que decir tiene) el de la casa, obra brillantísima, de la cual es el otro un apagado eco. — (*N. de la R.*)

(4) Véase el «Jahrbuch des Kunstsammlungen des Alleshöchstes Kaiserhau-

DOS VISTAS DE LA VILLA MEDICIS. *Museo del Prado.*

En general va su labor puesta hasta ahora al tiempo del primer viaje a Italia. La gran libertad del manejo del pincel y el lleno de la luz, sin embargo, parecenme imposibles al lado de la «Fragua de Vulcano».

RETRATO DE UN CABALLERO, *en posesión del Sr. Senff, en New York, publicado aquí por la primera vez* (1).

Según el estilo de la pintura ha sido producido en los últimos años del maestro, muy parecido al retrato del *Conde de Benavente*. No únicamente la forma del cráneo, cuencas de los ojos y boca son formados de la misma manera, sino los cabellos de la cabeza son muy poco cuidados en uno y otro retratos. Si éste es de verdad el Conde D. Juan Francisco Pimentel, muerto en el año 1652, tuvo que ser pintado el cuadro después de la vuelta de Velázquez de Italia.

— 1658. —

ALONSO CANO, *en el Museo del Prado de Madrid.*

Paúl Lefort manifestó por la primera vez, en el año 1881, una duda acerca de esta denominación, fundamentado en un cuadro, con letra [de Varela], que representa a Martínez Montañés, ahora existente en el Ayuntamiento de Sevilla. Quería reconocer en el representado al ilustre escultor sevillano, quien fué llamado a la corte, en el año 1636, para hacer un modelo del bronce, retrato ecuestre del Rey, por Tacca. Beruete, que con Justi y más tarde Angel Barcia se adhirió a la opinión de Lefort, creyó no poder aceptar tales perfecciones técnicas en tal época, apoyándose además en la edad del personaje retratado y en la comparación de la pintura, libre y flúida, con la que señaló Cruzada Villamil en el retrato el Papa [Doria Pamphili]. La comparación de aquellos dos retratos [de escultores] con las fotografías, de las cuales Lefort aún no podía disponer, resulta que ambos cuadros, muy parecidos el uno al otro en la postura, repre-

ses». («Anuario de las Colecciones de Arte de la toda altísima Casa imperial») [de Austria], XVIII, pág. 181 y siguientes. — (*N. del A.*)

(1) En efecto, lo reproduce el autor (y no parece obra maravillosa) en la edición alemana de este estudio. — (*N. de la R.*)

sentan difícilmente a la misma persona. La cabeza que trabaja el artista tampoco corresponde a la de la estatua de jinete de Tacca. El escultor de Velázquez se parece mucho más a Alonso Cano pintado por su alumno Bocanegra en el lecho de la muerte, y aun más a un dibujo, desgraciadamente sin letra, en el Album de Retratos de Pacheco. Con estos resultados vino Sentenach (1) y concluyó conjuntamente de todo ello, que este cuadro tiene que representar a Cano, pintado por Velázquez cuando su viejo amigo se pronunció acerca de él tan favorablemente en las declaraciones testificales del expediente de pruebas de hidalguía [para cruzarse como santiaguista]. En realidad, pues, el tiempo a que el cuadro corresponde se ajusta con ello mucho mejor (2).

Sentenach sostiene además la tesis, que no hay que desechar, de que podemos reconocer en el bonito retrato de Aspley House a Alonso Cano en varios años más joven.

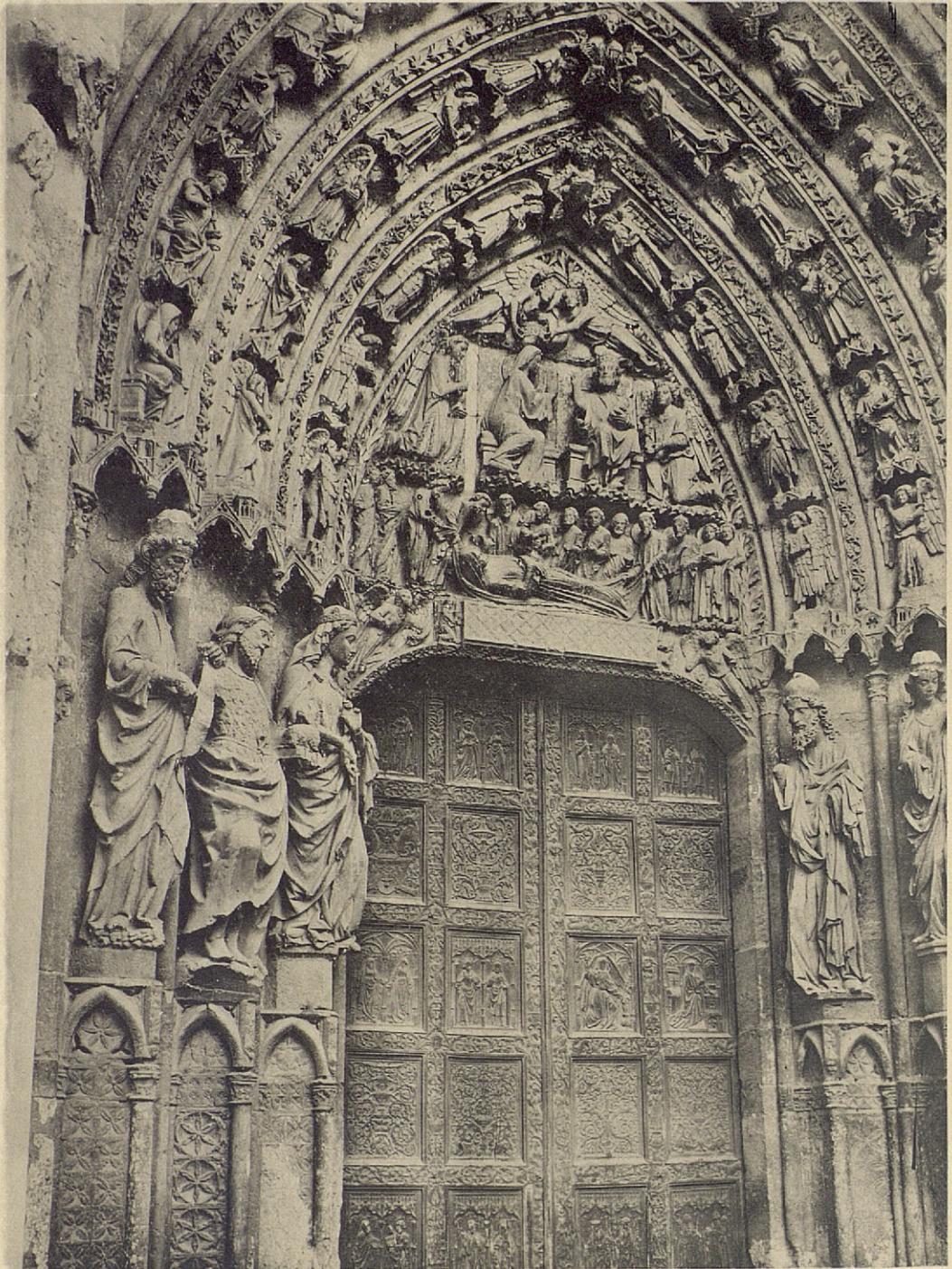
RETRATO DE UN CABALLERO, *en el Real Museo de Dresde.*

Pintado tan fino y ligero, probablemente (según el mismo investigador) retrato de D. Gaspar de Fuensalida, el antiguo amigo, el favorecedor y el albacea testamentario del maestro.

VALERIAN VON LOGA.

(1) Véase lugar citado, pág. 276.—(N. del A.)

(2) Sobre este embrollado asunto (en el que las probabilidades se dividen, por razones fisonómicas, más favorables a que sea Montañés el retratado, y por razones de técnica y su cronología, favorabilísimas a que lo sea Cano), véase Sentenach: *Ilustración Española y Americana*, año 1905; Tormo: «Miscelánea de cuadros de Velázquez y estudios velazquistas» en *Cultura Española*, 1906; Barcia: «Retratos de Alonso Cano», en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1910, y, particularmente, Sentenach en este BOLETÍN, XX (1912), pág. 275 a 280, en el estudio «Velázquez», parte de «Los grandes retratistas».—(N. de la R.)



Fotografía de Hauser y Menet.-Madrid

LEÓN

Portada del lado de la Epístola en el pórtico principal de la Catedral.

ARTE DEL SIGLO XIII

Portadas de la Catedral de León.

Antes de describir las portadas de nuestra Pulchra Leonina, daremos una ligera idea de su situación y lugares a que sirven o sirvieron de ingreso.

La Catedral leonesa tiene la forma de cruz latina y su orientación es la general de la antigua Iglesia: la cabecera al Oriente y los pies a Occidente. En sus hastiales, septentrional, meridional y occidental, hay portadas, y como se desprende de lo que acabamos de decir, las tres del Oeste, que son las principales, sirven de ingreso a las tres naves longitudinales de la Basílica. En el hastial Sur vemos otras tres portadas, una de ellas, la del lado Este, tapiada, que corresponden a las tres naves del brazo meridional del crucero, así como las dos del hastial Norte, una de ellas también macizada, coinciden con dos de las naves del brazo septentrional del mismo.

El pórtico principal de la Catedral de León, tal y como hoy se encuentra, está formado por tres arcadas que comunican entre sí por una especie de pequeña galería, cuya bovedilla se apoya en pilares aislados de planta circular con columnitas adosadas, entre las que hay hermosas estatuas cubiertas con doseletes. Sobre estos pilares, agrupados de dos en dos, en los intermedios de las portadas se alzan agudísimas ojivas.

Cada una de aquéllas está formada por un arco abocinado, cuyos flancos están guarnecidos de estatuas. El basamento lo decoran pequeñas columnas, sobre las que voltean arcos apuntados de un sólo baquetón, cuyos vanos están cuajados de ornamentación formada por florones de cuatro, seis y ocho hojas.

Este pórtico remataba en sus primeros tiempos por gabletes guarnecidos de crochets, con cruces en los vértices de los laterales, y en el central, más elevado, la imagen de la Virgen, lo que daría un bellísimo aspecto; pero en el siglo XV, un arquitecto, Alfonso Ramos, los hizo desaparecer para construir una terraza donde estuvieran más cómodamente los espectadores de las fiestas que en la plaza se verificaban. Mide 27 metros de línea y pasan de cuarenta las estatuas que adornan sus pilares, lados de las puertas y tránsitos de comuni-

cación. En cuanto a su fecha hay varias opiniones: unos autores, como el Sr. Lampérez (1), dicen, puede ser obra del siglo XIV; otros, como los Sres. Quadrado (2) y Bravo (3) lo atribuyen al XIII. Indudablemente parece inspirado en el del lado Sur de la Catedral de Chartres.

La puerta central (4) tiene en el parteluz del hueco una imagen de Nuestra Señora, llamada de la *Blanca* (5), cubierta con doselete que reproduce el ábside de la Catedral con sus arbotantes. Sobre ella aparece un dintel decorado con espeso follaje. En el tímpano está representada la escena del Juicio final, y en su primer relieve, cubierto con doselete corrido, aparecen a un lado los elegidos: Reyes, Obispos, frailes, etc., que, como dice Bertaux (6), «no tienen gran prisa por entrar en el Paraíso», representado por un templo, a cuya puerta hay un personaje que los bendice mientras dos ángeles los coronan; otro personaje, que, según el Sr. Quadrado, puede ser un retrato, toca, en honor de los bienaventurados, un órgano portátil, al paso que un ángel lleva el compás con los brazos. Al otro lado están los réprobos, arrojados por demonios en calderas hirvientes y otros devorados por monstruos. Entre estas dos composiciones, un ángel envuelve en su capa a un hombre que acaba de resucitar, y San Miguel con su balanza pesa las almas. En la zona inmediata superior, en figuras de doble tamaño, Jesucristo, Juez Supremo, entre dos ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión, y a los extremos María y San Juan implorando piedad; cubre un dosel esta escena, y sobre él, en la cúspide del tímpano, otros dos ángeles arrodillados, sostienen una corona. La triple línea de archivoltas, separadas por una faja de hiedra, está guarnecida por grupos alusivos al Juicio final. Las hojas de esta portada son barrocas y en ellas aparecen cruces y casetones.

En el tímpano del ingreso del lado de la Epístola, se representa el

(1) «Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media».

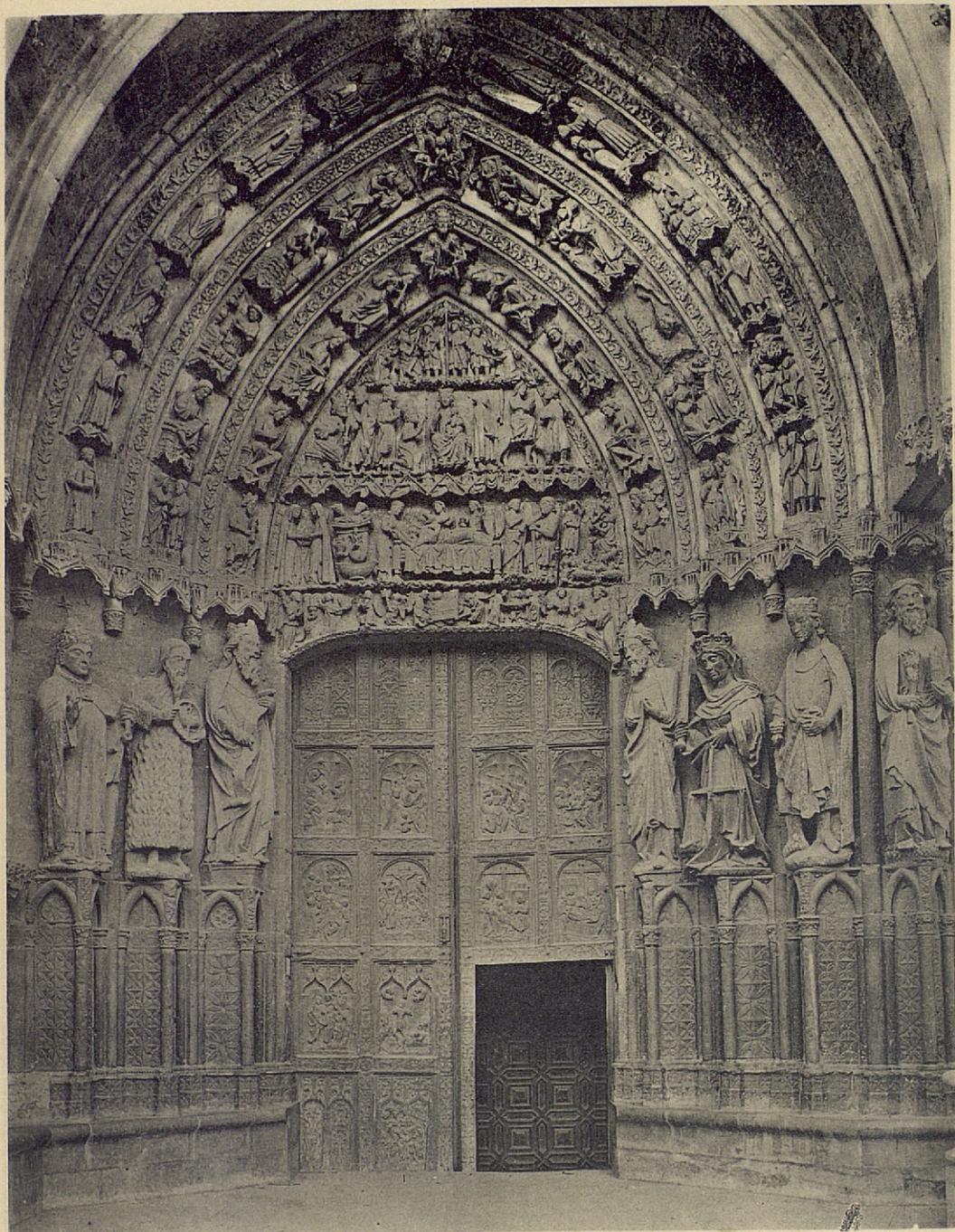
(2) «Asturias y León», «España, sus monumentos y Artes».

(3) «León, Guía del turista».

(4) La fototipia de esta portada está publicada en el tomo XV del BOLETÍN, página 65.

(5) Al lado de esta imagen hay una inscripción que recuerda las indulgencias concedidas en 1456 a los que la invocaren, por el Obispo D. Pedro Cabeza de Vaca.

(6) «La Sculpture Chrétienne en Espagne, des origines au XIV^e siècle», «Histoire de l'Art», publicada por André Michel.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

LEÓN

Portada del lado del Evangelio en el pórtico principal de la Catedral.

ARTE DEL SIGLO XIII

Tránsito de María rodeada de Apóstoles, Jesús y un ángel que recibe el alma de la Virgen; más arriba, en escala mayor, la Madre de Dios sentada en el trono a la diestra de su Divino Hijo entre dos ángeles arrodillados que sostienen candeleros, es coronada por otros dos ángeles que ocupan el vértice del tímpano. Tres órdenes de esculturas decoran el abocinado de las ojivas; uno de querubines, otro de ángeles con candelas y otro de santas sentadas. Los batientes de esta portada, hermosamente tallados en estilo Renacimiento, están divididos en casetones, en algunos de los cuales se representan en bajorrelieve varias escenas de la vida de la Virgen y distintos personajes, y en otros ostentan adornos de muy buen gusto.

La portada del lado del Evangelio tiene su dintel guarnecido de un relieve de ángeles y pequeños músicos. Una faja de nubes le separa del tímpano, que está dividido en tres zonas; en la primera figura la Visitación, el Nacimiento de la Virgen (?), el sueño de San José y la Anunciación a los pastores. Esta composición está cubierta con doselete corrido, sobre el que se desarrollan las escenas de la Adoración de los Magos y la Huida a Egipto y en el vértice de la ojiva la Degollación de los Inocentes. Sus archivoltas están cuajadas de preciosos relieves. Las hojas de esta puerta, de estilo plateresco, ostentan, en doce compartimientos, la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo.

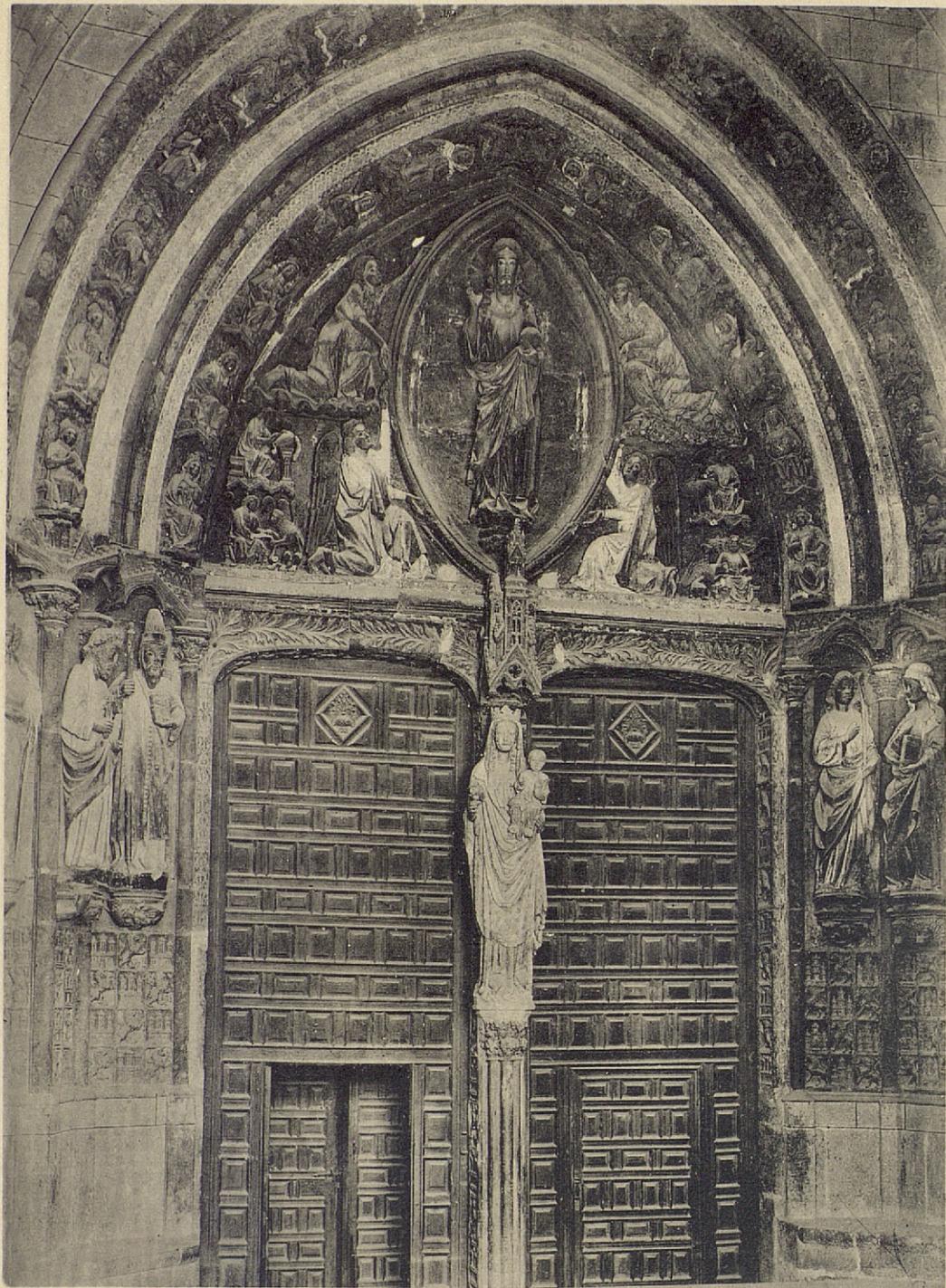
Para terminar esta descripción general, haremos mención de la figura de un rey sentado, con cetro y corona, delante del cual hay un poste aislado, que aparece entre los dos pilares que separan la portada Norte de la central. En el poste se lee la inscripción: *locus appellationis*, que recuerda los juicios que ante él se celebraban, fallando los jueces con arreglo al Fuero Juzgo y al de León de 1020.

En la imaginería gótica de nuestra nación domina el elemento *dramático*, siendo más persistente que en otros países. La razón de este fenómeno la encontramos en la historia de nuestra Patria, accidentadísima como ninguna, pues durante cerca de ocho siglos no tuvo paz ni sosiego. Con las armas en la mano constituían los españoles su nacionalidad; no regía más ley que la fuerza y con ella querían conseguirlo todo, no siendo extraño que en sus espíritus reinara más que la tranquilidad el temor; que hiciesen el bien, más que por el bien mismo, por el miedo al castigo. Estas tribulaciones de su espíritu ha-

bían de manifestarse en el Arte, y en efecto, éste elige los asuntos apocalípticos, busca sus temas en la parte trágica del cristianismo. El Juicio final y la Degollación de Inocentes son temas gratos a los artistas de esta época, procurando poner en estas escenas y en sus personajes la mayor intensidad dramática posible. Todo esto lo encontramos en las portadas de la Catedral de León. Como hemos podido ver, ocupa el lugar preferente de las tres del pórtico principal, la gran escena del Último juicio: en ella aparece Jesús con faz severa, como dice el Sr. Quadrado, «airado, formidable, con los brazos extendidos y las manos abiertas en actitud de mostrar sus llagas, rayo de luz para los buenos y de muerte para los malos». Contrastan extraordinariamente la paz y tranquilidad de los justos con los tormentos de los réprobos: genios del mal, pintada en su rostro feroz alegría, los arrojan en las famosas calderas de Pedro Botero, a la par que otros, con deleite infernal, atizan los fuegos; monstruos horribles los devoran, mientras sus cuerpos se retuercen de dolor y desesperación; en fin, en este relieve expresó el artista todo lo que la imaginación más exaltada pudo soñar para castigo de los malos. Nos produce su contemplación un efecto que nunca se olvida.

Al examinar las esculturas que decoran el pórtico principal de la Catedral leonesa, observamos que hay grandes diferencias en su factura: hay esculturas que pueden competir con las mejores de los pórticos laterales de Chartres, mientras otras revelan un arte más arcaico. Las primeras pueden ser obra de un artista español que siguiera el desarrollo del arte francés, o de un artista francés que al trabajar en España se sintiera influido por las corrientes artísticas de nuestra nación, porque estas estatuas tienen grandes semejanzas con las de Chartres, Amiens y Reims, pero hay algo que las separa, algo que constituye su españolismo. En efecto, las esculturas de este género del pórtico de León observan la misma proporción de seis cabezas que la mayoría de las de Chartres y Amiens; sus actitudes suelen ser las mismas, pero carecen muy a menudo de la flexibilidad de aquéllas; sus formas no son tan delicadas, los pliegues de sus trajes no guardan su exagerada simetría y han perdido cierto amaneramiento de las francesas.

En cuanto a las del segundo grupo, de los dos que hemos señalado, parecen obra segura de un taller local y constituyen un verda-



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

LEÓN

Portada de Nuestra Señora del Dado en el brazo norte
del crucero de la Catedral.

ARTE DEL SIGLO XIII

dero retroceso, pues tienen todos los caracteres de los períodos anteriores; el artista, no muy hábil, no pudo separarse de las tradiciones del siglo XII.

Esta diferencia que entre las estatuas observamos, puede ser debida a que los recursos disponibles para su construcción no fuesen tantos, en todo tiempo, como hubiera sido de desear.

Si de las estatuas pasamos a las esculturas que decoran los tímpanos y archivoltas, vemos que su ejecución es algunas veces imperfecta mientras la composición es de una libertad extraordinaria y revela una inventiva admirable. Nada más hermoso que el relieve del Juicio final en el tímpano de la puerta del centro, muy semejante al de la Catedral de Bourges.

La decoración vegetal está representada en este pórtico por hojas de hiedra, de vid, de cardo y otras que, caprichosamente dispuestas, representan mascarones.

Decoración geométrica la encontramos en el basamento, formada por círculos intersecados a manera de florones de marcado sabor arcaico.

— El hastial del Sur, totalmente restaurado por el arquitecto señor Lavíña hacia el año 1860, muestra en su parte inferior tres bellas portadas. En el parteluz de la central, llamada de San Froilán, está la figura de este santo Obispo leonés. En la primera zona del tímpano luce un apostolado de soberbias figuras de todo relieve; sobre el doselete que le cubre aparece Jesús sentado, al que rodean los Evangelistas con sus atributos. Más arriba cuatro ángeles portadores de incensarios surgen de entre nubes, lo mismo que otros dos que ocupan el vértice de la ojiva.

Dos órdenes de esculturas decoran sus archivoltas: uno de ángeles orantes y otro de músicos sentados. Seis hermosas figuras adornan los lados de esta portada, quizá de lo mejor que en estatuas posee la Catedral; sobre todas se distingue, por su perfección y extraordinaria elegancia, la de la Virgen con el Niño en brazos y la de San José.

La portada de la derecha, como antes hemos dicho, está macizada, y el Sr. Quadrado, guiándose de los asuntos en ella tratados, lanza la idea de que pudiera ser más que una puerta un sepulcro. En el primer relieve del tímpano, una procesión funeral de monjas y sacer-

dotes; más arriba el cadáver de un santo en el lecho de muerte, velado por ángeles, y en el superior otros dos llevan al cielo el alma del que acaba de morir. Tachonan el archivoltos una triple línea de ángeles, y sus costados carecen por completo de ornamentación.

Pobre es también la del ingreso de la izquierda, pues sólo los blasones de León y Castilla decoran sus jambas, dintel y archivoltas. Las hojas de esta puerta y las de la central son platerescas.

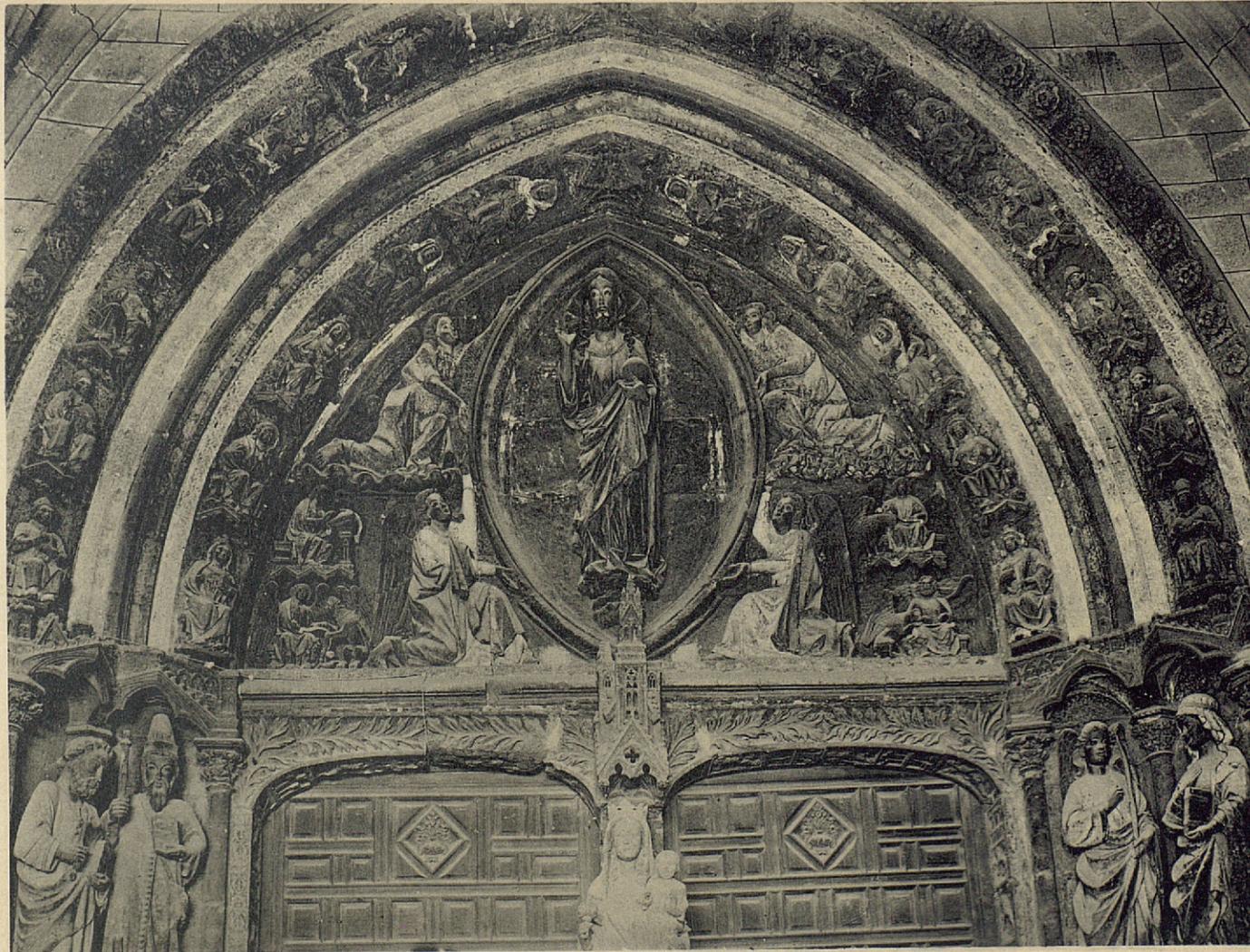
= Al lado Norte de la Catedral hay otras dos portadas: una de ellas, la de la derecha, está tapiada y medio oculta por el altar de la capilla de Santa Teresa. A la izquierda de la central parece lógico que hubiera otra y, sin embargo, no existe ni hay vestigios por dentro ni por fuera de que haya existido nunca.

La central está compuesta de dos rebajados huecos con parteluz, en el que se encuentra una hermosa imagen de la Virgen, llamada del *Dado* (1). En 1633 fué llevada a la capilla a que ha dado su nombre, poniéndose en su lugar otra, que por ser más pequeña hubo que elevarla sobre un pedestal. Cuando terminó la restauración de la Catedral se la volvió a colocar en el parteluz, donde hoy puede admirársela. Luce sobre ella un dintel adornado de artístico follaje, y una línea de castillos y leones alternados cubre el intradós de las jambas, arcos y parteluz. En el tímpano está el Salvador, dentro de un nimbo de forma almendrada, rodeado de ángeles y los cuatro Evangelistas. Las archivoltas están ornadas con una gloria de doble fila de santos y santas sentados. Decoran los lados de esta puerta seis estatuas de los Apóstoles San Pedro, San Pablo y Santiago; el Arcángel San Gabriel, la Anunciación y San Mateo. El basamento sobre el que están estas figuras lo adornan los escudos de Castilla y León.

Las esculturas son de gusto francés, sobre todo la de la Virgen del *Dado*, y en cuanto a las otras, es aplicable lo que hemos dicho al hablar de las del pórtico principal.

La otra portada está dentro de la capilla de Santa Teresa y, como antes se ha indicado, medio oculta por un altar barroco que sólo nos

(1) Le da este nombre una tradición, según la cual, cuando la puerta en que está la Virgen daba a la vía pública, al regresar a su casa un militar jugador que había perdido una gran cantidad, arrojó enfurecido los dados a la imagen, pegando uno de ellos en la frente del Niño que en sus brazos tiene la Virgen, brotando sangre de aquélla; prodigio que hizo arrepentirse al taur y dió origen a la veneración que por dicha imagen se tiene.

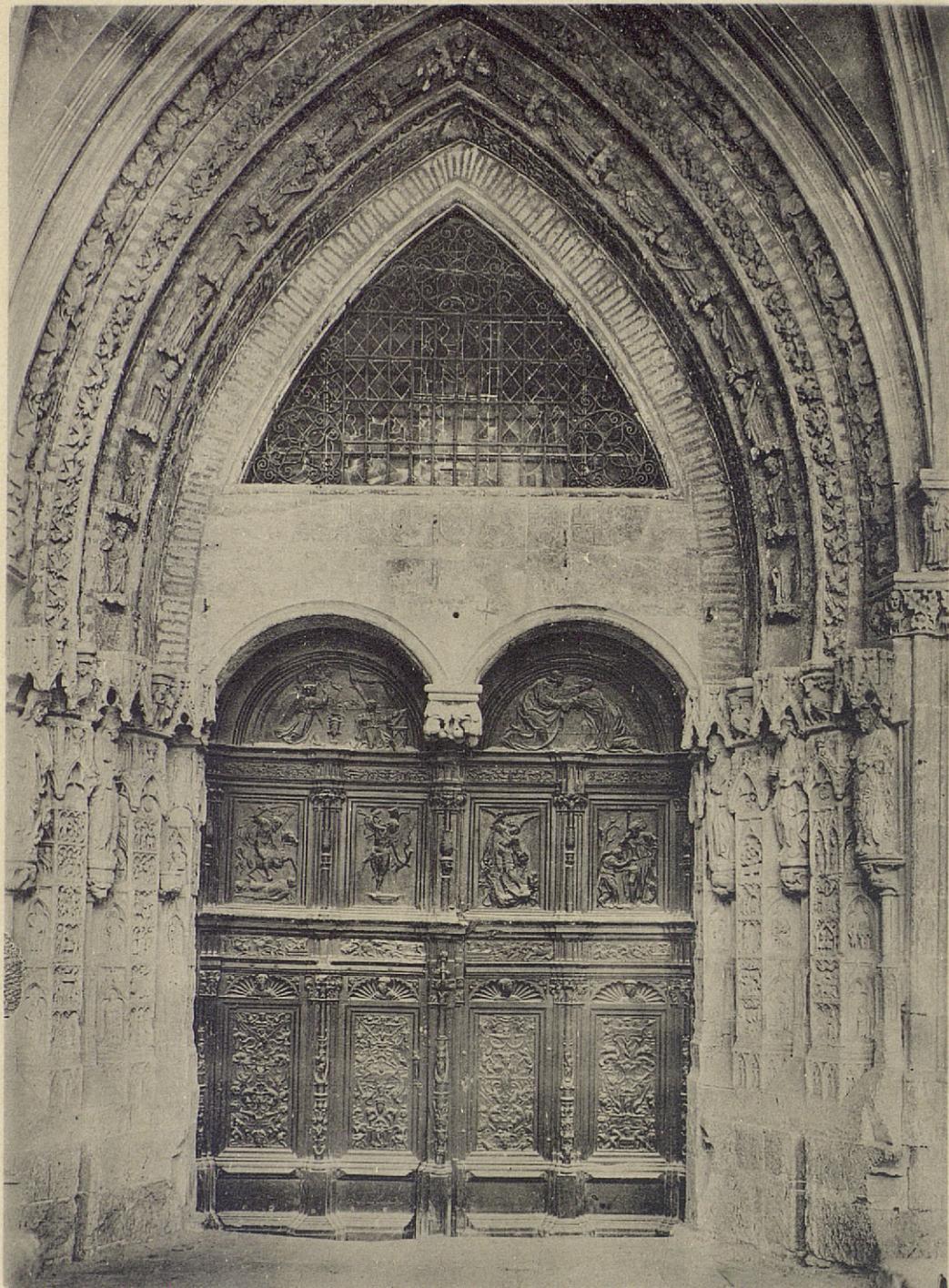


Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

LEÓN

Tímpano de la Portada de Nuestra Señora del Dado en el
brazo norte del crucero de la Catedral

ARTE DEL SIGLO XIII



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

LEÓN

Puerta de ingreso desde el Claustro en la Catedral.

ARTE DEL SIGLO XIV; TABLEROS DEL SIGLO XVI

permite ver el follaje que decora sus ojivas y el basamento de las jambas.

= Si salimos de la Catedral por la puerta del *Dado*, nos encontramos con un vestíbulo que comunica la capilla de San Andrés con la de Santa Teresa y en el que también está la entrada al claustro.

La portada que le da acceso tiene dos arcos de medio punto sin parteluz, ocupando su lugar una repisa con ángeles esculpidos. Adornan sus lados seis efigies con doseletes, y las jambas ostentan en pequeños compartimientos relieves que representan: a la derecha, asuntos del Antiguo Testamento, y a la izquierda, las principales escenas del Nacimiento, Vida, Pasión y Muerte de Jesucristo. Las medias cañas de las ojivas están profusamente adornadas con hojas, excepto la interior, que está cubierta de pequeñas esculturas; un ancho dintel tiene esculpidos multitud de escudos de armas y en el calado tímpano hay una vidriera del siglo XV de las llamadas grisallas, en la que aparecen: la Virgen con el Niño en sus brazos, a su derecha un Obispo orante con mitra y báculo, y a la izquierda un grupo de cuatro jugadores de dados, que hacen, sin duda, alusión a la piadosa leyenda que antes hemos referido. En el ángulo superior las armas de León y Castilla, y en los inferiores y a los pies de la Virgen las de Cabeza de Vaca, lo que unido a la figura del Obispo, nos induce a creer que, por encargo del prelado D. Pedro Cabeza de Vaca, se construyó esta vidriera, coincidiendo, además, la fecha en que vivió este señor con la en que se colocó aquélla, que es la de 1454. Parece ser obra del maestro vidriero Juan de Angers.

La estructura de esta portada, su profusa decoración, más complicada y libre, en la que desaparecen los elementos geométricos arcaizantes, sustituidos por otros arquitectónicos, nos da idea de una obra de fecha muy posterior a la propia de las que antes hemos examinado.

Las hojas de esta puerta están divididas en ocho recuadros, entre los que hay preciosas columnitas, y dos medios puntos en la parte superior. En aquéllos aparecen, en los cuatro de arriba, Santiago, San Sebastián, San Miguel y San Roque, y los cuatro inferiores cuajados de menudo dibujo. En los medios se representan la Anunciación y la Visitación. Estos batientes constituyen un soberbio ejemplar del arte del siglo XVI.

El escultor Felipe de Vigarni o de Borgoña.

—(DATOS INÉDITOS)—

Debemos a la bondad de los Padres Cartujos de Miraflores (Burgos), el hallazgo y copia de los interesantes datos documentales que van a continuación:

Copia literal (incompleta por faltar en el original las primeras hojas) del Inventario de los bienes que dejó a su muerte maese Felipe Vigarni, escultor, y extracto de los documentos de su testamentaria, sacado todo de una copia, autorizada por el escribano de Burgos Pedro de Espinosa, en 12 de Setiembre de 1545, fecha del último documento, cuya copia se conserva en la Cartuja de Miraflores:

| | | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-------|------|-------------------|
| | | | |
| Un tello de nogal un real. | V | xxx | llll ^o |
| Dos pedaços de nogal el uno de rama y el otro de rayz entrambos tres reales. | Vc | | ll |
| Otros dos pedaços uno de nogal y otro de peral qua- renta mrs. | V | l | |
| Otro pedaço de tablon de nogal y otro de peral entram- bos dos reales. | V | lx | Vlll ^o |
| Otros dos troços de nogal real y medio. | V | L | l |
| Un obispo de nogal labrado quint ^a y cincuenta mrs ... | Vd | L | |
| Un San Juan labrado dos ducados. | Vdcc | L | |
| Un Santo domingo labrado tres mil mrs. | lllV | | |
| Una ymagen de nogal aparejada seis reales. | Vcc | | llll ^o |
| Otra ymagen de ntra señora de nogal dos reales. | V | lx | Vlll |
| Otra ymagen de nogal que no tiene cara dos reales. ... | V | lx | Vlll |
| Otra ymagen de san pedro martir un real. | V | xxx | llll ^o |
| Otra ymagen de nra Señora de nogal dos reales y medio. | V | lxxx | V |
| Tres Xpos nogal <i>Robatados</i> (?) seis duc. ^a | iiVcc | L | |
| Un Xpo y un apostol labrados nogal seys reales. | Vcc | | llll ^o |
| Un Santiago labrado pequeño de tejo quatro Reales. ... | Vc | xxx | Vl |
| Un Santiago de pincel ocho reales. | Vcc | lxx | ll |
| Un obispo de pincel veynte y quatro marabedís. | V | xx | llll ^o |

| | | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|-----|-------------------|
| Un san ju ^a de pincel veynte marabedís | V | xx | |
| Un relicario de pino real y medio | V | L | 1 |
| Dos tablas q ^e son puertas de un retablo labradas de pincel con sus figuras seys reales | Vcc | | llll |
| Dos patas de torno de pino tres reales | Vc | | ll |
| Un barquyn biejo pequeño un real | V | xxx | llll ^o |
| Dos ebangelistas de tejo labrados ocho reales | Vcc | lxx | ll |
| Doce serafines de nogal y de pino seys reales | Vcc | | llll ^o |
| Una | | | |
| de pino labrado con su Rosete y dos cha- piteles labrados de pino dos reales | V | lx | Vlll |
| Una benera de nogal labrado medio real | V | x | Vll |
| Tres piezas de pino labradas un real | V | xxx | llll ^o |
| Una media cuarta angustia y una cabeza de nogál Real y medio | V | L | 1 |
| Un medio cuerpo sin cabeza labrado de nogal un real | V | xxx | llll ^o |
| Un serafín de nogal medio real | V | x | Vll ^o |
| Un medio cuerpo de muger (<i>sic</i>) de roble labrado tres reales | Vc | | ll |
| Otro medio cuerpo de ombre labrado de nogal real y medio | V | L | 1 |
| Un relicario grande de pino labrado quatro reales | Vc | xxx | VI |
| Un molde de silla de cuero con otra pieza de la misma silla dos reales | V | lx | Vlll |
| Dos serafines de pino y de nogal un real | V | xxx | llll |
| Un hepates (?) de tejo labrado medio real | V | x | Vll |
| Quatro banquillos dos reales | V | Lx | Vlll |
| un rastro para rastrar piedra y dos tablones de nogal otro pedaço de telar de pino con otros pedaços de olmo digo rastro de olmo quatro reales | Vc | xxx | VI |
| Cinco piezas de tabla (?) y una rama de cinco pies y una baja de a dos dos reales | V | lx | Vlll |
| Otros tres quartones pequeños y un estreyndor y una rama de alamo blanco quarenta mrs | V | xl | |
| Un troço de rama de nogal Real y medio | V | L | 1 |
| Cinco pieças las quatro de nogal y una de peral todo seys reales | Vcc | | llll |
| Tres bigas de pino las dos largas y una pequeña dos reales | V | lx | Vlll |
| Cinco tablones de pino los quatro pequeños y uno largo doce reales | Vcccc | | Vlll |
| Quatro tablones de pino que tienen a treynta pies de largo seyscientos mrs y otro pedaço quatro pies, todo | Vdc | | |

| | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|-------|-------------------|
| Cinco pies de roble los dos tienen diez y ocho pies los otros tres catorce pies y otro tiene diez y seis pies todos juntos cinco ducados y medio..... | jV | dcxxx | lxx ^o |
| dos piedras de hontoria tres piés cada una labradas un real..... | V | xxx | llll ^o |
| dos piedras de alabastro redondas quatro reales..... | Vc | xxx | VI |
| Otro serafín medio real..... | V | x | VII |
| Ocho piezas de alabastro y una de jaspe todas un ducado..... | Vccc | lxx | V |
| tres piezas de nogal labrado moderno y uno de pino y quatro troços de nogal y un troço de tejo todos cinco reales..... | Vc | lxx | |
| Una perra atrabesada tres reales..... | Vc | | II |
| Tres piezas labradas de pincel viejas tres reales..... | Vc | | II |
| dos camas de cordeles sin cordeles tres reales..... | Vc | | II |
| Una lança de armas, digo dos reglas medio real..... | V | x | VII |
| Un troço de cama (?) de campo y nueve tornillos de madera y otro pedaço de palo redondo y un Xpo en medio desbastado y un pie derecho al torno y dos rematillos hechos al torno y una cajuela de pino con cobertera dos reales..... | V | lx | VIII |
| Un Sant andres de nogal y un san nycolas un ducado .. | Vccc | lxx | V |
| Una ymagen de nra Señora de alabastro un real. . . . | V | xxx | llll ^o |
| Una beronyca y una ymagen de nra Señora en blanco Real y medio..... | V | L | I |
| Dos tablas de pincel una de San pedro y otra de san mygel..... | V | L | I |
| Una ymagen de Sant Agostín de nogal quatro reales . | Vc | xxx | VI |
| Una caja con su quadro de alabastro un real..... | V | xxx | llll ^o |
| Una caja con una moldura de nogal redonda para una ymagen Real y medio..... | V | L | I |
| Una banca (?) de pino vieja diez maravedís..... | V | x | |
| Una hacha veynte cinco mrs..... | V | xx | V |
| Una hacha de mano veynte cinco mrs..... | V | xx | V |
| Tres sierras medianas y tres chiquitas nueve reales... | Vccc | | VI |
| Una hazuela grande veynte y cinco mrs..... | V | xx | V |
| Un pedaço destaño veynte mrs..... | V | xx | |
| Otros tres serruchos medio real..... | V | x | VII |
| Siete sierras viejas un real..... | V | xxx | llll ^o |
| Tres raspas dos grandes y una pequeña real y medio.. | V | L | I |
| Nueve taladros dos escuadras dos manos de Cajon, una açuela un cepillo un compas..... | Vccc | x | V |

| | | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|------|------------------|
| Setenta y quatro hierros de piedra biejos a quatro mrs uno con otro | Vcc | xc | VI |
| Treynta y quatro hierros de piedra no tan biejos a seys mrs uno con otro | Vcc | | III ^o |
| Ciento diez y seys gubias y formones con una caja a siete mrs | Vdccc | x | VIII |
| Nuebe puntas de martillos a veynte cinco mrs..... | Vcc | xx | V |
| dos maços de hierro con sus mangos real y medio..... | V | L | I |
| quatro hierros de junteras uno grande y tres medianos un real y un quartillo..... | V | xL | |
| Un mango de palo doce mrs..... | V | x | II |
| Un garabato y un barelete y un tinyllo y un cabestro de aquella (<i>sic</i>) y un candado quebrado todo dos reales y medio | V | lxxx | V |
| Cinco limas biejas y dos hierros un real..... | V | xxx | III |
| Un pico de hierro biejo un real.. .. | V | xxx | III ^o |
| Siete cepillos pequeños tres reales y medio..... | Vc | x | lx |
| Seys cepillos mayores seys reales..... | Vcc | | III ^o |
| Otros dos <i>razarros</i> (?) dos reales..... | V | lx | VIII |
| Otros siete cepillos biejos un real | V | xxx | III |
| Una juntera y un guillome un real | V | xxx | III |
| tres berbequines Real y medio | V | L | I |
| Siete cepillos cinco sin hierros y dos con hierros un real. tres quartipones (<i>cartabones</i> ?) y dos escuadras de nogal tres digo dos reales..... | V | xxx | III ^o |
| Quatro patrones de moldura y tres escantillones medio real..... | V | lx | VIII |
| Un moldecillo doce mrs..... | V | x | VII |
| tres piedras que estan debaxo de la escalera un real .. | V | x | II |
| tres piedras que estan debaxo de la escalera un real .. | V | xxx | III ^o |
| Quatro piezas de alabastro dos myll mrs..... | IIV | | |
| Otra piedra pequeña de alabastro dos reales..... | V | lx | VIII |
| Una ymagen de San Ju ⁿ labrada de pino dos reales.. | V | lx | VIII |
| Ciento y seys pilares de Retrete a seys mrs cada uno. | Vdc | xxx | VI |
| Cien piedras de tabernaculo (<i>aras</i> ?) a ocho marabedís cada una. | Vdccc | | |
| más veynte cinco pilaretas de xpo (<i>cuervo</i>) menor a cinco mrs cada una | Vc | xx | c |
| Mas tres Retulos y un pilar cambiado medio real..... | V | x | VII |
| Mas dos tornillos un real | V | xxx | III |
| Mas diez florones colgantes a cinco mrs cada uno..... | V | L | |
| Mas de trestamedianos (?) ciento y sesenta a seys mrs cada uno. | Vdccc | lx | |
| Ciento y seys de otros menores a quatro mrs cada uno. | Vcccc ^o | x | VI |

| | | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|-----|------|
| Un angel desgastado no esta acabado de desbastar con un Retulo medio real..... | V | x | VII |
| Una hacha de cortar leña un real | V | xxx | III |
| treynta pedaços de Calcatos (?) un real..... | V | xxx | III |
| diez y ocho moldes de yeso quatro reales | Vc | xxx | VI |
| Mas diez pilarejos de tejo con un rotulo a seys mrs.... | V | Lx | |
| Un pedaço de tablon de nogal y una pesa de piedra con su argolla detras della puesta Real y medio | V | L | I |
| Un banco de pino de labrar dos reales..... | V | lx | VIII |
| Un banco de robre y sus dos tornyllos para labrar ocho Reales..... | Vcc | lxx | II |
| Una alquitara de cobre para sacar aguardiente quinze reales | Vd | x | |
| Dos bancos de nogal questan en el obrador a dos reales cada uno..... | Vc | xxx | VI |
| Una ymagen de nra Señora y a los pies dos Serafines que esta en casa de laçaro pintor doce reales..... | Vcccc | | VIII |

A continuación consta: que Pedro de la Presilla y Pedro Gadea, que habían hecho el transcrito Inventario, asociados de Juan de Salas, maestro de cantería, y Nicolás Lozano, maestro de carpintería, tasan «las casas en que moraba el espresado maese Felipe que son junto á la puente de la moneda que an por aledaños de la parte ancia Sant alfonso casas de esteban de burgos e de la otra parte el Rio que viene de la moneda y delante la calle corriente», en ochocientos ducados de oro, que son 300.000 maravedís. Los bienes descritos en el Inventario suman 70.127 mrs. y con el valor de dichas casas dicen que es el total 445.127 maravedís (*sic*).

Se adiciona a lo dicho unas casas en el lugar de Cortes, barrio de Burgos, con su corral y huerta, con once fanegas de sembradura; su valor 80.000 mrs.

Mas forman parte de la testamentaria trece cargas de censo al quitar sobre diversas personas, a 6.000 en carga, que son todo 78.000 maravedís, sobre las que había pleitos y debates, por ser los dueños muertos y los bienes perdidos.

De las copias y traslados de diferentes documentos que se continúan a continuación, resultan los datos de familia siguientes:

1.º Que Maese Felipe Vigarni fué casado dos veces: la primera con Marisáez Pardo, de cuyo matrimonio se mencionan los siguientes hijos: *Gregorio* Vigarni, que debió de estar casado, pues se hace

mención de su suegro, llamado Covarrubias; *Joaquín Vigarni*, Arce-diano de Cuéllar en la iglesia de Segovia y cura del lugar de Almonacid, en el Arzobispado de Toledo; *Josepe Vigarni*, clérigo de la ciudad de Burgos y canónigo de la seglar y colegial iglesia de Santa María la Mayor de la villa de Valladolid; *Doña Catalina Pardo*, mujer de Gonzalo Alonso de Burgos, y *Clara Pardo*, mujer que fué de Juan Glanet, conocido por Borgoña, Rey de Armas de Sus Majestades, difunto, del que había un hijo menor llamado Juan Bautista y una hija, también menor, Mariana. El Josepe, en 1835, era mayor de diez y ocho años y menor de veinticinco. La Marisáez Pardo, mujer de Felipe Vigarni, recibió provisionalmente su cuerpo sepultura en la iglesia del convento de San Pablo, de Burgos.

Casó en segundas nupcias maese Felipe con Doña Francisca de Velasco, que le sobrevivió, y de ella tuvo dos hijas en menor edad, constituidas al tiempo de la muerte de aquél: sus nombres, Felipa y María Velasco.

2.º El Gregorio Vigarni hizo poderes a sus hermanas Doña Catalina Pardo y Clara Pardo para que le representasen en todos los asuntos de la testamentaria de su difunta madre. La escritura se autorizó en Madrid, en 28 de Junio de 1539, por el escribano Diego Méndez.

3.º José Vigarni, ante el notario de Valladolid, Cristóbal de Santiago, en 9 de Setiembre de 1535, por los muchos y buenos servicios recibidos y que esperaba recibir de su cuñado Juan Glanet, presente en el acto, le otorga donación de todos los bienes que le correspondían por herencia de su madre Marisáez Pardo.

4.º Joaquín Vigarni, en escritura hecha en Burgos a 15 de Agosto de 1535, se confiesa deudor de su cuñado Juan Glanet por la suma de mil ducados de oro, que de éste había recibido para las costas y gastos de la posesión del Arcedianato de Cuéllar, en Segovia, y su viaje a Roma por el pleito sobre el mismo y otros beneficios, y en pago de parte de esta deuda se obliga a cederle los bienes de su herencia materna, cuya cesión ratifica en forma por otra escritura, fechada también en Burgos el 14 de Febrero de 1537, conseguidas ya sus pretensiones sobre los beneficios. Después, muerto ya el Juan Glanet *Borgoña*, a petición de su mujer Clara Pardo, hermana del Joaquín, en cierto pleito sostenido contra éste, la Justicia de Burgos pronuncia

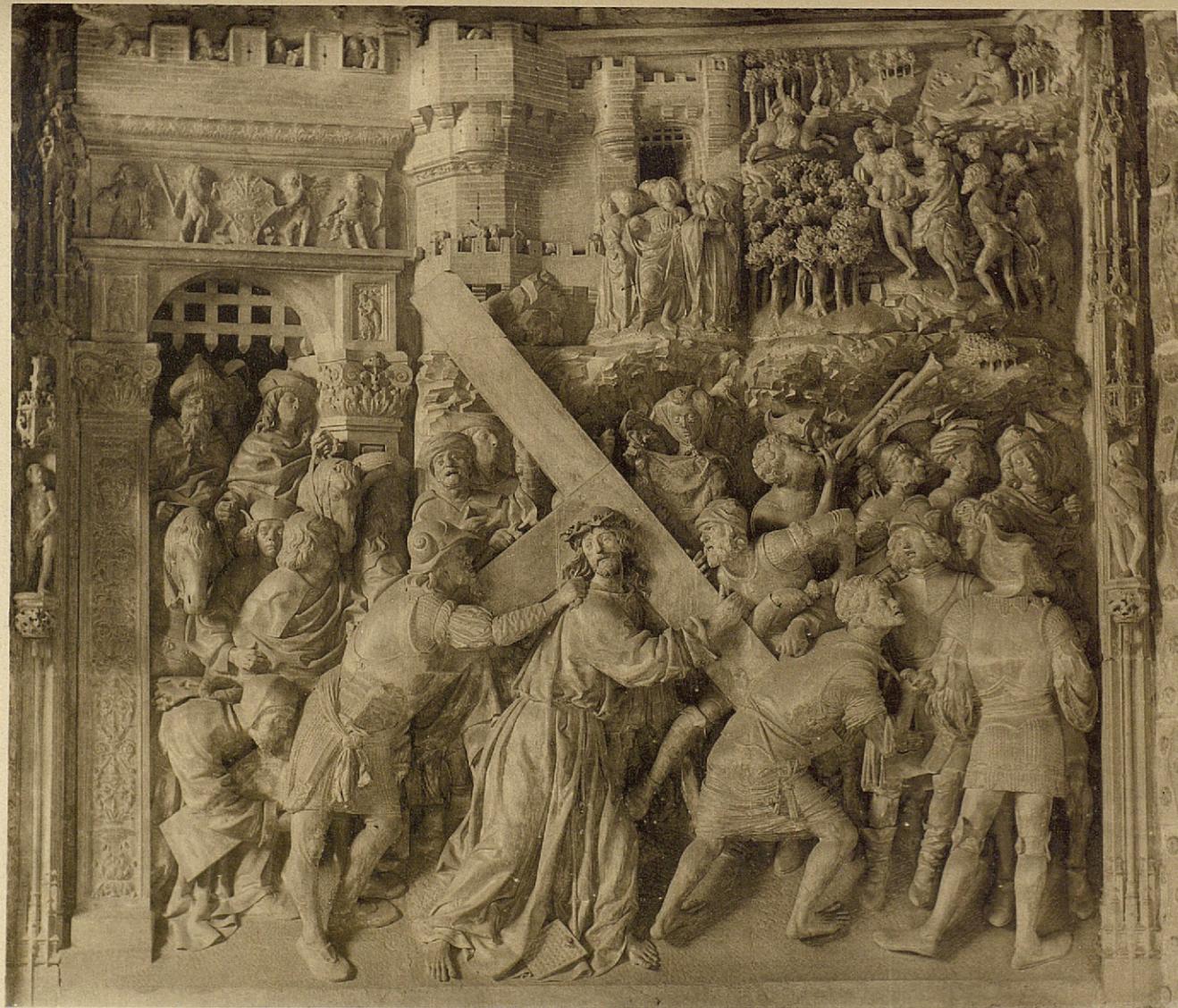
sentencia en 29 de Abril de 1540, condenando al Joaquín Vigarni a pagar a Clara Pardo y a su hijo Juan Bautista (aquí no se menciona ya a la otra hija de ésta, Mariana, de la que se hace mérito en otros documentos anteriores) cien ducados anuales por tiempo de cuarenta años.

Terminan los autos de esta testamentaria con una sentencia de árbitros dirimiendo las diferencias entre partes: de una Gregorio, doña Catalina y Clara, hijos del primer matrimonio, y de otra doña Francisca de Velasco y sus dos hijas, adjudicando a los primeros la casa de Burgos, la de Cortes, con sus tierras, y los censos, tomando en cuenta á Gregorio Vigarni lo que él debía a la testamentaria «de los bienes que tomó de la almoneda de Toledo», más treinta ducados que debía su suegro y otras partidas pequeñas, y a la doña Francisca e hijas se les adjudican los otros bienes de la testamentaria, deudas y créditos, «más las gratificaciones que hubiere de qualesquier obras que dicho maese Felipe hubiere fecho en la Cibdad de toledo o en otras partes para que lo haya conforme al testamento» del mismo, quedando obligada la dicha señora a pagar el tercio con que dejó mejoradas Felipe Vigarni a sus dos hijas, Felipa y María de Velasco.

Después los tres hijos del primer matrimonio se reparten los bienes, adjudicándose a doña Catalina la casa de Burgos, a Clara la casa con corral y huerta del barrio de Cortes, a Gregorio los censos, y se deja pro-indiviso, para vender y distribuirse el precio, un corral de la testamentaria, sito en el pueblo de Arcos, cerca de Burgos.

El marido de doña Catalina queda con cuarenta ducados para dotar la sepultura definitiva de Marisáez Pardo, y Gregorio queda con la obligación de dar treinta y seis ducados a doña Francisca para que ésta de ellos pague a Mateona, criado de maese Felipe, con otros descargos que éste mandó en su testamento.

(En la carpeta de estos autos dice el escribano Pedro de Espinosa que son CXLVII hojas; y de ellas sólo se conservan las cuarenta últimas, de las que se toma lo preinserto en extracto, a excepción del Inventario, que es copia literal).



Fototipia de Hauser y Menet.-Mañrid

FELIPE VIGARNI, DE BORGONA († 1543) Camino del Calvario
Trasaltar de la Catedral de Burgos (en 1498)

FELIPE VIGARNI

Resumen de los datos hasta ahora conocidos.

Felipe de Vigarni (1) nació en diócesis de la antigua Lingones, después Langres, que perteneció algún tiempo al reino de Borgoña y al ducado de Borgoña a la sazón (2), y de aquí el otro nombre de Felipe de Borgoña, con que se le conoce.

La primera fecha en España unida al nombre del artista es la de 17 de Julio de 1498, en que la iglesia de Burgos «tomó asiento con Felipe Vigarni» para las obras del trasaltar mayor, cuyos tres grandes relieves labró el artista.

Comprometiéndose en dicha fecha ante Jerónimo de Villegas, Prior de Covarrubias, obrero de la fábrica de la Catedral de Burgos, a hacer un arco de los del trascoro, perfeccionando el patrón que había hecho el maestro Simón, habiéndosele de pagar 200 ducados de oro y adelantándosele en señal 20 castellanos, siendo testigos el dicho maestro Simón, Diego de la Cruz y Damián de Valermosa. En Marzo de 1499 se había acabado la obra del primer arco, por cuanto en 18 de dicho mes y año los canónigos Juan Sánchez de la Puebla y Jerónimo de Villegas y el racionero Sedano mandan dar a maestre Felipe treinta ducados de oro en recompensa del primer paño del trascoro. Los mismos Sánchez de la Puebla y Villegas contrataron con el artista para que hiciera los otros dos paños, más ocho imágenes para el pie y un Ecce-Homo, por precio de 600 ducados de oro. Parece que en los contratos no había entrado el asentar la obra, pues en 16 de Enero de 1500 se convino en que Vigarni asentase el paño segundo y todo lo que labrase, dándole por ello 100 ducados. Tasó la obra Andrés

(1) En los documentos: Vigarni, Viguerni, Viguernis, Biguerni, Viguernin y Vigarín. (Llaguno: «Noticia de los Arquitectos y arquitectura de España». Tomo I, página 204, nota de Ceán Bermúdez.—Martí y Monsó: «Estudios histórico-artísticos», págs. 54 y 55).

(2) Martínez y Sanz: «Historia del Templo Catedral de Burgos», pág. 202.

de San Juan, maestro cantero, y cobró por sus derechos 7 000 maravedís (1).

El 27 de Enero de 1499 manda el Cabildo que los obreros de la Catedral hablen con los maestros que en ella hay para que les den muestras y precios de un nuevo coro. El 19 de Octubre de 1512 se donó el antiguo coro al monasterio de San Agustín y fué sustituido por el nuevo, obra debida, excepto la testera, a Felipe de Vigarni (2).

En 25 de Noviembre de 1499 fué a Toledo para entender en el retablo de su iglesia, por orden del obrero. Continúa en relaciones con dicha iglesia en 1500, y el 1.º de Setiembre de este año se le empieza a pagar un florin por día hasta el de San Miguel, y el 28 del mismo 3.700 maravedís por el camino que hizo de Burgos a Toledo y por una imagen de San Marcos (3).

En 1502 fué llamado por el Cardenal Cisneros (5), y ante el escribano Alonso de Contreras prometió hacer cuatro historias para el retablo principal, cada una por 100 ducados, con condición de que, terminadas, se le paguen lo que valgan más de lo estipulado, a juicio del obrero de la Catedral, de Pedro Gumiel y del maestro Enrique, y recibió cuarenta ducados en señal, y aunque durante 1503 se le continuaron pagando los 400 ducados estipulados, debió surgir alguna dificultad, por cuanto en 21 de Julio envía el Arzobispo a Burgos a Francisco de Aranda para que haga ciertas diligencias contra maestro Felipe y vuelva éste a Toledo a hacer las historias a que se obligó (4). Hizo, además de las cuatro historias, los retratos de Cisneros y de Antonio de Nebrija, y dirigió todos los trabajos del retablo (6). Por el destajo de las imágenes se le acabó de pagar, en 20 de Junio de 1504, 30.000 maravedís, más veinte ducados de oro, que montan 7.500 maravedís, por las demasias hechas en el retablo, habiéndosele dado anteriormente, en 14 de Mayo, igual cantidad por el mismo concepto. Además se le pagó el alquiler de casa mientras duró la obra (7).

(1) Martínez y Sanz: *Ib.*, págs. 282 y sigs.

(2) Martínez y Sanz: *Ib.*, pág. 74.

(3) Pérez Sedano: «Notas del Archivo de la Catedral de Toledo», páginas 21, 23 y 24.

(4) Ceán Bermúdez: «Diccionario de artistas españoles», tomo V, pág. 228.

(5) Pérez Sedano: *Ob. cit.*, págs. 27, 28 y 29.

(6) Ceán Bermúdez: *Ob. cit.*, pág. 228.

(7) Pérez Sedano: *Ob. cit.*, pág. 228.

Los libros de Claustros de la Universidad salmantina se ocupan de maestro Felipe a partir de 5 de Julio de 1503, pues con esta fecha se conviene en ellos que habiendo de ir el catedrático Carmona a Toledo, esté con el «ymaginario», para que venga a hacer las imágenes del retablo de la capilla de la Universidad. El 4 de Septiembre de dicho año se da poder al Rector y a dos maestros para entender en este asunto con Vigarni, y quince días después se celebra el contrato ante el dicho Rector, el maestro Fray Alonso de Peñafiel y el doctor Juan de Castro. Se comprometió Vigarni a hacer quince imágenes para el retablo en el tiempo de nueve meses, a contar desde Navidad, por precio de 4.500 maravedís cada una, y se le pagó el viaje desde Burgos. Vendría Vigarni a Salamanca y celebraría el dicho contrato en un paso de Burgos a Toledo, cuando el Arzobispo le envió al comisario Francisco de Aranda. Como en 1.º de Junio de 1504 no se hubiese presentado aún en Salamanca, contra lo convenido, mandó hacer proceso contra él. Acudió inmediatamente, pues en 22 de Octubre y 2 de Noviembre ya cobra cantidades por su trabajo. Ninguna otra noticia documental consta de su trabajo en la capilla de la Universidad salmantina, si no es que en 10 de Febrero de 1505 se acordó «que maestro Felipe, ymaginario, acabe en perfección las imagenes del retablo» (1).

En 1.º de Agosto de 1505, en Palencia, ante el notario Alonso Paz, con aprobación y a costa del Arzobispo de Sevilla Fray Diego de Deza, se obligó a ejecutar por su propia mano los rostros y extremidades de las imágenes para el altar mayor de la capilla mayor de dicha iglesia, por 130.000 maravedís (2). En 12 de Diciembre de 1505, hallándose en Corcos, comisionó al vecino de Burgos, Juan de Cobrijos, entallador y tal vez auxiliar de Vigarni en la obra del retablo (3), para que entregase en Palencia las imágenes de San Pedro Mártir, San Gregorio, San Agustín, San Ambrosio, San Isidoro, Santo Tomás, Santa Catalina de Sena, San Pedro y San Pablo, San Felipe, Isaías, Moysén, San Jerónimo, San Leandro, David, Salomón, y más

(1) Gómez Moreno: «La capilla de la Universidad de Salamanca». Artículo publicado en el «Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones», Enero, 1914.

(2) Conde de la Viñaza: «Adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez», tomo IV, página 40.

(3) Martí y Monsó: Artículo publicado en el «Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones», núms. 1, 2 y 3.

San Antolín, que ya había traído dorado. En 27 de Marzo de 1507 Juan de Cobrijos llevó la Quinta Angustia y las imágenes a ella anexas, y seis ángeles (1), los cuales no existen en el retablo actual (2).

Después ejecuta el retablo y portada de Santo Tomás de Haro, en compañía de un Matías, oficial de entallador, dándosele, en 1516, las *primicias* de dicha iglesia, y en 1.º Julio 1519 encontramos a maestre Felipe en el pueblo Casa de la Reina, ignorándose a qué fuera allí (3).

Ejecutó en 1521 el retablo mayor de la Capilla Real de Granada, acaso ayudado por su hermano Gregorio y otros dos artistas, maestre Sebastián y maestre Bernal (4).

En Diciembre de 1523 trabaja en Burgos para el retablo de San Ildefonso de la Catedral de Toledo. En 30 de Agosto de 1524 firma el reconocimiento del sepulcro del Cardenal Cisneros, encomendado a Domenico Fancelli y Bartolomé Ordóñez (5). El mismo año se le dan viandas como entallador del altar del Pilar, habiendo ido a Toledo, en 1525, a hacer el modelo de las gradas de la Puerta del Perdón, el cual se le pagó en 4 de Agosto de dicho año (6).

Por esta misma fecha se convino con D. Gonzalo Díez de Lerma, canónigo de Burgos, para hacerle su sepulcro en la capilla de la Consolación de Nuestra Señora. Vigarni se comprometió a hacer la obra de «aquí (18 de Agosto de 1524) al día de Pascua de Flores primera que viene del año mil e quinientos e veinte e cinco años». No debía subir el precio de la obra arriba de 200 ducados, y se adelantaron en señal al artista treinta ducados de oro en quince piezas de a dos ducados cada pieza (7).

Comenzó, en 1524, a trabajar en alabastro las esculturas del retablo de la Descensión de Nuestra Señora, de Toledo—el mismo retablo llamado del Pilar y de San Ildefonso en otros documentos, seguramente—obra tasada por Covarrubias, Juan de Borgoña y Sebastián Almonacid, y terminada en el año 1527. En 1525 hizo un modelo para colocar de nuevo el coro en la capilla de Burgos y cobró por él 15.000

(1) Zarco del Valle: «Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España», págs. 362 y 363.

(2) Martí y Monsó: *Art. cit.*

(3) Martí y Monsó: «Estudios histórico-artísticos», págs. 54 y 55.

(4) Gómez Moreno: «Guía de Granada», pág. 228.

(5) Martí y Monsó: *Ob. cit.*, pág. 59.

(6) Pérez Sedano: *Ob. cit.*, págs. 45 y 46.

(7) Martínez y Sanz: *Ob. cit.*, págs. 267 y sigs.

maravedises (1). Puede adjudicársele, en 1528, un retablo para el altar de Nuestra Señora de los Milagros, por el que se le dieron 161.250 maravedís, y otro para el de Nuestra Señora de los Niños, por el que recibió 163.000 maravedís, en Burgos (2). Después de 1529 estuvo en Salamanca y reconoció con Enrique de Egas la obra de la Catedral que dirigía Juan Gil, por lo cual el Cabildo mandó dar a cada uno 18.000 maravedís. Por este tiempo se le encargó la traza del retablo mayor de la capilla de Reyes Nuevos, que terminó en el año 1533, y tasaron Juan de Borgoña y Pedro Egas (3).

En 1530 tomó posesión de una Ración de la Catedral de Burgos un hijo de Vigarni, llamado Josefo, y habiendo sido anulada esta posesión, Maestro Felipe interpuso en el Tribunal Eclesiástico una demanda, de cuyo resultado no hay noticia cierta (4).

Se compromete, en 1531, a hacer para el colegio de San Gregorio, de Valladolid, el sepulcro del fundador, Fray Alonso de Burgos, y debió de residir en Valladolid desde esa fecha hasta 1533, en que, terminada la obra, regresa a Burgos, habiendo antes fallado, en Julio de 1533, en unión de Andrés de Nájera y Julio de Aquiles, sobre el retablo de San Benito el Real de Valladolid (5).

En 1535 vino de Burgos a Toledo para tratar del asunto de la sillería del coro en unión de Diego de Siloe, Alonso Berruguete y Alonso Covarrubias, y en 7 de Octubre de este año se le adelantó dinero para que hiciese en Burgos una silla y la enviase, lo cual hizo el año siguiente, pues se le pagó en 29 de Agosto de 1536. Vista la silla por el Cardenal Tavera, en 1.º de Enero de 1539 se obligaron Berruguete y Vigarni a labrar setenta sillas de nogal, alabastro y jaspe, treinta y cinco cada uno, en precio de 150 ducados cada silla, y darlas concluidas en tiempo de tres años. Se obligó además Felipe a hacer la silla arzobispal, pero murió al empezarla, dejando sólo hecho el molde para vaciar las columnas de bronce correspondientes a la misma (6).

En 1.º de Marzo de 1539 firma como testigo, con Alonso Covarrubias y Guillén de Arellano la escritura, en que Francisco de Comon-

(1) Martínez y Sanz: *Ib.*, pág. 204.

(2) Martínez y Salazar: «Historia de Burgos», pág. 204.

(3) Pérez Sedano: *Ob. cit.*, pág. 124.

(4) Martínez y Sanz: *Ob. cit.*, pág. 205.

(5) Martí y Monsó: *Ob. cit.*, págs. 48 y 98.

(6) Pérez Sedano: *Ob. cit.*, pág. 63.

tes se obliga ante el notario Juan Mudarra a guarnecer, dorar y tallar el retablo de la capilla de Reyes Viejos, de Toledo (1).

Antes de comenzar la sillería de Toledo volvió a Burgos, llamado por aquel Cabildo, por haberse caído la cúpula del crucero en 3 de Marzo de 1539, y trazó los cuatro machones que la sostienen, la capilla del Condestable, sus altares y los bultos de su sepulcro (2).

En el propio año estuvo en Segovia a examinar la obra de la Catedral, y con Enrique de Egas reprobó el parecer que había escrito sobre ella Juan de Alava (3). Vuelto a Toledo y hechas las sillas del lado del Evangelio y comenzada la arzobispal, murió en 1543 (4).

En 28 de Abril de 1544 se dieron a sus herederos 152.300 maravedís, como resto del pago de las treinta y cinco sillas. En 20 de Julio del mismo año se le libraron 10.350 maravedís por pulir las figuras, y otros gastos, y en 17 de Abril de 1545 se dieron a su viuda, doña Francisca Velasco, 112.500 maravedís, con que le gratificó el Cardenal Tavera por demasías o mejoras de la obra (5).

Los hijos que al morir parecía que había dejado maestro Felipe, fueron: María, Antonio y Juan de Velasco, menores de edad en 1556, o sea trece años después de muerto el maestro; otro hijo llamado Felipe, que murió después del padre, pero antes de 1556, y Felipa, monja, profesa en el monasterio de San Clemente, de Toledo. El Gregorio Pardo, a quien algunos consideraban hijo suyo, se suponía que fuera, en todo caso, hijo natural (6).

El Cabildo de Toledo, para honrar la memoria de Vigarni y Beruguete, mandó poner dos encomiásticas inscripciones a los lados del coro y también otra en la losa de la sepultura del maestro Felipe, junto al altar de la Descensión de Nuestra Señora, que ya no existe (7).

JESÚS DOMÍNGUEZ BORDONA

(1) Zarco del Valle: Ob. cit., pág. 531.

(2) Llaguno: Ob. cit., pág. 207. Nota de Ceán.—(El Sr. Martínez y Sanz no admite la idea de que Vigarni hiciese los diseños para la obra del crucero. Es lo de la capilla del Condestable un absurdo, y lo mismo lo referente a sus altares laterales; lo de los bultos sepulcrales no tiene fundamento, y es inseguro lo del altar mayor de la misma capilla.)

(3) Llaguno: Ib.

(4) Ceán Bermúdez: Ob. cit., pág. 457.

(5) Pérez Sedano: Ob. cit., pág. 62.

(6) Martí y Monsó: Ob. cit., pág. 457.

(7) Ceán Bermúdez: Ob. cit.

Algo más sobre Vigarni,

primer escultor del Renacimiento en Castilla.

Fama póstuma de Vigarni: No parece que la fama de este artista pudiese anublarse y su nombre perderse nunca, supuesto que en su magna obra de la media sillería alta de la Catedral primada quedaba vinculado con la garantía de la honrosa lápida decretada por el Cabildo, y, ello no obstante, se eclipsó su gloria y su nombre casi se olvidó, particularmente en el siglo XVII. Ninguno de los tres pintores-escritores de la época más castiza de nuestra Historia artística (Vincencio Carducho, Francisco Pacheco y Jusepe Martínez) parece que tuvieron noticia del escultor borgoñón.

Y, sin embargo, allí en Toledo estaban, y están allí las lápidas, a ambos extremos, en el reverso de los costados y por dentro de la verja principal del coro. Al lado de la Epístola, la del año, pontificado, reinado, episcopado y bajo qué fabriquero se hizo la labor; al lado del Evangelio, qué lado es de Borgoña (así lo de piedra como lo de talla en madera), qué lado es de Berruguete, y cómo al certamen de los rivales artistas contestará siempre la posterioridad con la oposición y empate de los juicios de los espectadores.

ANN. SAL. MDXLIII. S. D. N. PAULO III P. M.

IMP. CAROLO V AUG. REG.

ILL. CARD. JO TAVERA V ANTIS. SUB SELLIS

SUPREMA MANUS IMPOSITA

DIDACO LUP. AJALA VICE PRAEF. FABRICAЕ.

SIGNA TUM MARMOREA, TUM LIGNEA. CAELABERE HINC

PHILIPUS BURGUNDIO, EX ADVERSUM

BERRUGUETUS . HISPANUS

CERTABERUNT HUNC ARTIFICUM INGENIA

CERTABUNT SEMPER SPECTATORUM JUDITIA.

Como se ve, la fama en los coetáneos bien que acompañaba a Vigarni; lo demuestran además el primero y el segundo escritores de Arte en España, Diego de Sagredo (que trató al artista) y Cristóbal de Villalón. El primero le llama: «singularísimo artifice en el arte de la escultura y estatuaria, y muy general en todas las artes, y no menos resolutivo en todas las ciencias de arquitectura» (1).

La frase del interlocutor «modernista» en el diálogo con un «clasicista» de Cristóbal de Villalón, «Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente» (2), dice así: «Pues en la estatuaria tiene nuestra España a maestre Phelipe y a Siloe, que su excelencia esclarece y alumbrá a nuestra edad, porque ni Phidias ni Praxiteles, grandes estatuarios antiguos, no se pueden comparar con ellos».

Pero transcurren una o dos generaciones no más y por modo inverosímil llega el olvido para artista antes tan conocido. No parece que volviera a ser citado en los libros de Arte sino por incidente, en frase de no mucha entidad, por Juan de Arphe Villafañe: discutiendo las proporciones normales del cuerpo humano, es decir, si entra en su largo total tantas o cuantas veces el largo de la cabeza. En el libro «De varia commensuración para la Escultura y Architectura» (publicado en Sevilla en 1585), se dijo la frase que antes había escrito Sagredo: «Los modernos quieren que tenga nueve (rostros) y un tercio. De la cual opinión es maestre Felipe de Borgoña...» (Aquí las laudatorias frases de Sagredo antes copiadas).

Felipe de Vigarni, en el gran caudal biográfico de Palomino, no tiene biografía especial, ni otra cita (acaso) que la referente al número de rostros de la estatura humana, tomado del texto de Arphe Villafañe, y eso precisamente en la misma «Vida» de Berruguete, en la que dice Palomino que hizo éste la mitad del lado de la Epístola de la sillería de Toledo, sin acordarse de completar esta noticia con lo referente a Borgoña en la otra mitad.

Resulta, pues, que la fama póstuma de Felipe Vigarni acabó por extinguirse o poco menos, y que va resucitando a medida que se han ido sacando a luz los documentos que nos han revelado sus grandes labores de Burgos, de Granada, de Salamanca, de Haro, de

(1) «Medidas del romano», Toledo, 1526.

(2) Valladolid, 1539. Edición de Bibliófilos españoles, tomo XXXIII, publicado por el Sr. Serrano Sanz.

Palencia, de Toledo, de Alcalá, etc. La resultancia documental la da extractada el artículo del Sr. Domínguez Bordona.

Hoy tiene la fortuna nuestro BOLETÍN de dar a conocer una documentación interesante para conocer la biografía del artista, y todavía mucho más interesante para darnos cuenta cabal de lo que era un gran taller de escultor español al ir a promediar el siglo XVI, debiéndose tributar desde estas páginas un aplauso a aquél hoy modesto hermano Bernardo, en la Cartuja de Miraflores, de Burgos, antes en el siglo D. Francisco Tarín y Juaneda, historiador de la propia gloriosísima Casa, antes de tomar el hábito en ella; historiador, antes, de la Cartuja de Portacoeli, y a quien también se debe (según se puede adivinar fácilmente) el hallazgo de los documentos que publica nuestra Revista.

Muchos otros papeles de Vigarni, inéditos (unos de texto extractado ya y otros desconocido), tenía copiados del Archivo de la Catedral de Toledo D. Manuel R. Zarco del Valle, Inspector de los Reales palacios; antes de tener cargo tan pesado, de la inédita Historia artística de España uno de los investigadores más entusiastas. El respetable decano de ellos ha tenido hace pocos meses el noble rasgo de hacer donación al Centro de Estudios Históricos de todos los fondos toledanos de sus riquísimas carteras, y en prensa está la consiguiente publicación que el Centro acordó en el acto. Allí se podrá ver pronto mucho nuevo sobre Vigarni, aunque puedo añadir que algunos puntos no se aclaran sino relacionando los documentos de Miraflores con los documentos toledanos del Sr. Zarco del Valle; sirva de ejemplo la relación de parentesco entre Vigarni y Covarrubias, dos grandes figuras del Renacimiento español.

La llegada del artista a España : Creemos del caso publicar en fototipia la primera obra, como de prueba, que Felipe Vigarni trabajó en España, cuando a ella vino, por lo visto, como peregrino, camino de Santiago. En Burgos le detuvo no se sabe quién, desde luego la Fortuna (para él y para España). La intervención que declaran los documentos, lleva a pensar en que (con el escultor Diego de la Cruz) el arquitecto Simón de Colonia debió de ser el primer entusiasta del recién venido; y eso por razones de arte sería, no de patriotismo, pues Simón de Colonia era hijo de alemán y Vigarni era francés...

Francés sería (en realidad) hoy, pues la Borgoña ducal (y más tarde la condal o Franco Condado) se incorporó a Francia (1). Pero nótese que cuando Vigarni apareció en Burgos, su patria acababa de ser unida de hecho (y no de derecho) a Francia, separando Luis XI el Ducado de Borgoña de todos los demás Ducados, Condados y Señoríos de la Casa «de Borgoña», después de la muerte de Carlos el Temerario. Años y años más tarde, nuestro Carlos V, en sus guerras con Francisco I, primero que nada, se propuso recobrar de su rica herencia de los Borgoñas el Estado cabeza de dicha espléndida Casa ducal, y quizá en no alcanzar nunca el éxito se contrariara, acá entre nosotros, el espíritu del escultor borgoñés, que supo vivir cuarenta y cinco años consecutivos en España, por lo visto, sin acordarse de volver nunca a Borgoña, a Langres (hoy departamento de Alto Marne), su patria. De lo que sí que se debió de acordar (imagino yo) es de sus paisanos, pues en los documentos de la Catedral de Burgos suena un coterráneo suyo que tenía de apellido el nombre de la ciudad: Juan de Langres, que imagino un protegido de Felipe Vigarni.

El tablero que reproducimos, tan documentado y fechado, no es de los tres que labró Vigarni para el trasaltar de Burgos el menos bello, con faltar en él los dulces y delicadísimos tipos juveniles, de un hechizo casi leonardesco, por su suave belleza prerrafaélica, que pudo el escultor presentar en las otras dos escenas del Calvario y el Descendimiento. En cambio ofrece una singularidad: la de darnos (en las imaginadas pilastras de la Puerta de Jerusalén) acaso el monumento *fechado* más antiguo de la aceptación de la decoración del Renacimiento en Castilla y aun en España... Todavía más (según Mr. Emile Bertaux): el monumento *fechado* más antiguo (aunque en España) de la aceptación de la decoración del Renacimiento por un artista francés, pues si en Francia los hay anteriores (en Provenza y en la Turena) son obras de autores italianos conocidos (2).

El aire del Renacimiento no se siente menos en las mismas figuras, en las cuales felizmente se une lo eternamente primoroso del ideal

(1) En 1552 trabajaba en Francia en el sepulcro de Francisco I (entre otros) un escultor, cuyo apellido algo se acerca al nuestro: Pierre Bigoigne.

(2) En el famoso Santo Sepulcro de Solesmes, fechado en 1496 por un artista italiano, hay una pilastra que Mr. Bertaux cree parecida a la del relieve de Burgos.

escultórico francés y las lecciones de sobriedad, claridad y los ejemplos de belleza humana, renaciente, del arte italiano (1). Mr. Bertaux imagina que Vigarni pudo educarse en Troyes, ciudad borgoñona que a la sazón tenía una vida artística bastante intensa, que no alcanzó Langres y que ya no tenía Dijón, desde que dejó ésta de ser cabeza de los inmensos Estados de la Casa ducal de Borgoña. El tipo femenino que como predilección personal trajo a España Vigarni, recuerda a Laurana, aunque más acaso a algunas pinturas juveniles de Leonardo de Vinci, cual la de la Anunciación, y en cuanto al tipo de carácter, varón imberbe, entrado en años, con mejillas caídas y flácido cuello, ese todavía más parece cosa tomada de los estudios del gran Leonardo. Pudo pasar Vigarni, antes de venir a España, por Milán, pero todavía es más probable que el fondo primero de su educación artística lo alcanzase en Francia; ya mucho de lo suyo (todo lo demás no notado) es francés de verdad.

Según Mr. Bertaux, debió de ser Vigarni el dibujante de la ilustración del citado libro de Diego de Sagredo, y si es así, se ofrece la curiosidad de que, dejándonos en España toda su obra (pues fuera de ella nada se conoce suyo), y habiendo vivido acá *toda su vida* (pues cuarenta y cinco años son toda una vida de artista, y nada corta), devolvió a Francia, su patria, un anónimo elemento de estudio, pues la obra de Sagredo, que fué el primer libro de arte impreso en la Península, fué en Francia (en su traducción) el primer libro de arte impreso en ella. Recuerdos franceses son que andaban olvidados cuando las guerras napoleónicas, es decir, cuando los soldados franceses, en Valladolid, destrozaban la obra maestra de Felipe Vigarni, el sepulcro del Obispo Fray D. Alonso de Burgos, de Valladolid, en San Gregorio, sin darse cuenta de que aquéllo era un blasón immaculado de gloria francesa, bien superior (por ser cosa del espíritu) a la efímera gloria militar de las victoriosas huestes del gran Emperador.

(1) El carácter italiano de los relieves le ha exagerado a un extremo inaudito D. Rodrigo Amador de los Ríos, para atreverse a sostener que, a pesar de los documentos, tales obras no pueden ser de mano del francés Vigarni. (Véase *Burgos*, página 505.)

Labor de Vigarni en la sillería de Burgos: ::::: Tengo idea de que no se ha hecho nunca el análisis de la primera de las sillerías historiadas del Renacimiento español.

Los eruditos libros escritos sobre la Catedral de Burgos suponen de Vigarni (con arreglo a los documentos) la sillería «excepto la testera (es decir el fondo, en contraposición a las alas) que es posterior y de más mérito» (como dice Llacayo), o (como dice Cantón Salazar) «las (sillas) de la testera son de mejor mano, y aunque se sabe que son posteriores, se ignora su autor». Se sabe sí el autor, año (1583) y Prelado bajo cuyo pontificado se hizo la silla prelacial. La labor de Vigarni, según Cantón Salazar (contando las sillas de los costados por lo visto), es de 103 sillas altas y bajas hechas desde 1507 a 19 de Octubre de 1512.

Pero basta la más superficial observación para notar que tal cual está hoy la sillería, hay continuamente mezcladas y trastrocadas dos diversas labores artísticas en el fondo o testera y en las alas, indistintamente. Lo demuestran hasta los tramos de las molduras, unas más antiguas y otras más modernas, sin orden, pareciendo de lo más moderno todas las columnas. En los relieves de la sillería baja, como en los de la alta, también se observa la misma diferencia, aunque se note en ella menos la distinta patina y clase de madera, pero se acentúa más (naturalmente) la diferencia de estilo y a la vez la diferencia de factura.

La tarea de Vigarni no está modelada y redondeada como la del artista ya barroco que la trató de imitar lo más fielmente posible. Vigarni no quiere usar del modelado redondeado, sino que nos muestra una curiosísima técnica de la talla que podríamos definir así: reducir tanto el modelado que las siluetas van recortadas como en tres o, a lo más, cinco planos. La belleza de las tales siluetas es grande en las figuras femeniles y también en las cabezas de carácter, del todo de acuerdo aquí el arte del dibujo con el estilo de Vigarni, tal cual primaveralmente se mostró triunfando de todo esquinado goticismo en los relieves del trasaltar de la misma Catedral pocos años antes. Su delicadeza y suavidad y su candor de espíritu brillan simpáticos y comunicativos, más que en otras piezas de esta sillería, quizá más que en las estatuítas aisladas (que habían de ser su fuerte), en las historias del Génesis de los tableros del dosel corrido, con ha-

cerse en ellas más patente la falta de inventiva pintoresca del escultor borgoñón.

Yo vengo en imaginar que el secreto de la factura por siluetas recortadas en solos tres planos (o cuatro, o cinco), se debió a un feliz acuerdo del artista para organizar un trabajo artístico tan considerable y tan de «talla», de arte industrial, como fué la sillería. Él daría los dibujos, y los entalladores ayudantes suyos ejecutarían la labor, que fácilmente podía retocar el maestro, puesto que los retoques se reducían a purificar las bellas líneas de la silueta de un plano sobre otro, sin la enormidad de trabajo que habría de suponer el rehacer el modelado todo, si a la integridad del mismo se hubiera aspirado. Así, como se discurrió, pudo resultar la obra primorosa y exquisita, con ser abreviada y rápida la factura. A ello contribuirían acaso discípulos de gran talento y porvenir, pues quizá se formarían como escultores de relieves en esa tarea, hombres que más tarde purificaron más en Italia su ideal de Renacimiento, como los burgaleses Bartolomé Ordóñez y Diego de Siloe.

Tableros de respaldos altos: : : : Si hecho el estudio sintético volvemos al analítico, nos ofrece la sillería de Burgos en los tableros principales (respaldo de las sillas altas) y comenzando desde el extremo Epístola para acabar en el extremo Evangelio:

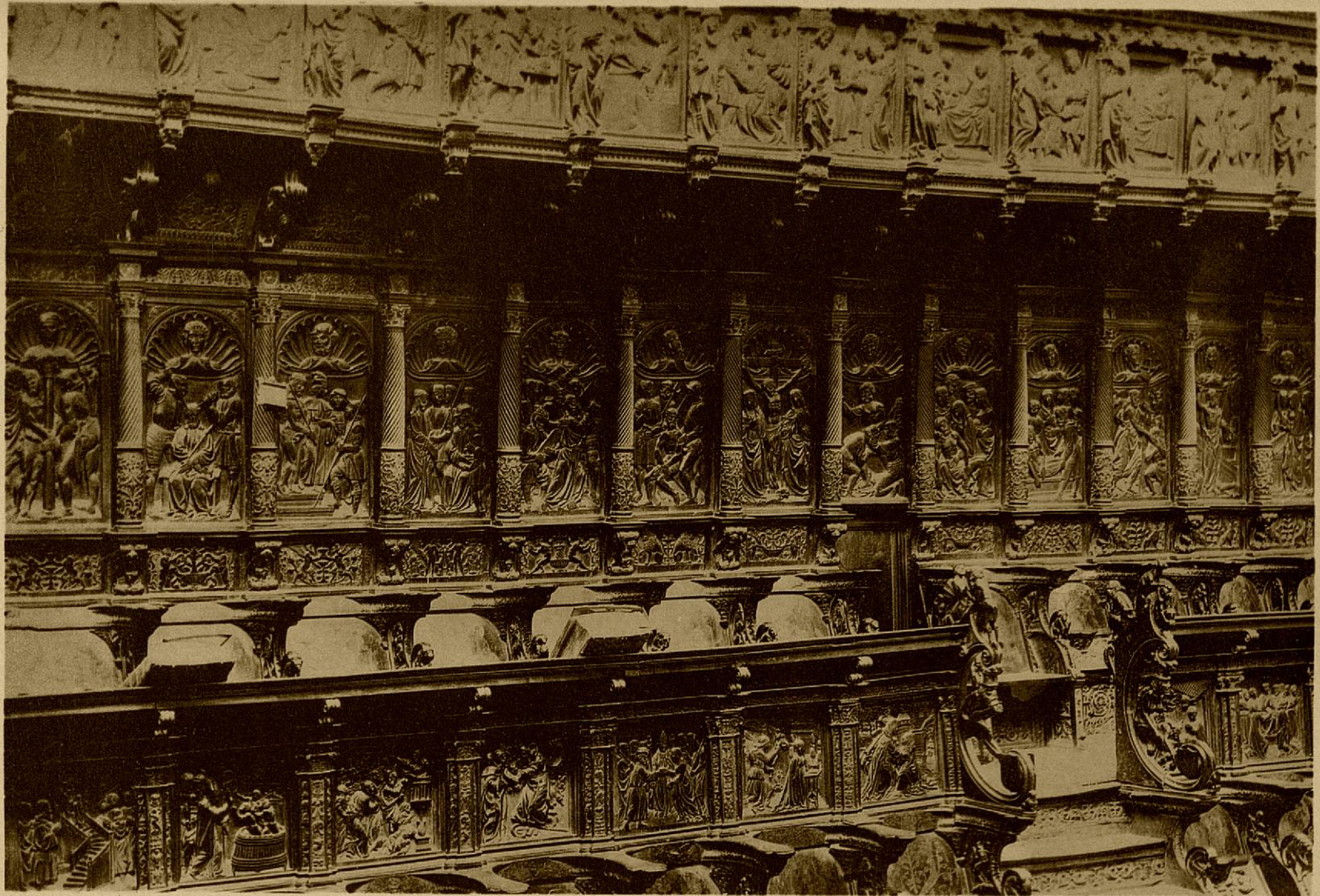
1.º Veintitrés escenas del arte de Vigarni, seguidas: Anunciación, Visitación, Jesús recién nacido adorado por sus Padres, Epifanía, Matanza de los Inocentes, Purificación—muy bellos estos cuatro y mejor el siguiente—, Huída a Egipto, Disputa con los doctores, Bautismo, la Tentación por las piedras, la Despedida del tentador, Bodas de Caná—correspondiente a la puerta lateral—, Curación del poseído, Magdalena ungiendo, el Dinero del César, la Mujer adúltera, el Milagro de los panes y peces, la Samaritana, la entrada de Ramos, los Mercaderes arrojados del templo, la Resurrección de Lázaro, la Santa Cena y la Traición de Judas.

2.º Diez y siete tableros de arte posterior, a saber, los quince del centro o testera y los dos últimos de cada lado inmediatos a ella: otra vez Magdalena ungiendo a Cristo, Jesús ante las Marías—en el rincón—, Curando al ciego, Apedreado por los Escribas, Profetizando la destrucción de Jerusalén, otra vez la Santa Cena, el Lavatorio,

tercera vez la Cena—cuando protestan los Apóstoles de no ser nadie el traidor—, Oración en el Huerto—centro de toda la sillería—, Cristo despertando a los Apóstoles en Getsemani, Caída de espaldas de los que le buscan, La oreja de Malcus, Cristo ante Caifás, Discusión en el Sanhedrín, Cristo ante Herodes, Golpeado llevándole ante Pilatos— en el rincón—, Interrogatorio de éste.

Y 3.º Otros veintitrés tableros del arte de Vigarni (en los que se ve continuaba bien la Historia de la Pasión (sin redundancias): Llegada de Judas, Beso de Judas, la Negación de San Pedro—de lo más bello—, Cristo abofeteado, Azotado, Escarnecido, Ecce-Homo, Lavatorio de Pilatos, Camino de la Cruz, Expolio de las vestiduras, su Muerte, Riña por las vestiduras (sobre la puertecilla lateral, lado Evangelio), Descendimiento, Entierro, Bajada al Limbo, Resurrección, Las Marías ante el sepulcro, Aparición a la Virgen, Aparición a la Magdalena, Pedro sobre las aguas, la Cena de Enmaus, Aparición al colegio de los Apóstoles y la Incredulidad de Tomé, llegando con ésta al extremo del lado del Evangelio.

Tableros de los do- Los de los extremos se adelantan un punto **seletes** ::::: más hacia el altar mayor, y los de los rincones corresponden uno de ellos a tres sillas distintas. Siguiendo el mismo orden de marcha (del extremo Epístola, pasando por el centro, a finalizar en el extremo Evangelio), vemos las escenas siguientes: El Eterno creador—en lo saliente—, Creación de las plantas—sobre la primera silla—, Creación del cielo, Creación de los peces y las aves, Creación de los cuadrúpedos, Creación de Adán (que está de pie), el Primer pecado, Arrojos del Paraíso, Sacrificios de Caín y Abel (dudoso que sea del arte de Vigarni), la Muerte de Abel, Dios hablando a Noé, otro igual (?) asunto, Tres músicos instrumentistas (David el uno?...), Construcción del Arca, Noé castigando a su hijo (?), Acabándose el Arca, Entrada en el Arca, Salida del Arca y la Embriaguez de Noé (excelentes estos tres tableros). Siguen cinco tableros de arte posterior al de Vigarni, el de rincón y cinco tableros también extraños a nuestro artista. Sigue el templete de la Virgen, de arte cual el de Esteban Jordán a fines del siglo XVI. Siguen a continuación dos tableros de Vigarni: Los desposorios de Abraham y Sara (?) y Abraham ante los tres ángeles. Sigue uno (cuyo asunto no anoté) de



Fot. Vadillo

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Sillería del Coro, lado evangelio, de la Catedral de Burgos, obra (1507...1512) de FELIPE VIGARNI († 1543) ordenada y completada más tarde.

arte posterior, y otro (*idem id.*) bellissimo, pero de Vigarni (y muy de Vigarni). Sigue otro de Vigarni, bellissimo, del Nacimiento de Isaac y el de la Despedida de Agar; y enseguida una serie de diez y seis (hasta el penúltimo), que son de Vigarni, a saber: El sacrificio de Isaac, Rebeca y Eliezer (bellos los dos), Rebeca ante Abraham, Desposorios de Rebeca (los casa un Obispo), Nacimiento de los gemelos (muy bellos estos tres últimos), El plato de lentejas, Despidese Jacob para la caza, le entrega pieles de conejo a su madre (el muy pillo), le entrega plato sabroso a su padre, éste le palpa las manos, la Escala de Jacob (muy bello tablero), Guarda los ganados de Labán, Enamora a las dos hijas de éste, Emigra con ellas y los ganados, Despedida de Labán, Lucha Jacob con el ángel (sobre la última silla). El último tablero (el que avanza hacia el altar mayor) representa a Joseph puesto en el pozo.

En ocasión distinta (en otra visita a Burgos) reconté sobre el terreno esos tableros, contando (en el propio orden) diez y nueve tableros de Vigarni a la izquierda y veintitrés a la derecha—suman tres más—; y quince tableros de arte posterior al de Vigarni.

Estatuítas: ::::: Son de difícilísima determinación en cuanto a los santos o personajes representados. Con bastante más facilidad se puede hacer en ellas la discriminación de la labor de Vigarni y al de su imitador de otra generación.

Por el mismo orden que siempre sigo en esta sillería, anoto primeramente una pilastra; después seis estatuítas de Vigarni; una (San Pedro) de arte posterior; doce suyas; una posterior (o dudosa al menos); cuatro suyas (llegando al rincón del lado Epístola); tres posteriores; dos suyas; una posterior (llegando al centro); seis dudosas, que parecen posteriores (llegando al rincón del lado Evangelio); una suya; una posterior; veintiuna que creo suyas, y la pilastra al fin (extremo del lado Evangelio). Resumiendo esas anotaciones, resultarían cuarenta y seis estatuítas de Vigarni y unas trece posteriores a su arte.

Tableros de la sillería baja: ::::: El análisis ofrece entre cuarenta y cuatro sillars que hay, veintiséis tableros de arte de Vigarni (con mayor modelado que los tableros altos) y el resto de artista posterior, pero en mis notas (tomadas en ocasión distinta de las

anteriores) no guardo orden de colocación, sino que (en ella) hice dos listas, a dos columnas del cuaderno de apuntes, y colocaba en una o en otra, salteando, las obras de una y otra época.

Los mejores tableros, los de Vigarni, parecen los siguientes: el Descubrimiento de la Santa Cruz, la Copa de Joseph, San Cristóbal, San Esteban limosnero, la Crucifixión de San Andrés, Santos Cosme y Damián, la Conversión de San Pablo, la Natividad de la Virgen, el Abrazo de sus Padres, su Presentación en el templo, los Desposorios con San José, la Anunciación, la Visitación, la Natividad (que dudé si sería de la labor posterior a Vigarni), la Pentecostés, la Muerte de María, su Entierro (notable), su Asunción, su Patrocinio universal, su Descensión a imponer la casulla a San Ildefonso y un santo anciano arrastrado de los caballos (que menciono aquí fuera de lugar). Notando, en lo confuso de las notas estas, que no suman los veintiséis antiguos tableros, cifra que en ellas puse en resumen.

Los tableros menos buenos, posteriores a Vigarni (salvo alguna confusión de mis anotaciones), son los siguientes: Santa Casilda, un Obispo llevado de los demonios, el Sacrificio de Isaac, San Huberto (aquí la nota mal colocada del santo anciano arrastrado de los caballos, que es de Vigarni); Santiago en Clavijo, San Martín, San Jorge, Martirio de dos Santos, el de San Pablo (?), el de San Sebastián, el de Santa Eulalia, el de San Pedro, el de San Juan (¿cuál Juan?), la Anunciación a los pastores, el milagro de los tres niños por San Nicolás de Bari, la Muerte de Ananías y Safira (?), Santos Pablo y Antón ermitaños, la Visitación (¡y van dos!), la Virgen del Pilar ante Santiago y una alegoría de unas reliquias.

Leídas esas dos listas en presencia de varias fotografías (tres diversas, pero todas del lado Evangelio, que es el iluminado) (1), se nota que ambas listas las iba yo llevando a la vez, pero caminando en el mismo sentido que las notas referentes a la sillería alta (del extremo Epístola al extremo Evangelio, pasando por el centro). A la vez confirman las fotografías que aquí, todavía más que en las otras partes del conjunto, la labor vieja de Vigarni y la más moderna están

(1) La fotografía reproducida por fototipia de Hauser y Menet en el bello libro «Sillas de coro: noticia de las más notables que se conservan en España», por don Pelayo Quintero (Madrid, MCMVIII, pág. 126), corresponde al lado de la Epístola, por excepción.

mezcladísimas (lo confirman también los tablerillos decorativos y de grutescos) y que en manera alguna se puede seguir diciendo (con Llacayo, Cantón Salazar y otros) que las alas de la sillería son de Vigarni y la testera de artistas más modernos. Lo de que éstos (como tales escritores dicen) valieran más que Vigarni, es una aberración del gusto, o más probablemente efecto de la crítica vieja y cominera y *retórica*, que donde vió mayor modelado allí creyó ver menos defectos: pura miopía estética (1).

La sillería alta de Toledo ::::::: Es la última obra, magna obra de Vigarni, pero con ser en conjunto cosa tan singular en el Arte universal—dos asteriscos en el Baedeker—y tan conocida y documentada hoy, necesitada a la vez de un trabajo preliminar engorroso, iconográfico, como el que acabamos de hacer en Burgos.

No se ha dado nunca hasta el día la lista de los personajes representados en la más insigne de las sillerías de coro del mundo entero. D. Sixto Ramón Parro primero, como el Sr. Vizconde de Palazuelos, Conde de Cedillo, en su «Gufa de Toledo» después, dieron la correspondiente a los tableros de alabastro de los doseles, pero no la correspondiente a los tableros de madera de los respaldos. En éstos es relativamente frecuente que tengan letra en la parte de Vigarni y no la tienen en la de Berruguete: los alabastros nos la ofrecen siempre, y por esa razón se han tomado las letras (2).

(1) La sillería baja, interrumpida por las escalerillas, se distribuye en bancos así (por el consabido orden de marcha): un banco de diez sillas; una escalerilla lateral de un ancho parecido al de dos sillas altas (sin coincidir del todo con el mismo); nueve sillas, rincón de dos medios tableros esquinados, un tablero, escalerilla en el fondo; dos y dos sillas, otra escalerilla en el fondo, con un tablero; rincón con dos medios tableros esquinados; nueve sillas, escalerilla lateral (cual la otra), banco de diez sillas.

(2) D. Sixto Ramón Parro, en el tomo I, pág. 190, de su «Toledo en la mano» (Toledo, 1857), al hablar de los tableros, solamente dice: «Entre otros santos se ven en estos relieves a San Lucas, San Gregorio, San Eugenio, Santa Leocadia, San Idefonso, San Francisco, San Pedro Mártir, Santa María Magdalena, Santa María Egipcíaca (etc.)..., cuyos nombres están allí grabados».

| LADO EPÍSTOLA Obra de Berruguete. | | SILLA DEL PRELADO Escudo de Siliceo. | LADO EVANGELIO Obra de Vigarni. |
|--------------------------------------|-----------------------------------------|------------------------------------------|------------------------------------|
| Alabastros del dosel. | Tableros de respaldo. | Tableros de respaldo. | Alabastros del dosel. |
| "Adam,, | S. Pedro. | S. Pablo. | «M. Virgo Mater». |
| "Eva,, | S. Andrés. | Santiago Mayor. | "Joseph,, |
| "Enos,, | S. Judas Tadeo. | San Juan Apl. | "Jacob,, |
| "Cainam,, | S. Mateo. | S. Felipe. | "Matthan,, |
| "Maladeel,, | Santiago Menor | S. Bartolomé. | "Eliazer,, |
| "Sareth,, | S. ^o Tomé. | S. Simón. | "Eliud,, |
| "Enoch,, | El Bautista. | S. Matías. | "Achin,, |
| "Mathusalem,, (Rincón.) | S. Juan Ev. ^a | La Fe. | "Sadoc,, |
| "Lameth,, | S. Antón abad. | S. Mateo Ev. ^a | (Rincón.) |
| "Noé,, | S. Marcos Ev. ^a | "S. Lucas,, Ev. ^a | "Azor,, |
| "Sem,, | S. Sebastián. | "S. Gregorio,, | "Elichin,, |
| "Arphaxat,, | S. Lorenzo. | "S. Agustín,, | "Abiud,, |
| "Cainam,, | S. León (?). | "S. Eugenio,, | "Zorobabel,, |
| "Salé,, | S. ^a D. ^o Guzmán. | "S. ^a Leocadia. | "Salathiel,, |
| "Heber,, | S. ^a Lucía. | "S. Ildefonso,, | "Jechonías,, |
| "Phalec,, | S. ^a Catalina. | "S. Francisco,, | "Jonas,, |
| "Ragav,, | S. Jerónimo. | "S. Pedro mr,, | "Amon,, |
| "Nachor,, | S. Ambrosio. | "S. ^a Magdalena,, | "Manases,, |
| "Tharre,, | La Fe judaica. | "S. ^a M. ^a Egipc,, | "Ezechías,, |
| "Abraham,, | Sacrificio Isaac. | "S. ^a Casilda,, | "Achaz,, |
| "Isaac,, | Elías. | "Noé,, | "Joathan,, |
| "Jacob,, | Moisés. | "Melchisedec,, | "Ozías,, |
| "Judas,, | Tobías. | "Abraam,, | "Joram,, |
| "Phares,, | (A). | "Jacob,, | "Josaphat,, |
| "Thama,, | (B). | "Joseph,, | "Asa,, |
| "Ersron,, | Judith. | "Aaron,, | "Abia,, |
| "Aram,, | David. | Gedeon. | "Roboam,, |
| "Nathan,, | Josué. | Salomon. | "Solomon,, |
| "Mathathias,, | Isaías. | "Regina Saba,, | "David,, |
| "Mena,, | Jonás. | "Regina Hester,, | "Jesse,, |
| "Melcha,, | (C). | "Heliseu,, | "Obeth,, |
| "Jonás,, | David. | "Ezechiel,, | "Booz,, |
| "Simeon,, | Job. | "Isaías,, | "Salmon,, |
| "Leví,, | Noé (?). | "Abachuch,, | "Naason,, |
| Escudo Tav. ^a | Eva. | "Jeremías,, | "Aminadab,, |
| | Adán. | (D). | Escudo Tav. ^a |

OBSERVACIONES: No se han descifrado el (A), personaje, que lleva un cuerno de beber; el (B), otro con una marmita aparecida entre las nubes; el (C), otro con un cartabón (?), y el (D), un guerrero con un bolsón y un hacha. Dar con los representados será fácil a cualquiera que esté versado en Historia Sagrada.

La letra de los tableros de alabastro va aquí copiada del «Toledo en la mano», de Parro, y de la «Guía Palazuelos»; la letra de los tableros de madera que la tienen se copió en Toledo directamente. Los personajes de tablero no rotulado se han descifrado fácilmente por los particulares del instrumento del martirio, por los detalles de la indumentaria y otras características semejantes. El arpa del real profeta David nos delata la repetida representación del poeta de los Salmos. A Isaías le descubre la brasa en la boca, al Noé, junto a Eva y a Job, la sierra de su tarea del Arca, a Job el muladar, etc. Están repetidos San Mateo y San Juan, unas veces como Apóstoles y otras como Evangelistas, en los tableros de respaldo. En éstos, como personajes santos (aunque del Antiguo Testamento) se repiten algunos que en los doseles están puestos como Patriarcas o antepasados de Cristo, según las generaciones de la carne.

Respecto de los santos de los tableros y respecto de los Patriarcas de los doseles algo hay que notar en la crítica del conjunto (en relación con la crítica artística del detalle, en su día).

Iconografía de los tableros : : : : : Se ve claro el reparto de los temas, aunque su colocación está equivocada a veces: primeramente los Apóstoles, que son trece, pues se incluye a San Pablo (como pasa siempre) y no desplaza éste a San Matías (como es tan frecuente). Redondéase el número catorce con el Bautista; después los cuatro Evangelistas; después (con bastante desorden) los cuatro Padres principales y acostumbrados de la Iglesia occidental, más San León (?) y los Padres toledanos San Eugenio y San Ildefonso; los mártires San Sebastián, San Lorenzo; las vírgenes Santa Lucía y Santa Catalina; las santas penitentes Magdalena y Egipciaca; las toledanas Santa Leocadia y Santa Casilda, y los santos de la vida regular San Antón Abad, San Francisco de Asís, Santo Domingo de Guzmán y San Pedro de Verona. Y éstos son los santos del Nuevo Testamento, en número de treinta y cinco. Sin la personalidad dudosa del santo Papa, que indico en duda, como San León (?), todos los demás irían *a pares*, suponiéndose un ritmo binario que desgraciadamente se olvidó al colocar los tableros, pues no están los dos Evangelistas de la derecha frente a los dos Evangelistas de la izquierda, ni los dos Santos Padres latinos de un lado frente por frente de los

dos Santos Padres latinos del lado opuesto, etc. El imaginado San León, aunque Pontífice al parecer romano, pudiera bien ser (y mal colocado entre los Santos del Nuevo Testamento) algún Sumo Sacerdote judaico, pues en el lado opuesto al suyo (en lo de Vigarni) está vestido de Pontífice quien tiene letra de Isaías, Profeta que está repetido, pues enfrente (en lo de Berruguete) aparece con la inconfundible brasa ardiendo en la boca.

Añádase a la lista general de santos del Nuevo Testamento, otra (hacia los extremos de las alas de la sillería) con personajes o santos del Antiguo Testamento, hasta diez y siete a cargo de Berruguete y diez y seis a cargo de Vigarni, lo que me confirma en la duda de que San León (?) sea un Pontífice bíblico y no un Papa cristiano. Si eso aceptáramos, se demostraría que entre los dos escultores se repartió homogéneamente el encargo. Al uno y al otro, además de los respectivos diez y nueve santos de la Fe judaica y diez y seis de la Fe cristiana, se les encomendaron una estatua alegórica de la una y de la otra. Berruguete hizo el simbolo de la Sinagoga (por corresponder al lado de la Epístola) y Vigarni el simbolo de la Iglesia, puesto debidamente al lado del Evangelio. Como siempre, dejaron de colocarse frente por frente, como parecía natural, y no se colocaron ninguna de las dos en el lugar propio que debía ser o a los extremos de la sillería, o bien entre los santos modernos (fondo del coro) y los santos del Antiguo (a la parte externa de las alas del mismo).

Estos razonamientos (que son hijos de un análisis iconológico que la sillería bien merecía) demuestran que hubo gran confusión y desorden al colocarla, mas no al concebirla y en general al trabajarla. Pero no autorizan para suponer que se juntaran o mezclaran la labor de Vigarni y la de Berruguete, pues aparte lo terminante del texto de la lápida latina, el examen crítico y estético (respecto de los tableros sobre todo, que es ahora lo más visible, gracias a la instalación de luz eléctrica) demuestra a toda evidencia que a un lado está Berruguete, con la obra suya más genial, vigorosa y nerviosa y vibrante, por su factura inconfundible (el anuncio del arte del Greco), y al otro lado Vigarni, con blanduras y tipos consagrados del largo declive de la decadencia de su propia manera; obra ésta de la ancianidad del artista, bien lejana de la primaveral floración de su ingenio, que más que nunca brillara en los relieves primerizos del trasaltar de Burgos.

Iconografía de los doseles: Al mérito de los tableros de respaldo no llegan (en general) los relieves de alabastro del dosel corrido. Esta parte más alta de la sillería alta de la Catedral de Toledo, ofrecía hornacinas para setenta y una figuras, a saber: la central, treinta y cinco figuras a un lado y treinta y cinco al otro.

Pero como el Arzobispo Cardenal Silíceo había de dar su escudo prelacial para la hornacina central, que cae sobre la silla del Prímado, que por más alta pedía achicamiento en la respectiva hornacina, quedaban sesenta y ocho hornacinas (treinta y cuatro a cada lado) para los antepasados de Cristo.

Aceptando, como se aceptó allí, en la mitad de Vigarni la genealogía desde Aminadab a San José, tal cual va determinada en el primer capítulo del Evangelio, según San Mateo (sin ninguna de las variantes del de San Lucas), se contaban hasta treinta y tres antepasados de Cristo, y treinta y cuatro al incluirse a la Virgen María, puesta en hornacina distinta, al lado de San José.

Para las treinta y cuatro hornacinas del lado de Berruguete, aceptando la lista de los antepasados de Abraham, tal cual se enumeran en el capítulo III del Evangelio, según San Lucas, que cuenta veinte, se colocaron desde luego a la cabecera, pero no se puede saber por qué razón se tuvo que sacrificar a uno de los Patriarcas, Saruch, entre su padre Ragar y su hijo Nachor; es decir, al que le había de tocar el número diez y siete en la serie.

Desde Abraham a Arán, o sea al padre de Aminadab, en quien comienza la serie de Vigarni, coincidiendo las genealogías de ambos Evangelistas, se pusieron los magnos Patriarcas Abraham, Isaac, Jacob, Judá, Fares, Esron y el dicho Arán. Pero se puso a una mujer, Tamar, entre su marido Judá y su hijo Phares, ocupando lugar; antes, sin ocuparlo, con el cadáver de Abel y en la hornacina de Seth, su otro hijo, se había representado a Eva llorando su desgracia.

Con esas dos singularidades, y sumando la serie de los antepasados de Abraham, según San Lucas, y la de su línea, según San Mateo, venían a sobrar hasta siete hornacinas, todas al lado de Berruguete, a las cuales al parecer se llevaron, fuera de su orden, los Patriarcas cabeza de la serie descendiente de David por Nathan, según San Lucas, aunque se había admitido en el lado opuesto la otra serie descendiente de David por Roboan, según San Mateo.

Que el desorden y la superfetación de ideas se han de imputar a Berruguete, se demuestra porque no pone al hijo, nieto, bisnieto, nieto 3.º, nieto 4.º, nieto 6.º, nieto 9.º y nieto 10.º (faltando los intermedios nieto 5.º, nieto 7.º y nieto 8.º de su línea) de David, a continuación de David, sino incluídos malamente entre el abuelo 6.º y el abuelo 5.º del propio David. En cambio Vigarni en su mitad de labor no tiene el menor desorden, ni trastrueque, ni olvido, ni inclusión indebida. Si de la de Berruguete (olvidándonos de sus siete sobrantes) saltáramos a las hornacinas de Vigarni, el orden quedaría restablecido: esas siete huelgan y son lógicamente incompatibles con las restantes.

Ni se puede decir que cada uno de los dos escultores se atuvo a un texto evangélico distinto, tomando Vigarni, en sentido ascendente, los últimos treinta y tres Patriarcas (y María) de la serie de San Mateo, y Berruguete, en sentido descendente, los treinta y tres primeros Patriarcas (y Thamar) de la serie de San Lucas, porque en ese caso Berruguete no hubiera saltado de las generaciones inmediatas anteriores a David (que no están en su lado) a las inmediatas posteriores a David (que son las que puso), con una evidente solución de continuidad, en la parte más conocida de las genealogías, y en la que reina unanimidad en los textos.

Más probable es otra explicación. Berruguete (a diferencia de Vigarni) no puso ninguna letra en sus tableros de madera: tampoco la pondría en sus tableros de mármol. Y al levantarlos e ir a colocarlos, notándose su falta, el Cabildo debió de mandar poner esos letreros, y al ver sobrantes siete figuras, bien que mal, se buscaron en las discrepancias del texto de San Lucas respecto del de San Mateo siete nombres. ¡Quién sabe si olvidando que Berruguete había querido amenizar y dar alguna variedad a las series patriarcales, metiendo entre ellas a varias mujeres de los Patriarcas!

En efecto, aparte de Eva y de Thamar, cuya letra ya dice que son las esposas de Adán y de Judá, parecen mujeres y no hombres otros varios Patriarcas (los que llevan la letra de Ragav, de Aram, del mismo Isaac, aunque parece un Isaac mozo más bien; de Cainán, quizá de Arfaxat, aunque es dudoso; es decir, hasta cinco, y con aquéllas, siete), llevándonos esa coincidencia, por fin de cuentas, a tener como más probable que Berruguete pensara en una serie de Patriarcas a

entroncár directamente con los de Vigarni, y que metiera mujeres entre ellos, como Miguel Angel las había metido (casi todas) en la serie patriarcal de los netos y lunetos de la Capilla Sixtina, para dar variedad, animación y juego a una tarea artística que era en el fondo extremadamente ingrata.

Ya en esa idea, apurando la cosa, vemos, como nosotros, evidentes mujeres, Eva, Thamar, y las mal llamadas Ragav, Aran y Cainan, pareciendo más probable que Jaac sea Isaac, y que sea hombre Arfaxat y no mujer. Pero como de la cifra de siete números sobrantes, dos han de reservarse a Seth y a Saruch, que faltan en la serie, en realidad solamente hay lugar para pensar en cinco mujeres y no en siete.

Berruguete, en nuestra opinión, hizo, pues, veintinueve Patriarcas y cinco mujeres de Patriarcas. Son veintinueve, enlazados lógicamente con la serie de treinta y tres de Vigarni, que sólo añadió, como mujer, a la Virgen Santísima.

El artista español no daría nombre a sus personajes, y sin él fácil era la confusión, pues solamente algunos pueden determinarse por alguna particularidad: Eva por el cadáver de Abel, Noé por el Arca, Sem por el Noé ebrio, Abraham por el ara y cuchillo del sacrificio, Isaac por el haz de leña para él mismo...

El declive del arte de Vigarni: Si imaginamos divididas en dos mitades iguales la vida española de Vigarni, partiríamos caprichosamente en 1520 su labor. Probablemente en la segunda etapa, de 1521 a 1543, debió de ser un gran empresario contratista de labores al por mayor, ayudado de muchos discípulos y colaboradores (Sebastián Almonacid, Maestro Bernal, Gregorio Vigarni o Pardo, su hijo), empeñado Vigarni, además, en igualarse en estilo a los artistas de pleno Renacimiento, sin aquellos dulces dejos de delicadísimo prerrafaelismo que son precisamente el hechizo de sus buenas labores de los primeros años.

El trasaltar y la sillería de Burgos, las estatuas de Palencia, los pocos relieves suyos del altar mayor de Toledo, lo de la Universidad de Salamanca — no citemos el magno no documentado retablo del Condestable (que parece suyo)—, son sus mejores obras, cerrándose el período más brillante con el medallón retrato de Cisneros (policromado por Hernando del Rincón), que conserva la Universidad de

Madrid, y que se ha dado reproducido este mismo año por el BOLETÍN en el trabajo del Sr. Sánchez Cantón juntamente con el facsímil del grabado de otro medallón retrato de Vigarni, el de Antonio de Nebrija, glorias (el humanista como el purpurado) de la recién nacida Universidad de Alcalá. El de Cisneros es una obra maestra del Renacimiento español: por la dulzura del modelado a la vez que por la decisión del dibujo y el parecido fisonómico, que se imagina uno que sería portentoso.

Al período granadino de la vida del artista habrá de corresponder una obra que, con la gran autoridad suya, le atribuye a Vigarni don Manuel Gómez-Moreno Martínez: la estatua sepulcral del Arzobispo D. Diego de Deza, el protector de Colón, precisamente el Prelado que le encargó las esculturas del retablo de Palencia. El fundador del colegio de Santo Tomás, de Sevilla—donde lo inmortalizó Zurbarán en la estupenda apoteosis del santo—hizo en Santo Tomás su sepulcro, que también profanaron (como los restos) y destruyeron los franceses. Se salvó la estatua yacente, que en 1883 se trasladó a la capilla del Marqués de Malagón (la del retablo de Zurbarán) en la Catedral de Sevilla. De ella hay un vaciado (como obra anónima) en el Museo de Reproducciones Artísticas (Casón del Retiro). Deza falleció en 1523.

Debe atribuirse a Vigarni, con no menos evidentes razones, la estatua orante de Isabel la Católica, en piedra, tamaño colosal, conservada, con la del Rey, su marido, en la sacristía de la capilla de los Reyes Católicos en la Catedral de Granada, para mí, o labrada para el sepulcro provisional de Doña Isabel, en San Francisco de la Alhambra, o mejor para sepulcro definitivo (con la compañera), que no se aceptó, cuando se decidió encargar a Fancelli el bellissimo mármol que encierra los restos de Doña Isabel y Don Fernando en la misma capilla. La dicha estatua orante, policromada, nos muestra el tocado con larga trenza que vemos en tablas procedentes de Miraflores y en las de Yáñez y Llanos en Valencia, fechadas entre 1507 y 1510 (1).

(1) Atribuí a Vigarni el soberbio Santo Entierro de San Jerónimo, de Granada (véase Tormo, «La Escultura antigua y la moderna», Barcelona—Gili, 1903, página 181). El Sr. Gómez-Moreno, padre, fué de la misma opinión (véase Gómez-Moreno, «Arte cristiano: una escultura de la Piedad de la Virgen», en número de Jue-

Aun sabiendo que Vigarni trabajó para la familia de los Condestables de Castilla, y aun más, que para ello trabajó en Haro y estuvo en Casa la Reina, no veo en la portada de Santo Tomás, de Haro, y en la de las monjas de Casa la Reina, muy bellas (singularmente la segunda), sino obras que dirigió, pero no la escultura de su propia mano. Los relieves en piedra de Haro reproducen el estilo de los relieves de la sillería de Burgos, incluso en la técnica a planos, con bellas siluetas recortadas, de contornos y con dintornos apenas modelados en su dibujo. Obras de taller.

Las relaciones de Vigarni con los Condestables piden un estudio especial, todavía por hacer y archi dignísimo de estudio. El arte de Vigarni se mete luego en la capilla de los Condestables desde el traspasador mayor de enfrente, y las formas femeninas, graciosas y bellas del maestro borgoñón se delatan en las últimas estatuas y grupos que se colocaron en el ingreso y en el exterior de la capilla — como se delatan en tantos retablos y en tantos sepulcros burgaleses.

Pero mientras el retablo mayor de la capilla de los Condestables (similar a lo de Vigarni) no se sepa si es suyo (sería en absoluto su obra maestra), no se podrá decir que ha comenzado el estudio de la labor del artista. El viejo manuscrito histórico y anónimo de la Catedral de Burgos, en el que a Vigarni se le atribuye, como los sepulcros, famosísimos también, está desnudo de toda autoridad, por el hecho de que también le atribuye absurdamente (y equivocadamente además) la edificación de esa capilla, la reina y emperatriz de las capillas españolas.

El interés de curiosidad por conocer sus obras granadinas parece menor, pues el gran retablo de la Capilla Real ofrece cosas muy suyas, pero muy claramente suyas, y otras, que son de los citados discípulos Sebastián de Almonacid y Bernal. La curiosidad recae en el problema de si son suyas (como piensa el Sr. Gómez-Moreno Martínez) las estatuillas y grupos de la portada (en el crucero de la Catedral) que da ingreso a la capilla de los Reyes. De ellas se sacaron

ves Santo (1909) de no sé qué diario de Granada). Pero con razón el Sr. Gómez-Moreno, hijo, pensó en Berruguete (y de ahí tomó la atribución M. Dieulafoy) y en un artista italiano más tarde: Jacopo Florentin, confundido con l'Indaco; pues lo seguro es que el autor (quien sea) había alcanzado en Italia el descubrimiento del Laocoonte (1506), cosa imposible en Vigarni.

vaciados, que más cómodamente que los originales se pueden estudiar en la Escuela granadina de Artes e Industrias.

El mismo Sr. Gómez-Moreno Martínez halló en Barco de Avila una Virgen suya, sentada en alta silla plateresca, con el niño Jesús y San Juanito.

El retablo de la Descensión, en la Catedral de Toledo, junto al cual habían de hallar sepultura los restos del escultor de Langres, es obra de franca decadencia por lo dulce del amaneramiento, aunque tiene cosas muy bellas a trechos. En la sillería alta de Toledo serían también innumerables las faenas que sus colaboradores (parientes y discípulos) acabarían, aun en los grandes relieves, que a juzgar por lo que ocurre con la tarea de Berruguete, es lo que pensaron hacer personalmente los dos maestros.

Está diciendo todo este capítulo que no comparto, en la marcha del arte de Vigarni, la idea que de su *trayectoria* tiene Mr. Bertaux, cuando supone que completó su educación de artista del Renacimiento a la vera de obras de italianismo tan puro como el sepulcro del gran Cardenal Mendoza, en Toledo, donde él acudía a lo del retablo mayor, y que, cuando labró más tarde el gran retablo de la Capilla Real de Granada, resucitó maravillosamente en estatuas orantes (se refiere a las del retablo) a los Reyes Católicos, y que esculpió con épico acento la última gesta de nuestra Reconquista, hecho ya español el artista, sintiendo al unísono con el alma española (1), y que más tarde, en Toledo, quiso seguir las huellas buonarrottescas de Berruguete (2). Para mí, en ese mar de obras similares (a primera vista similares, tan sólo) de nuestro Renacimiento, éste es siempre el castellano, Forment es siempre el levantino y Vigarni es siempre, siempre, el francés. La pureza clásica del Renacimiento quienes la sienten entre nosotros son Ordóñez y Siloe.

Las dificultades para el estudio de la labor de estos grandes organizadores de laboratorios de retablos, portadas y sepulcros, son enormes por la confusión de labores, tareas, influencias y orientaciones combinadas entre los colaboradores que se ofrece. Pero por for-

(1) Véase la crónica que de las notables conferencias de M. Bertaux hice en *La Época*, y se reprodujo en «Arte español», a la pág. 115-116 del año I (1912)

(2) Véase «La Renaissance en Espagne et en Portugal» en la «Histoire de l'Art», de A. Michel, tomo IV, vol. II, pág. 974 a 978.

tuna para el caso del borgoñón, la flor de su obra corresponde al período en que no se auxiliaba de nadie, ni podía pensar en formar discípulos todavía. Allí, en el trasaltar de Burgos, que en parte reproduce hoy el BOLETÍN, se le aprende de una vez y como para siempre. Por eso es más factible la monografía de Felipe de Borgoña, que pide a gritos la Historia del Arte español (1).

ELÍAS TORMO.

(1) Ha sido redactado este trabajo en menos de veinticuatro horas, sólo por redondear lo que de Vignani tenía preparado el BOLETÍN, y por sólo el deseo de que el presente número de la Revista salga pronto a la luz, recobrándose del todo el retraso de la publicación, y ante la necesidad de aplazar otros trabajos ya en prensa, por no poder estar dispuestas las fototipias con la urgencia del caso. El autor pide más particularmente esta vez la benevolencia de los lectores.

Los pintores de Cámara de los Reyes de España.

Los pintores de los Austrias. ⁽¹⁾

XXXII

Desaparecido Pantoja, no quedaba entre los pintores del Rey ninguna gran figura, ni esperanzas, al parecer, de que surgiera; sin embargo, a pesar de su juventud, distinguíase entre todos los que en Madrid trabajaban, un hermano de Bartolomé Carducho, llamado Vicente, aunque no español, *hispanista* acérrimo. Oigamos lo que él mismo nos dice en castiza prosa:

«Mi natural Patria es la nobilísima ciudad de Florencia, cabeza de la Toscana y por tantos títulos ilustre en el mundo; pero como mi educación en los primeros años haya sido en España, y particularmente en la Corte de nuestros Católicos Monarcas, con cuyas Reales mercedes me veo honrado (si allí es la Patria, donde mejor sucede lo necesario a la vida), justamente me juzgo de Madrid, para que, sin negar lo que debo a la originaria, satisfaga a lo que pide la Patria donde habito» (2).

Ayudó a su hermano en diversos trabajos y estuvo con la Corte en Valladolid, donde se dedicó a humildes tareas, como «pintar y dorar los cajones y estantes en una pieza alta de las casas que se compraron a don Suero de Quiñones», y «un lienzo que puso pintado con bru-

(1) Impreso el párrafo que precede, se ha publicado el tomo segundo de los «Documentos de Pérez Pastor», (tomo XI de las «Memorias de la Real Academia Española»). En la pág. 119, núm. 602, se lee: «Escritura por la cual el convento de la Victoria da a los pintores de Madrid una habitación para Academia, dentro del convento, pagando cada año tres reales y una gallina, y además cuatro cuadros de pintura, acabados y en perfección. Madrid, 24 de Noviembre de 1606».

Viene este documento a fechar el Memorial arriba mencionado y a dar noticia de cómo empezó el funcionamiento de la solicitada Academia.

(2) «Diálogos de la Pintura».

tescos... y un Espíritu Santo en una pieza pequeña de Palacio» (1). Por cierto que D. Francisco Gregorio de Salas, tan bondadoso hidalgo como mal poeta del siglo XVIII, «haviendo visto otro cuadro... del Espíritu Santo original de Carducho, cubierto de polvo y telarañas... le dijo a un amigo:

No merece, amigo, estar,
una paloma tan pura
y de tan grande hermosura
en tan inmundo lugar;
del cielo bajó propicia,
por más que en el cielo hagan
a desterrar la inmundicia
de nuestra humana malicia,
y mira como la pagan» (2).

Tan *poéticos* versos son una de las escasas muestras del recuerdo que se tenía de los pintores de la anterior centuria en el siglo XVIII.

Cuando la reconstrucción de El Pardo en 1606, el Rey ordenó a Carducho pintase, entre otras cosas, la bóveda de la capilla, al fresco; no despreciable cantidad hubo de cobrar por estos trabajos.

Muerto su hermano y maestro en El Pardo, fué nombrado para la vacante que aquel dejaba en 28 de Enero de 1609, y recibe encargo de pintar la historia de Aquiles.

Hombre de gran facilidad en la ejecución, se compromete a pintar en cuatro años gran cantidad de cuadros para el claustro del Pualar, en 29 de Agosto de 1626, por la cantidad de 1.500 ducados al año.

Colorista un tanto duro, hace del dibujo su culto, al extremo de que en sus «Diálogos» se lee este pasaje (pág. 182):

«El colorido sin dibujo es una dama blanca y rubia y colorada bien vestida y adornada, mas de malas proporciones, sin gracia ni entendimiento, que no comunicada, no hay duda que a primera vista se lleva el agrado, porque lo rubio y blanco disimula mucho, como no sea demasiada la comunicación, que con ella, será fuerza descubrirse las faltas de cuerpo y alma». Según sus palabras fué su arte.

Era Vicencio hombre de mucha cultura y dominaba el castellano al punto que se muestra en los «Diálogos de la Pintura», uno de los libros sobre Artes más importantes que hay en España; feo lunar es

(1) Martí Monsó: *Estudios*, pág. 606 y siguientes.

(2) Biblioteca de Aut. Esps., «Poetas líricos del siglo XVIII», tomo III, página 545.

la indiferencia (por lo menos) con que trata a Velázquez; falta la más grave de Carducho es ésta su declarada envidia a D. Diego, y que desdice de lo que cuenta de su hermano Bartolomé, todo nobleza.

El mayor título de Vicente Carducho para el elogio de Palomino, era el haber conseguido, juntamente con Nardi, la exención de la Pintura; no se crea que eran sólo rancios prejuicios nobiliarios los que punzaban a los pintores para que se declarase arte noble su profesión, mucho más era debido a lo muy prosaico, y por lo tanto, más real de no tener que pagar unos ducados. En el pleito que dicen empezó el Greco en Illescas y continuaron con tesón Carducho y Nardi, mediaron en calidad de testigos literatos, que acudieron a mil razones ingeniosas y a todo su saber bíblico y humanístico, que en algunos no era escaso, para probar que la Pintura había sido siempre arte liberal, no sujeta jamás, y esto era lo importante, a gabelas de ninguna especie. Carducho reunió y publicó al fin de sus «Diálogos» estos *luminosos* informes con el nombre de: «Memorial informatorio por los Pintores en el pleyto que tratan con el señor Fiscal de S. M. en el Real consejo de Hacienda sobre la exención del arte de la pintura».

Sentencióse a favor de los artistas el pleito, mas no se dieron por vencidos los encargados de las Alcabalas, y de nuevo volvieron a la carga, hasta que en 8 de Septiembre de 1637 dice el Rey; que habiendo sabido «que el corregidor desta villa de Madrid ha querido y quiere ponerlos en el gremio de los pintores (a Carducho y Nardi), y como tales, llamarlos para las contribuciones que se le echan y donativos que se les piden... mando que de aquí adelante... no les pidan donativo ni otro repartimiento alguno» (1).

Fué muy solicitado por el Rey con trabajos, y nunca le arredró la cantidad; pues no fué el encargo del Paular algo insólito en su vida, que «el monótono Don Felipe III le había hecho el encargo para aquella pinacoteca (Casa Real de Valladolid) de ¡ciento y una cabezas de Emperadores!» (2). Fué la época de su mayor actividad pictórica el reinado del *Rey Devoto*, que fué también el tiempo de su privanza. Felipe IV, Rey de más gusto artístico y de más suerte que

(1) Archivo de Palacio: Expediente de Carducho.

(2) Madrazo. *Viaje artístico*, pág. 103. Si Don Pedro hubiese continuado la lectura del Inventario, no sé adonde llegaría su asombro; no fueron ciento una cabezas de Emperadores, fueron ciento cuarenta y una.

su padre, pues sin merecerlo, fué su reinado el de mayor gloria en la pintura española, no protegió tanto a Carducho, que desde la llegada de Velázquez a la corte vino a quedar en secundario lugar, a pesar de sus amistades con grandes señores y literatos; es acaso el pintor más celebrado en verso de los de aquel siglo, sin exceptuar al mismo Velázquez. Lope le dedicó, entre otras poesías, un soneto tan lleno de entusiasmo como de indigesta erudición pictórico-clásica.

XXXIII

Aunque no consta haya sido pintor palatino Felipe de Liaño, como gozó en su época de fama tan grande y la única obra que en el Museo del Prado se le atribuye (bien que con fundamento muy escaso) es un retrato de la Infanta Isabel Clara Eugenia, el no figurar en estos apuntes fuera notable falta.

La personalidad de Liaño es hasta ahora desconocida, pues en realidad, sólo noticias literarias tenemos, y para mayor desgracia contradictorias; pues mientras Jusepe Martínez dice «que sólo se sabe pintase retratos pequeños», Díaz del Valle afirma «fué general en el Arte». En lo que todas las referencias están conformes, es en su maestría y excelencia, mereciendo ser llamado el «pequeño Tiziano». Lope de Vega no sólo le dedicó un hiperbólico epitafio, sino que en *La Dorotea* escribe estos elogios:

JULIO, a D. Fernando (Lope), furioso de amor con un retrato de Dorotea en la mano.

—Respeto en ese naipe los pinceles del famoso Felipe de Liaño, que no es justo que prives al Arte deste milagro suyo, ni deste gusto a la envidia de la Naturaleza, celosa de que pudiese, no sólo ser imitada en sus perfecciones, sino corregida en sus defectos... (1)

DOROTEA.

—... Dame un espejo.

CELIA.

—Este es el que tú llamas Felipe Liaño, porque retrata divinamente... (2)

DOROTEA, leyendo un billete de D. Fernando antes de quemarlo:

—«Hoy dice Felipe de Liaño que irá a retratarte, y yo le digo que ¿dónde ha de hallar colores? No hay para qué avisarte que estás hermosa, que a todas horas está eso negociado; pésame que este pintor sea tan gentil hombre, que os retratéis el uno al otro» (3).

(1) Bib. de Rivadeneyra, t. XXXIV, acto I, escena V, pág. 9.

(2) Obra citada: acto II, escena II, pág. 15.

(3) Obra citada: acto V, escena V, pág. 65.

Fácil sería añadir más citas que demostrasen la fama que alcanzó este artista misterioso, que en verdad lo es, pues ni hoy sabemos si es el mismo «Theodoro Felipe de Liagno» que firma unas láminas italianas, según Ceán. Las atribuciones de sus obras son, cuando menos, aventuradas. Sábese alcanzó larga vida y que murió en 1625.

XXXIV

Al hablar de Patricio Caxés, se citó un memorial de su hijo Eugenio, un tanto quejumbroso y por señas no muy verdadero: alegando los servicios del padre y que es el hijo mayor, «y el que ha de mirar por el remedio de los demás y sustento de su Madre y hauer seruido a S. M. en sus Reales Obras en compañía de su Padre. y últimamente en las del Pardo y concurrir en él las partes necesarias», solicita la plaza de pintor, vacante por muerte de su padre. La Junta de Obras y Bosques informa favorablemente el 13 de Julio de 1612. En 12 de Agosto Felipe III le nombra su pintor con 50.000 maravedís al año, pagadas además las obras por ajuste o tasación. Por cierto que en el informe de la Junta se lee el siguiente elogio, nada común en sus documentos: «Es muy hauil en su ofic.º de Pintor, en que se aventaja a los que oy ay desta profesion como lo a referido el conde de Salazar» (1).

Y es que Patricio Caxés debió ser hombre de mucho valimiento en Palacio, porque a las mercedes que recibió para sí y sus hijos en vida, negadas como se ha visto en memoriales, unió el conseguir que sus protectores lo fueran de su hijo a su muerte, y así vemos que el 4 de Setiembre de 1628 pide el oficio de Ugier de Cámara, «por estar tan pobre y cargado de hijos y obligaciones», haber «servido más de veinte años en todas las ocasiones que se me ha mandado y en esta última q' V Mg.^d me mandó le sirviese en hacer un quadro para el Salon, poniendo por obra el servir a V Mg.^d con el cuidado posible en el estudio dél»; el Bureo informa que «aunque V. Mg.^d se halla aora con diez y siete Vgieres de Cámara», «aviendo mandado se reduzcan a ocho, por los grandes servicios de Eugenio Caxés, puede hazérsele mrd» (2): sin embargo, el nombramiento no se alcanzó; en 1629 se

(1) Expediente personal.

(2) Idem íd.

repite el memorial y el informe favorable del Bureo: todos los informes, por favorables que fuesen, no conseguían vencer el prurito de economías que había acometido por los años de 1625 al señor Rey Don Felipe IV, tan manirroto poco después.

¿A qué cuadro se refiere el memorial de 1628? A primera vista pudiera creerse que a uno de los pintados por Caxés para el Salón de Reinos del Retiro, pues en la segunda solicitud (1629) se le llama Salón Nuevo, pero como, según D. Elías Tormo (1), las obras de dicho Salón no comenzaron hasta 1630, no parece probable se aluda al «Desembarco de los ingleses en la bahía de Cádiz», o a la «Expulsión de los holandeses de la isla de San Martín», que tales son los asuntos tratados por nuestro pintor en aquella pieza destinada a guardar el recuerdo de las *victorias* de Felipe IV el Grande.

Y no parece tampoco se trate de la «Historia de Agamennón», que pintó para el Alcázar de Madrid; cuadro por el que la Junta de Obras y Bosques, tan poco espléndida de costumbre, y demostrando a las claras el afecto que por su autor sentía, concede, en 3 de Noviembre de 1631, la no pequeña cantidad de 11.000 reales.

Murió Eugenio Caxés el 15 de Diciembre de 1634, y no puede negarse que a tiempo; poco más que hubiese sobrevivido, habría de ver tristemente despreciado su arte; la nueva generación traía nuevos alientos; la escuela madrileña, castiza, dejaba vislumbrarse; Velázquez triunfaba.

XXXV

De Pedro Antonio Vidal dió noticias documentales Madrazo en su «Viaje artístico». En 1617 le paga Hernando de Espejo 3.250 reales por dos retratos de Felipe III y uno de «Victorio, príncipe de Saboya», y por aderezar «por dentro y por fuera» la copia de Coxeyen de la «Adoración del Cordero místico». «¡Bueno quedaría el retablo!», añade Madrazo. Si fuese de él el retrato de Felipe III del Museo del Prado (núm. 1.950), habría que ponerle en lugar menos despreciable, aunque diste muchas leguas de ser una obra maestra, ni siquiera dentro de la seca escuela de los sucesores de Pantoja.

(1) «El Salón de Reinos.» (BOLETÍN, 1911).

XXXVI

Visto queda que por decreto de Felipe III, y postergando a un artista de nervio y valentía como Roelas, fué nombrado pintor del Rey Bartolomé González, retratista más laborioso que excelente: la fecha de su nombramiento es la de 31 de Julio de 1617 (1) y su sueldo mensual 16 ducados, «con que no se le han de pagar las obras».

Vino en parte a sustituir a Pantoja en completar las series iconográficas de El Pardo, y a fe que cumplió su misión, pues, según Madrazo, «sólo de la familia de la Reina Doña Margarita hizo trece retratos de medio cuerpo» (2), y a crear a Palomino, todos «con gran acierto y semejanza».

Nada más puedo añadir de sus negocios palatinos, como no sea que pasados muchos años, el 13 de Octubre de 1689, D. Juan Bautista Díaz, nieto de Bartolomé González, expone, que habiendo quedado a deber una cantidad de maravedises a su abuelo «de las diferentes pinturas que hizo para el Rl. Palacio, como para embiar a Alemania, Flandes y otras partes; pide uno de los oficios de boca o ayuda que están bacos» (3); no sé lo que al memorial contestaron, pero sospecho le recordarian los términos del nombramiento: «diez y seis ducados de salario con que no se le han de pagar las obras», contestación con apariencias de legal y poco cara.

XXXVII

Por los mismos años que Bartolomé González, fué pintor del Rey Manuel Diniz o Denis, portugués: «Iguala — dice Vifaza — y excede a veces a Bartolomé González en una serie de retratos de la familia de los Verdugo, que pintó con excelente manera y buen colorido. Carderera poseía un retrato de Doña María, hija de Felipe III, Emperatriz que fué de Alemania, firmado en 1630». No fué hombre de gran suerte póstuma; las vigiliás que hubo de emplear en traducir los «Diálogos de la Pintura», de Francisco de Holanda, en clásica prosa castellana, fué trabajo hasta ahora perdido; yace su versión inédita en

(1) Nota en su expediente (Archivo de Palacio).

(2) Madrazo: «Catálogo extenso».

(3) En su expediente (Archivo de Palacio).

la Real Academia de San Fernando, de nadie disfrutada y sólo conocida por unos cuantos eruditos: se acabó la traducción en 28 de Febrero de 1563 (1). Al relacionar esta fecha con la del retrato de Doña María, se ocurren dudas sobre la identidad del traductor y el retratista; sesenta y siete años de distancia son muchos años para ser obras de un mismo autor.

XXXVIII

Artista desconocido de Palomino, Ceán y Viñaza, es Pablo Van Mullen, «Pintor y Archero de S. M.», del que nos da noticia el siguiente documento del Archivo de Palacio:

«pablo de mulen arquero de su mg^d dize, que hizo vna pintura de las entregas de la ss^{ma} Reyna de Francia y princesa de España, la qual esta tassada en 120 ducados y entregada por mandado de su mag.^d a er.^{do} espejo el año passado de 1616 y mandado por el Real bureo que los pague (*sic*) y no lo haze por dizir que no tiene dineros y el supp.^{te} está muy necessitado, enfermo, con mujer y hixos.... M^d y septiembre 1621» — «el quadro tiene vara y quarta de alto y dos varas de largo». — Decreta el Rey: «Presente la tassa».

Nada más logré saber del pintor ni de su cuadro: del mismo asunto figuran dos en el Inventario de 1636.

XXXIX

Singular artista en retratos fué Rodrigo de Villandrando; constan sus servicios a los Reyes, por el memorial de Eugenio Caxés de 4 de Septiembre de 1628, pidiendo la plaza de Ugier de Cámara sin gajes; «la misma mrd ha hecho V. Mg^d a Belazquez y tambien goçó della Billandrando pintor de Ph.^o 3.^o». Alcanzó los días de Felipe IV, a quien retrató (cuadro núm. 1.234 del Museo del Prado; firmado) (2).

Retratista notable, también de estos tiempos, fué Santiago Morán; su nombre figura varias veces en una relación de Pinturas de la Casa Real de Valladolid en 1621. Según Ceán era vecino de Madrid en 1640,

(1) Menéndez Pelayo, «Historia de las ideas estéticas», tomo IV (segunda edición), pág. 116.

(2) Sentenach, «La Pintura en Madrid», pág. 57.

pero un documento del Archivo de Palacio (1) demuestra que ya había muerto el 7 de Septiembre de 1629, pues en esta fecha se dirige al Rey Doña Catalina de Cisneros, viuda de Santiago Morán, que fué pintor de Cámara de Vuestra Majestad, suplicando «le haga la mrd de mandarla pagar 22.500 mrs que se quedaron debiendo a su marido de sus gajes hasta que murió». El Bureo informa: «hará en ello V Mg^d una limosna muy acepta a nro Señor»: El Rey accede a lo pedido.

No debía ser pintor vulgar; Ceán elogia un San Jerónimo, «pintado con inteligencia de dibuxo... buen colorido... espíritu». El que firma las láminas de la edición de Quevedo de 1670, supone Viñaza, muy acertadamente, sea un hijo suyo del mismo nombre.

XL

Sirvió a Felipe III y fué maestro de dibujo de su sucesor un dominico italiano (2) llamado Fray Juan Bautista Mayno: ignoro si tuvo o no título de pintor áulico, aunque desempeñó todas las funciones de tal. Hombre de carácter franco y bondadoso, logró beneficios para sus amigos, que los tuvo en abundancia; facilitó el estudio de los cuadros de Palacio por la influencia que en la Real Casa gozó, y le celebraron varios ingenios. En un manuscrito (3) de la Biblioteca Nacional hay el siguiente soneto, que creo inédito:

A JU^o VAUTISTA MAYNO EXCELENTE PINTOR

No admiro, o Mayno, en ti esa excelente
y superior ydea acá en el suelo,
tanto como saber que te dió el cielo
mano que pueda ser della obediente.

Cuanto naturaleza variamente
en sus obras reparte, avn lo que el velo
encubre de su yndustria con recelo,
en vn breve pincel tienes presente.

No solo resplandor, fuego a la llama
parece que le das; son perfecciones
quantas formas coloran tus matices;
tus pinceles son lenguas de tu fama;
voces son de si mesmas tus acciones,
que en lo bien que las haces bien las dices.

(1) Zarco, «Documentos inéditos», 7.^o, 55, pág. 433.

(2) Vid. el artículo del Sr. Pérez de Guzmán en el número 2.^o, año III de la Revista «Arte Español», pág. 56, línea 26; creo que la frase se refiere a la tierra de los Reyes de Francia, no a la de su nacimiento.

(3) Ms., M., 14, pág. 121.

La bondad de su natural llevábale a que en los retratos, aunque fuese la persona fea, sin defraudar a la semejanza, añadiese cierta hermosura que daba mucho gusto a las mujeres, que las aminoraba los años, que no es pequeña habilidad. Mas este afán de embellecer fué causa de que alguna concertada boda se deshiciese, como Jusepe Martínez, cuyo es el anterior texto, nos refiere en sus «Discursos», y añade, fué el galán el favorecido.

Murió en Madrid el 1.º de Abril de 1649.

XLI

Reinaba Felipe III y gobernaba el Duque de Lerma al llegar Rubens por primera vez a España; ocupaba el trono Felipe IV y desgobernaba todo lo que podía el Conde-Duque de Olivares cuando su segundo viaje. Si en el tiempo pasado, desde 1603 a 1628, la vida española poco había cambiado, nuestra pintura estaba en vísperas de alcanzar su mayor altura.

Háblase aquí de los viajes del gran pintor flamenco, haciendo caso omiso de toda cronología, porque parecen idealmente marcar el comienzo y el fin del reinado de Felipe III; cuando viene en 1603 no hay cosa que en pintura española contemporánea no le desagrade; vuelve en 1628 y se encuentra en la corte a un pintor del que dice «es el mayor que hay ni ha habido en Europa».

No es de este lugar tratar por extenso de los viajes de Rubens a España, si sólo de mentarlos y recordar ciertos comienzos de gestiones para que se quedase de pintor de Cámara en nuestra corte; proposiciones del de Lerma, a las que contestó el Embajador de Mantua, que «el Duque le había enviado solamente para traer los cuadros y para dar cuenta del viaje; pero que durante su estancia aquí, serviría a S. E. en lo que quisiera ordenarle».

El acogimiento que el gran artista tuvo en la corte fué excelente, y lo pagó con tremendos y hay que reconocer que justos informes, sobre el estado de la Pintura en España. Sabidas son sus implacables frases hablando de la «miserable insuficiencia y negligencia de estos pintores y de su manera — a la que Dios me libre de parecerme en nada». Habla también de lo fácil que era engañar en cuestiones artísticas a los cortesanos, de lo malos que son los cuadros modernos de

las colecciones regias, y todo con tono de superioridad y despego, como escribe de nuestras cosas cualquier *europaizante* del día.

Desde el primer viaje hasta el segundo habían transcurrido veinticinco años, decisivos para la suerte de la Pintura española; no podía en justicia hablar como hablaba al comenzar el siglo; pero con todo y con ser Velázquez su guía en la corte, tan mal recuerdo tenía de los artistas españoles, que al decir de Pacheco, «con pintores comunicó poco; sólo con mi yerno hizo amistad».

Permaneció en España nueve meses, y durante ellos fué un verdadero pintor de Cámara (hizo uso del estudio de Velázquez).

En Abril de 1629 sale Rubens para Bruselas, y he aquí un documento que nos da cuenta, desgraciadamente muy sumaria, de *su equipaje*:



«Dése pasaporte para que P.^o Pablo Rubens pueda sacar destos Reynos, para Flandes, vna docena de pinturas en lienzo y láminas, dos caxetas con piedras antiguas y una joya sortixa de diamantes, sin pagar ningunos derechos, sin embargo de qualesquier leyes y pragmáticas, las quales dispensó para este caso. — [Firma del Rey]. En M^d a 22 de Abril 1629.—A Don Sebastián de Contreras» (1).

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTON.

(Continuará.)

(1) Archivo Histórico Nacional, Consejo de Castilla, «Decretos de gracias».



Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques
Biblioteca d'Humanitats

BIBLIOGRAFÍA

Thieme.—“*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*,” — Tomo X (*Dubolon-Erlwein*). — VII más 610 páginas en 8.^o — Leipzig. E. A. Seemann, 1914.

Se ha publicado en este año el tomo X del gran Diccionario de Artistas (excluyendo sólo los músicos) desde la antigüedad hasta nuestros días, conteniendo parte mínima de la letra *D* y parte máxima de la letra *E*. Como se ve, el monumental trabajo biográfico de Arte no es probable que se termine en menos de veinticinco gruesos tomos. De la obra (gracias al Sr. Avilés) hay ejemplar en la Biblioteca del Senado (1).

En el tomo X no habían de abundar (por las letras de los apellidos) los artistas españoles, pero como en los tomos anteriores no faltan los citados por Ceán, Llaguno, Viñaza, Zarco del Valle, Elías de Molins, Ossorio Bernard, etc. (es decir, Diccionarios de artistas españoles, de las regiones, de las ciudades y aun más particularmente de las Catedrales españolas). A esa plenitud de información no había de faltar un Lexikon, en el que sistemáticamente entran los artistas griegos y los japoneses, los turcos, los persas, los chinos..., etc. Si en el Diccionario faltan, pues, artistas españoles, es porque nos hemos descuidado en darles biografía (por breve que sea) o en registrarla en los libros.

El cuidado en lo bibliográfico es en el Thieme tan grande como en lo biográfico de cada artífice. Pero el lector español, claro es que muchas veces se ahorrará ver lo que diga este Lexikon, si ya conoce nuestros Diccionarios: mas no le ocurrirá eso siempre, ciertamente.

(1) *Thieme.*—Para más fácil uso del libro en publicación, he aquí el contenido alfabético de los diez tomos primeros:

- I.— Aa — Antonio de Miraguel (se publicó en 1907).
- II.— Antonio da Monza — Bassan (en 1908).
- III.— Bassan — Bickham (en 1909).
- IV.— Bida — Brevoort (en 1910).
- V.— Brewer — Carlingen (en 1911).
- VI.— Carlini — Cioci (en 1912).
- VII.— Cioffi — Cousins (en 1912).
- VIII.— Coutan — Delattre (en 1913).
- XI.— Delaunay — Dubois (en 1913).
- X.— Dubolon — Erlwein (en 1914).

Analicemos al efecto todos los artículos españoles del tomo X.

En los artículos de *Antonio Dumandre*, *Joaquín Dumandre*, *Ramón Durán*, se añade a lo de Ceán Bermúdez lo que de tales artistas han dicho, citando la página de los libros respectivos, los críticos alemanes Otto Schubert, el historiador de nuestra Arquitectura barroca, y August L. Mayer, el historiador (en tantos libros y tantísimos folletos) de nuestra Pintura. En el artículo de *Bartolomé Eixarch*, se aprovecha lo dicho por el canónigo Sanchis Sivera ("La Catedral de Valencia,"); en el de *Maestro Enrique*, lo dicho por el canónigo Martínez Sanz y por Lampérez, y en otros muchos artículos lo dicho por Gestoso. Del armero *Juan de Encinas*, de que éste último se ocupó, se aportan datos de G. F. Laking en "The Art Journal," de 1903 (página 109, con ilustraciones). Hay aportación de datos italianos, particularmente los de Noack, en los Archivos de Roma, a las papeletas de *Jaime Durán* y *Gabriel Durán*, artistas españoles que trabajaron en la capital del mundo cristiano.

Particularmente nos interesa decir que los trabajos de nuestro BOLETÍN son aprovechados, citándolo siempre: los estudios de Serrano Fatigati, en las biografías de *Huberto Dumandre* y *Francisco Elías Vallejo*, escultores; los de Quintero, en la de *Juan de Écija*; los de Villa-amil Castro, en la del escultor legendario del siglo XIII, *Enrique*, y los de los Padres Acemel y Rubio, en las de *Anequín Egas* y los *Egas* de la familia. En esta última papeleta se cita la recensión del Dr. Mayer, sobre este importante trabajo que publicó el BOLETÍN. Del mismo Dr. Mayer (firmadas con iniciales) suelen ser las biografías de artistas españoles antiguos.

Las de contemporáneos, en este tomo X han comenzado a ser de Vegue, con algunas de Utrillo, que trabajaba en los tomos anteriores. Vegue, con datos no coleccionados, firma ya las papeletas de *José Echena* (muy nueva) y de *Juan Egea Marín*. La de *Rogelio de Egusquiza*, el pintor del wagnerismo, va signada con una estrella, pero contiene muchísimas noticias y muchísima bibliografía del artista, alemana, inglesa y francesa, además de la española.

No deja de tratarse de los artistas de la América española, por ejemplo, de *Nicolás Enríquez*, artículo de E. Hintze, basado en el estudio de Lam-born, "Mexicain Painters," 1891. Ni tampoco de los portugueses, naturalmente.

Al propósito de éstos, debe anotarse aquí una cosa, que supone una difícil identificación que se da por hecha, suponiendo que *Gil Eanes* o *Eannes*, escultor flamenco en Portugal, que allí trabajó, en 1465, para el claustro de Santa María de la Victoria, en el monasterio *da Batalha*, es el Gil (es decir, nuestro *Gil de Siloé*) que en 1496 trabaja el sepulcro de Juan II de Castilla y el del Infante D. Alfonso, en Miraflores de Burgos, y que con *Diego de la Cruz*, en 1496, trabaja el altar mayor de la misma Cartuja castellana. Las especies biográficas del tal *Gil Eanes*, se dicen tomadas de fuentes ya

viejas, los dos libros de Raczyński, el de Laborde ("Les Ducs de Bourgogne,") y el de Kramm, *Lev. en Werk*, 1857. La papeleta no va firmada, pero sí la anterior y la posterior, referentes a *Diego Eanes*, arquitecto portugués del siglo XVI, y a *Gonçalo Eanes*, miniaturista portugués de Juan I de Avis, ambas hechas por A. Haupt, de quien se cita en una de las bibliografías biográficas el libro "D. Baukunst d. Renaiss. in Portugal,," (La arquitectura del Renacimiento en Portugal).

Empresas editoriales como la del Thieme (de que son en Alemania protectores generosos Príncipes, Cardenales, nobles, banqueros y ricos coleccionistas o comerciantes en cuadros) no se pueden repetir todos los días, pues hacen época, y sería extremadamente conveniente que aprovecháramos la ocasión para redactar las noticias biográficas de nuestros artistas contemporáneos, de muchísimos de los cuales no consta ni se puede saber ni la fecha de su nacimiento. De los que alcanzó Ossorio Bernard, los más se van a quedar definitivamente en donde aquel biógrafo les dejó, salvo lo que digan los Catálogos de las Exposiciones. ¡Y nos quejaremos todavía de los errores de Palominol — T.

Miguel Bravo.—"*León: Guía del turista,*" ilustrada con 75 fotografías y un croquis. — León, Imprenta Luera Pinto, 1913, 232 páginas; librito de bolsillo.

En estilo de verdadera Guía, aprovechando todo lo que se ha estudiado sobre León, singularmente (en parte) el inédito y notabilísimo Inventario monumental del sabio arqueólogo Sr. Gómez-Moreno Martínez, revela este libro un práctico, útil y sabio conductor del viajero más ilustrado, para la visita a León y las excursiones (de todo orden) por la provincia.

Tiene una novedad felizmente realizada, pero discutible en "Guías,": el orden por siglos, escrupulosamente aquilatado, y para todo: monumentos, obras de arte, epigrafía, manuscritos, etc., hasta las reliquias y recuerdos personales se ordenan también por siglos. La dificultad de una tal distribución, sin un Gómez-Moreno por inspirador, sería enorme; así, es atinada y sabia la colocación de cada cosa en su *sitio*; pero utilísimo para el estudio, es fatigoso para una visita un texto tal. En León puede ello aceptarse, sin embargo, por estar tan cerca entre sí los tres grandes conjuntos monumentales y artísticos de San Isidoro, la Catedral y San Marcos (con el Museo). Quien visite León así, cronológicamente (cosa de doblar o triplicar el tiempo), con el librito de Bravo en la mano, en verdad que aprende tanto como en un curso sistemático de Arqueología e Historia del Arte.

Ni falta nada del orden turístico: por ejemplo, los itinerarios y estado de todas las carreteras para excursiones por la provincia en automóvil, indicación de fondas y aposentos varios en pueblos, etc., etc. — T.

Maximiliano Macias.—*“Mérida monumental y artística,”* (bosquejo para un estudio). Barcelona, La Nestipia, 1913, 187 páginas, tamaño de bolsillo mayor, con 55 excelentes fotograbados y un plano, 3,50 pesetas.

Es también una Guía, una preciosísima Guía a la moderna, pero con descripciones cumplidas, lecturas epigráficas, etc. Aquí también se han aprovechado, y muy bien, los estudios emeritenses todos, pero aquí también se da otro noble ejemplo de colaboración (también confesada y agradecida por el autor) con la inspiración de D. José Ramón Mélida, el director de las excavaciones de Mérida. El resultado de éstas (a la fecha del libro) se incorporó al mismo, catalogándose todo lo descubierto, como catalogado va el viejo fondo del notable pequeño Museo de la capital lusitana. Por eso, el interés del libro (además de ser una Guía inapreciable), es un interés de actualidad, y un elemento de cultura histórica general, aun para quienes no hayan ido ni crean poder ir a ver la más grandiosa ruina de ciudad romana que ofrece la Península ibérica, en sus puentes, acueductos, anfiteatro, teatro, arcos, circo, pantanos, etc., con los edificios medievales de verdadero interés, sobre todo por las nobilísimas piedras que en ellos quedaron empujadas, o romanas o visigóticas. Precede al fondo del libro una excelente reseña histórica de la ciudad. — T.

Rafael Ramirez de Arellano.—*“Al derredor de la Virgen del Prado, patrona de Ciudad-Real,”*—Ciudad-Real, Imprenta del Hospicio provincial, 1914, 306 págs. en cuarto, tres pesetas.

El Sr. Ramirez de Arellano publicó en nuestro BOLETÍN notas inéditas interesantísimas sobre artistas cordobeses, complemento de un “Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba,” y de un “Estudio sobre la Historia de la orfebrería cordobesa,” que integraron, en 1893, el tomo CVII de la “Colección de documentos inéditos para la Historia de España.” Y (aparte de otros escritos folklóricos), es también nuestro consocio autor de una “Guía artística de Córdoba,” y de la obra laureada por la Academia Española “Juan Rufo, Jurado de Córdoba,” monografía dedicada al autor del poema “La Austriada.”

En otro país (en Alemania, por ejemplo), el Sr. R. de A. habría podido consagrar su vida entera a los estudios históricos, logrando una carrera en los Institutos de cultura; en España el Sr. R. de A. ha tenido que servir a la Administración del Estado en cargos de la carrera gubernativa, y de Secretario de Gobiernos civiles ha estado unos pocos años en Ciudad Real y está hoy en Toledo. El gusto y satisfacción con que un entusiasta del pasado y del trabajo histórico pueda convivir con los cacicazgos provinciales, lo puede imaginar fácilmente el lector. Pero el Sr. R. de A. parece como que,

buscando un descanso a sus más prosaicas tareas oficinescas, se ha empeñado en demostrarnos que no sólo en Córdoba, su tierra, sino en todas partes, se puede trabajar bien en la rebusca histórico-artística. De su paso por Ciudad Real queda el libro de que nos ocupamos y otros trabajos igualmente apreciables.

El título del libro dice menos que el nombre del autor. La Virgen del Prado es la Patrona de Ciudad Real, y el libro en parte se dedica a la iglesia y a la Virgen, pero en general a la bibliografía y a la historia inédita de la ciudad.

Para nosotros tiene particular interés (como para el autor) la parte artística, y en el libro está, no solamente la descripción del templo, con su retablo, coro, alhajas y bordados, sino un especial "Catálogo de artistas," que allí trabajaron, con una adición al fin sobre Giraldo de Merlo, el escultor del retablo (y de los de Sigüenza y Guadalupe), el más señalado de los escultores de Castilla la Nueva en los días de Montañés (en Andalucía), y de Gregorio Fernández (en Castilla la Vieja), el artífice que en el centro de España españolizó las tradiciones de la gran escuela de Leone y de Pompeo Leoni.

Todavía ofrece el libro de añadidura cuatro documentos inéditos del hoy Beato Maestro Juan de Avila, el apóstol de Andalucía. — *T.*

Cristóbal Pérez Pastor.—*"Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas," (Tomo XI de las Memorias de la R. A. E).—Madrid, Sucesores de Hernando, 1914, en cuarto, 528 páginas.*

La Real Academia Española acaba de publicar el segundo tomo de los papeles de D. Cristóbal Pérez Pastor, formado en su mayor parte por noticias documentales de artistas de fines del siglo XVI y primera mitad del XVII (1), no buscadas de propósito, sino encontradas cuando en diferentes Archivos, en especial en el de Protocolos, de Madrid, inquiría el ilustre capellán de las Descalzas las vidas de Cervantes, Ercilla, Lope y Calderón; su interés es grande, aunque no excepcional. Es libro, para todos los que se ocupan de la Historia del Arte en España, de consulta necesaria, pero difícil, a causa de la forma en que se ha hecho la edición.

En 1911 salió el primer tomo, comprendiendo en su casi totalidad noticias de "Escritores españoles," y aunque no es ninguna maravilla de exactitud (recuérdese figura en él Rutilio Gaci, pág. 140, que no es español ni literato, sino grabador y escultor italiano), como se sigue el orden alfabé-

(1) Comprende, además, algunas noticias de artistas del siglo XV, Inventario de la Emperatriz Doña María y de Don Juan José de Austria, papeles de la Cámara de la Reina Católica, de los conventos de Trinitarias y Descalzas de Madrid, varias relaciones históricas, etc.

tico, y como, según costumbre del mismo Pérez Pastor, se agrupan los documentos de cada persona, resultó libro, sobre útil, manejable.

Pero en el volumen que nos ocupa introdujose una innovación, la de ordenar cronológicamente los documentos; de este modo las noticias de cada artista, hállanse esparcidas en varias páginas, complicando la más sencilla busca: los documentos de Pompeo Leoni sólo en una de las secciones del libro comprende ciento tres notas documentales repartidas, salteadas desde la página 7 a la 184.

Pero ni aun consultando (a base del índice alfabético) esas pocas páginas, se sabe todo lo que el libro trae del citado escultor, por la idea de clasificar los documentos en pertenecientes a las Bellas Artes unos y a las Artes industriales otros, con la circunstancia de que hay artistas, como Leoni (1), Arfe, Fernández del Moral, etc., que figuran en las dos secciones, y por cierto con documentos correspondientes a veces, a las mismas obras (por ejemplo, los que tratan de las sepulturas de los Lermas); ignoramos a qué razones obedece la separación, como convendría saber a qué arte industrial pertenece el retablo de que se habla en el artículo 157 (pág. 249), para no estar en la misma sección en que tantos otros.

El capítulo de Artes industriales y los que le siguen carecen de índices.

En el de "Bellas Artes,, aparte las erratas, al mayor músico que en España nació, llámasele caprichosamente ALBERTO Tomé de Vitoria.

Por lo demás se publican piezas documentales que habían sido publicadas por Pérez Pastor y Martí y Monsó (2), y se hace notar la falta de notas ilustrativas, con la de índices y la de erratas (3).—*F. Javier S. Cantón.*

(1) Hay, además, un capítulo de Escrituras de Pompeo Leoni, con lo que son tres partes donde hay que buscar sus noticias.

(2) Recuérdense documentos de Giralte, Sánchez Coello y Urbina, publicados por Tomillo y Pérez Pastor, en el «Proceso de Lope de Vega...» y vueltos a utilizar por Martí Monsó en sus «Estudios históricos artísticos»; por cierto que extracto de las páginas 454-55 de esta obra son los documentos de Berruguete que figuran en la página 183 de nuestro libro con esta cándida advertencia: «carecen de nota de origen estos documentos».

(3) El Phelipe de Llano, pintor (núm. 263, pág. 59), ¿será una mala lectura y querrá decir Felipe de Liaño?

Revista de Revistas

de 1914.

El Jahrbuch der Königlich-preussischen Kunstsammlungen (*Anuario de las Reales Colecciones de Arte prusianas*), en su año y tomo XXXV (1914) — que estaba íntegramente publicado en pleno Diciembre a pesar de la guerra! —, trae los siguientes trabajos referentes a cosas de España o al Arte español:

Max J. Friedlaender. — “La Adoración de los Reyes”, de Hugo van der Goes (o sea el cuadro que fué de Monforte). Con una lámina en heliograbado de la famosa tabla, ya hoy en el Kaiser-Friedrich-Museum, de Berlín, y una en el texto.

Valerian von Loga. — “Los comienzos del Greco”, con cinco grabados en el texto, reproducciones de “La curación del ciego de Parma”, de “Los Mercaderes arrojados del templo”, del Conde de Yarborough; del “Retrato de Clovio”, del Museo de Nápoles; el de “Masutio de Masuti”, de la Colección Kerr-Lawson, y el de “la Dama del armiño”, (Cossío) o “del rebocillo”, (Tormo), que von Loga llama decididamente “Doña Jerónima de Cuebas”, o sea la madre del hijo del Greco. Estas dos obras últimas está cada vez en problema más difícil que puedan ser del Greco, a juicio del que esta nota redacta. Quizá otro día nos ocupemos del trabajo del señor von Loga.

Friedrich Winkler. — “El Maestro brujense del Libro de oraciones de Dresde y sus obras”, con varias reproducciones de éstas, y entre ellas cuatro páginas con preciosas miniaturas, texto y franjas riquísimas, del Breviario de la Reina Isabel de Castilla, existente en el Museo Británico (Ad. ms. 18851) y otra (página de calendario) de otro libro de oraciones de la Biblioteca Nacional de Madrid (I núm. 6.), con otras del libro de Dresde, que da título al artículo, de otro del Louvre, otros del Museo Meermann-Westzeeniano, de El Haya, del Gabinete de estampas del Museo de Berlín y de una colección privada inglesa.

El *Anuario de las Reales Colecciones de Arte prusianas*, acaso la revista de Arte más docta del mundo, no se podía ver en ninguna Biblioteca de la Península, según parece, y tiene hace tiempo agotados varios de sus tomos. Con bastante sobreprecio ha adquirido la colección entera el Centro de Estudios Históricos.

Archiv für Kunstgeschichte (*Archivo para la Historia del Arte*). — Publica en bellas reproducciones ochenta láminas al año (36 marcos).

En el primer año se han reproducido las obras siguientes de Arte español: Lámina 12.^a — *Juan y Diego Sánchez*: Cristo con la cruz acuestas.

Idem 17.^a y 18.^a — *Francisco Goya*: Retrato de caballero; retrato de señora.

Idem 24.^a — *F. Goya*: Tres monas.

Idem 28.^a — *Lo fill del Maestre Rodrigo*: Adoración de los Magos.

Idem 47.^a — *Goya*: Paisaje.

Idem 55.^a a 57.^a — *Francisco Herrera el Viejo*: San Buenaventura.

Idem 59.^a — *Pedro de Campaña?*: Las siete virtudes cristianas.

INDICE POR AUTORES ⁽¹⁾

| | <u>Páginas.</u> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| Dominguez Bordona (D. Jesús). —Felipe Vigarni..... | 269 |
| Lampérez (D. Vicente). —El Castillo de La Calahorra (Granada)..... | 1 |
| Piñán y de Cossio (D. Angel). —Portadas de la Catedral de León..... | 255 |
| Quintero (D. Pelayo). —Necrópolis ante-romana de Cádiz. 81 y | 161 |
| Sánchez Cantón (D. Francisco Javier). —Los Pintores de Cámara de los Reyes de España. 62, 133, 219 y | 296 |
| — — Bibliografía..... | 311 |
| S. (N.) —Joyas inéditas de la Pintura española..... | 59 |
| Tormo (D. Elias). —La Inmaculada y el Arte español.... | 108 y 176 |
| — — Algo más sobre Vigarni..... | 275 |
| T. —Bibliografía..... | 307 |
| Von Loga (Valerian). —Estudios Velazquistas..... | 241 |

(1) Erratas y errores:

Se han deslizado varias erratas en este volumen del BOLETÍN, habiéndose salvado algunas en notas (véanse) de las páginas 176 y 219.

Acaso mayor transcendencia (desde luego mayor evidencia) tienen las erratas al pie de las láminas, y vamos a salvar aquí algunas: En la lámina de la pág. 188, al final del letrero, léase *«dos, Pacheco»*, en vez de *«los Pacheco»*.— En la de la página 189, *«talla»*, en vez de *«tabla»* (una y otra vez).—En la tercera lámina de las series de Murillo, a la pág. 203, léase en la más famosa *«Soubt»* y no *«Sonet»*.—En la lámina de la pág. 207, son de Valdés Leal las dos Inmaculadas (estando corrido el letrero del autor a un lado).—Lo mismo pasa en la de la pág. 211, donde las dos Inmaculadas son de Claudio Coello. — En la de la pág. 221, léase *«zancajo»* en vez de *«zancojo»*.

Errores a rectificar, en las láminas también, debemos confesar: la primera Inmaculada de la lámina de la pág. 201 (comprobación del Sr. Tormo), de Cano, no es positivamente la de San Andrés, de Sevilla, acaso la de San Julián, de la misma ciudad (?). — La de la fotografía Laurent, de Monterrey, de Ribera, en Salamanca, a la pág. 196, a pesar del libro de Mayer y de la opinión aceptada de todo el mundo, está hecha sobre una copia del cuadro y no sobre el original (comprobación del Sr. Gómez-Moreno). — El retrato de la pág. 136 no parece ser el de Felipe el Hermoso, sino el de Filiberto el Hermoso, su cuñado (comprobación del Sr. Allendesalazar).

INDICE POR MATERIAS

| | Páginas. |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| <i>El Castillo de La Calahorra (Granada)</i> , por D. Vicente Lampérez. | 1 |
| I.—El Primer Marqués de Zenete | 1 |
| II.—El Zenete..... | 4 |
| III.—El Castillo: la Historia..... | 5 |
| La Construcción..... | 8 |
| El Monumento..... | 13 |
| Bibliografía..... | 28 |
| <i>Inventario de los cuadros, libros, joyas y muebles de la Archiduchesa Doña Margarita de Austria, Gobernadora de los Países Bajos</i> | 29 |
| <i>Joyas inéditas de la Pintura Española</i> , por N. S..... | 59 |
| «El Salvador», por Antonio Pereda..... | 59 |
| «Un Evangelista», por el Greco..... | 60 |
| «El General Ricardos», por F. Goye..... | 61 |
| <i>Los pintores de Cámara de los Reyes de España</i> , por D. Francisco Javier Sánchez Cantón 62, 133, 219 y..... | 296 |
| <i>Los pintores de los Reyes de Castilla:</i> | |
| Advertencia preliminar..... | 62 |
| I.—El pintor de Alfonso X..... | 63 |
| II.—Los pintores de Sancho IV..... | 64 |
| III.—El maestro de Tobed..... | 65 |
| IV.—Starnina en España..... | 66 |
| V.—Chacón..... | 67 |
| VI.—Maestre Michel..... | 68 |
| VII.—Juan de Flandes..... | 71 |
| VIII.—Melchor Alemán..... | 73 |
| IX.—Aponte..... | 73 |
| X.—El pretendido Antonio del Rincón..... | 75 |
| X.—Hernando del Rincón y Figueroa..... | 78 |
| XI.—Pedro Berruguete..... | 131 |
| <i>Los pintores de los Austrias:</i> | |
| I.—Van-Lathan..... | 136 |
| II.—Bartele y el supuesto Francisco Berruguete..... | 137 |
| III.—Alonso Berruguete..... | 139 |
| IV.—El Barbalunga..... | 140 |

| | <u>Páginas.</u> |
|------------------------------------------------------------|-----------------|
| V.—Diego de Arroyo..... | Páginas 141 |
| VI.—La Pintura y la Corte imperial..... | 142 |
| VII.—Tiziano..... | 143 |
| VIII.—Antonio Moro..... | 147 |
| IX.—Sofonisba..... | 149 |
| X.—Populer, Coxcyen y Bruselas..... | 150 |
| XI.—Pablo Ortiz, pintor del Príncipe Don Carlos..... | 151 |
| XII.—Antonio de las Viñas..... | 151 |
| XIII.—Gaspar Becerra..... | 152 |
| XIV.—Morales..... | 154 |
| XV.—Sanchez Coello..... | 154 |
| XVI.—Felipe II y la Pintura..... | 159 |
| XVII.—El Mudo..... | 219 |
| XVIII.—El Bergamasco, Rómulo, Caxes, Urbina, Carbajal..... | 220 |
| XIX.—Luqueto..... | 222 |
| XX.—Zuccaro, Juan Gómez..... | 224 |
| XXI.—Bartolomé Carducho..... | 225 |
| XXII.—Tibaldi, Barroso..... | 226 |
| XXIII.—Diego de Urbina..... | 227 |
| XXIV.—Blas de Prado, Tiel, Pantoja..... | 229 |
| XXV.—El siglo XVII..... | 231 |
| XXVI.—Los primeros pintores de Felipe III..... | 233 |
| XXVII.—Pantoja en el reinado de Felipe III..... | 234 |
| XXVIII.—Fabricio Castello, Francisco López..... | 235 |
| XXIX.—Los pintores de El Pardo, Caxes..... | 237 |
| XXX.—Tomás de Prado, Pedro de Guzmán, Wael..... | 238 |
| XXXI.—Fundación de una Academia de Pintura en Madrid..... | 239 |
| XXXII.—Vicente Carducho..... | 296 |
| XXXIII.—Liaño..... | 299 |
| XXXIV.—Eugenio Caxés..... | 300 |
| XXXV.—Pedro Antonio Vidal..... | 301 |
| XXXVI.—Bartolomé González..... | 302 |
| XXXVII.—Manuel Diniz..... | 302 |
| XXXVIII.—Pablo Van Mulen..... | 303 |
| XXXIX.—Villandrando y Morán..... | 303 |
| XL.—Mayno..... | 304 |
| XLI.—Los viajes de Rubens a España..... | 305 |

Necrópolis ante-romana de Cádiz, por D. Pelayo Quintero. 81 y . . . 161

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Antecedentes..... | Páginas 81 |
| Hallazgos efectuados en los desmontes llamados del Astillero, desde el año 1887 a 1893..... | 87 |
| Sarcófago antropoide..... | 92 |
| Diferentes objetos hallados en la Necrópolis de que nos ha llegado descripción o fotografía..... | 95 |
| Excavaciones comenzadas en los desmontes del Astillero el año 1912..... | 99 |
| Hallazgos en los Glacis de Puerta de Tierra..... | 161 |
| Excavaciones en los Glacis en el mes de Julio de 1914... | 166 |
| Conclusiones..... | 171 |

La Inmaculada y el Arte español, por D. Elías Tormo. 108 y... 176

| | | |
|----------------------------------------------------------------|---------|-----|
| I.—Gloria del Arte español..... | Páginas | 109 |
| El Arte cristiano es realista..... | | 111 |
| Una historieta diabólica al caso..... | | 113 |
| La moraleja de la lección..... | | 115 |
| Frente al clasicismo renaciente..... | | 116 |
| II.—Porfía sin precedente del Arte español..... | | 118 |
| La creencia secular en la Inmaculada..... | | 120 |
| La disputa teológica..... | | 123 |
| El abrazo legendario de Joaquín y Ana..... | | 124 |
| La corte de Isabel la Católica..... | | 127 |
| Subsistencia del tema del abrazo..... | | 130 |
| III.—Discutibles representaciones de la Purísima española..... | | 131 |
| Primeras Inmaculadas indiscutibles..... | | 176 |
| La Inmaculada de Juan de Joanes..... | | 177 |
| La Inmaculada en Granada..... | | 181 |
| IV.—Al primer tercio del siglo XVII..... | | 183 |
| La Inmaculada de Sánchez Cotán..... | | 187 |
| La del Greco..... | | 187 |
| La de Gregorio Fernández..... | | 188 |
| La de Pacheco..... | | 189 |
| La de Roelas..... | | 190 |
| La de Zurbarán..... | | 191 |
| La de Velázquez..... | | 192 |
| La de Montañés..... | | 193 |
| V.—En el intermedio..... | | 194 |
| La Inmaculada de Ribera..... | | 194 |
| VI.—Al tercer tercio del siglo XVII..... | | 197 |
| La Inmaculada definitiva de Zurbarán..... | | 198 |
| La definitiva de Alonso Cano..... | | 199 |
| Las Inmaculadas de Murillo..... | | 203 |
| La de Valdés Leal..... | | 207 |
| Las de Sebastián Martínez..... | | 207 |
| La de Espinosa..... | | 208 |
| Las de los grandes pintores de la Escuela de Madrid..... | | 209 |
| La de Pereda..... | | 210 |
| La de Antolínez..... | | 211 |
| La de Claudio Coello..... | | 211 |
| La de Escalante..... | | 212 |
| La de Palomino..... | | 212 |
| VII.—El siglo XVIII y el XIX..... | | 213 |
| VIII.—Una creación artística nacional..... | | 215 |

Estudios Velazquistas. La cronología de algunas obras de Velázquez, por Valerian von Loga..... 241

Portadas de la Catedral de León, por D. Angel Piñán y de Cossío..... 255

El escultor Felipe de Vigarni o de Borgoña (datos inéditos).... 262

Felipe Vigarni. Resumen de los datos hasta ahora conocidos, por Jesús Domínguez Bordona..... 269

| | <u>Páginas.</u> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| <i>Algo más sobre Vigarni, primer escultor del Renacimiento en Castilla</i> , por D. Elías Tormo..... | 275 |
| Fama póstuma de Vigarni | Páginas 275 |
| La llegada del artista a España..... | 277 |
| Labor de Vigarni en la sillería de Burgos..... | 280 |
| Tableros de respaldos altos..... | 281 |
| Tableros de los doseletes..... | 282 |
| Estatuítas..... | 283 |
| Tableros de la sillería baja..... | 283 |
| La sillería alta de Toledo | 285 |
| Iconografía de los tableros..... | 287 |
| Iconografía de los doseles..... | 289 |
| El declive del arte de Vigarni.... | 291 |
| <i>Bibliografía</i> | 307 |
| Thieme: Lexikon, t. X; Bravo: León; Macías: Mérida; Arellano: Virgen del Prado, por T..... | Páginas 307 |
| Pérez Pastor: Documentos, t. II, por F. Javier S. Cantón... | 311 |
| <i>Revista de Revistas de 1914</i> | 313 |

ÍNDICE DE LAMINAS

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

| | Páginas. |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| — ANTOLINEZ (José).—La Inmaculada de la colección Lázaro Galdeano..... | 209 — |
| — CANO (ALONSO).—Inmaculadas de la Catedral y del convento de San Diego, en Granada..... | 200 — |
| — — — Inmaculada en la parroquia de San Andrés, de Sevilla..... | 201 — |
| — — — Inmaculada de la sacristía en la Catedral de Granada..... | 201 — |
| — Catedral de Burgos.—Sepulcro del Abad de San Quirce..... | 130 — |
| — Castillo de La Calahorra (Granada), catorce vistas en cuatro láminas, dos plantas y dos secciones.... 8, 9, 15, 17, 19, 20, 22 y | 23 — |
| — CERESO (MATEO), <i>atribuido a</i> .—La Inmaculada de la Catedral de Málaga..... | 218 — |
| — CINCINATO (RÓMULO).—La Circuncisión del Señor..... | 221 — |
| — COELLO (CLAUDIO).—La Inmaculada del Tribunal Supremo, en Madrid..... | 211 — |
| — — — La Inmaculada de la colección del Sr. Lázaro Galdeano, en Madrid..... | 211 — |
| — DANCART.—Parte central del gran retablo de la Catedral de Sevilla..... | 131 — |
| — EGAS.—Arbol de Jessé, Catedral de Toledo..... | 112 — |
| — ESCALANTE (JUAN ANTONIO).—Inmaculada del Museo de Budapest..... | 212 — |
| — ESPINOSA (JERÓNIMO JACINTO DE).—La Inmaculada del Ayuntamiento de Valencia..... | 208 — |
| — Felipe I el Hermoso..... | 136 — |
| — FERNANDEZ (GREGORIO).—La Inmaculada en San Esteban de Salamanca..... | 189 — |
| — FORMENT (DAMIÁN).—El Abrazo, relieve en el Pilar de Zaragoza | 130 — |
| — GONZALEZ VELAZQUEZ (LUIS).—Inmaculada de la colección Osuna..... | 215 — |
| — GOYA (FRANCISCO).—El General Ricardos..... | 61 — |
| — GRECO (EL).—Un Evangelista..... | 60 — |
| — — — La Inmaculada de la venta Némes..... | 187 — |
| — HOLANDA (TEODOR).—Vidriera Catedral Granada..... | 112 — |
| — JOANES (JUAN DE).—La Purísima de la iglesia de la Compañía, en Valencia..... | 177 — |
| — LEGOT (PABLO).—Inmaculada de la Universidad de Sevilla..... | 192 — |
| — León.—Cinco láminas de portadas de la Catedral..... 255 a | 261 — |
| — MARTINEZ (DOMINGO).—La Inmaculada y Santos Pontífices y Reyes sus devotos..... | 215 — |
| — MARTINEZ MONTAÑES (JUAN).—La Inmaculada en la Catedral de Sevilla..... | 189 — |
| — MENA (PEDRO DE).—Inmaculada del Angel, en Granada..... | 201 — |

| | <u>Páginas.</u> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| — MURILLO (BARTOLOMÉ E.).—Diez y ocho Inmaculadas en tres láminas..... | 202 — |
| — — — La Inmaculada grande de los Franciscanos en el Museo de Sevilla... | 204 — |
| — — — La Inmaculada de la Catedral de Sevilla..... | 204 — |
| — — — La Inmaculada "Walpole," del Museo del Ermitage en San Petersburgo. | 206 — |
| — Necrópolis ante-romana de Cádiz, lúculos, plano, sarcófago antropoide, estuchitos, joyas, vista, tumbas, anillos, cerámica, antifijas, etc. (18 láminas). 88 a 102 y..... | 161 — |
| — OBRAY (ESTEBAN DE) y MORETO (JUAN).—Tableros de la sillería alta del Pilar de Zaragoza..... | 132 — |
| — PACHECO (FRANCISCO).—La Inmaculada en la Catedral de Sevilla | 189 — |
| — PALOMINO (ACISCLO ANTONIO).—Inmaculada del Museo del Prado | 212 — |
| — PARET ALCAZAR (LUIS).—Inmaculada de la colección del señor Lázaro Galdeano, en Madrid.... | 215 — |
| — PEREDA (ANTONIO).—El Salvador..... | 59 — |
| — — — Las Inmaculadas de la colección del doctor Carvallo, de París, y de la Universidad de Madrid..... | 210 — |
| — POLANCOS (<i>obra probable de los</i>).—Inmaculada del Museo de Budapest..... | 192 — |
| — PUCHE.—La Inmaculada de la colección del Sr. Lázaro Galdeano, en Madrid..... | 214 — |
| — RIBERA (JUSEPE).—Inmaculadas de las monjas de Santa Isabel y de las de Monterrey en Salamanca..... | 196 — |
| — RODRIGUEZ (JUAN).—Retablo de las monjas de Nuestra Señora de Gracia (Avila)..... | 130 — |
| — ROELAS (JUAN DE LAS).—La Inmaculada del Museo de Berlín... | 187 — |
| — — (<i>atribuido a</i>).—La Inmaculada de la Academia de San Fernando..... | 189 — |
| — ROJAS (PABLO DE).—La Inmaculada en San Jerónimo de Granada | 181 — |
| — SANCHEZ COELLO.—Asunto místico..... | 160 — |
| — SANCHEZ COTAN (FR. JUAN).—La Inmaculada del Museo de Granada..... | 181 — |
| — TIÉPOLO (JUAN BAUTISTA).—La Inmaculada de San Pascual de Aranjuez..... | 214 — |
| — VALDES LEAL (JUAN).—La Inmaculada de Londres y la de Nicolle..... | 207 — |
| — — — La Inmaculada del Museo de Sevilla.. | 208 — |
| — VELAZQUEZ (DIEGO).—La Inmaculada de la colección del señor Laurie Frére, Baronet..... | 108 — |
| — VIGARNI, DE BORGONA (FELIPE).—Trasaltar de la Catedral de Burgos..... | 268 — |
| — — — Sillería de la Catedral de Burgos..... | 282 — |
| — — — Antonio de Nebrija y el Cardenal Cisneros..... | 134 — |
| — ZURBARAN (FRANCISCO).—La Inmaculada del Museo de Budapest..... | 199 — |

**BIBLIOTECA DE
LA COLECCION
RIVIERE**

Cota ⁴⁰
5-IV

Registro 137

Signatura 7(46)

(05) B...

