

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

* Arte * Arqueología * Historia *

MADRID.—1.º Junio 1914.

AÑO (4 NÚMEROS), 12 PÉSETAS

Director del BOLETÍN: D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.

Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

Necrópolis ante-romana de Cádiz.

ANTECEDENTES

El territorio de la antigua BÉTICA, que hoy comprende la provincia de Cádiz, es abundante venero de antigüedades de todos los tiempos, aunque, por desgracia, hasta hoy han sido muy poco estudiadas. La riqueza del suelo, la benignidad del clima y la excelente situación de sus costas, hicieron que este país fuera codiciado siempre por los pueblos más adelantados y prósperos; no es, pues, de extrañar, que, con no escasa frecuencia, aparezcan residuos de las civilizaciones griega, fenicia y cartaginesa mezclados con las ruinas de poblaciones romanas, sin faltar tampoco interesantes ejemplares de la primitiva caverna, como lo son indudablemente las cuevas de la *Sierra de las Momias*, no lejos de *Casas Viejas*, recientemente estudiadas, y cuyos muros aparecen decorados con toscas pinturas representando seres humanos y diversas clases de animales.

La escasez de comunicaciones con el interior de la región y el carácter esencialmente mercantil de los pobladores de la costa, han sido probablemente las principales causas de no conservarse la mayoría de las antigüedades que casualmente han ido apareciendo, y sin estudiarlas como merecían (1), han pasado inadvertidas para la genera-

(1) M. P. París dice: «El suelo español aún no ha revelado los secretos fenicios que encierra».

lidad; por lo cual, siendo como es Cádiz una de las estaciones de arqueología primitiva de más importancia, apenas si se cita en alguna historia del Arte.

La debatida cuestión de quiénes fueran los primeros pobladores de la isla Gaditana, se ha basado, hasta hace muy poco tiempo, en las descripciones más o menos exactas de escritores griegos y latinos, no siempre fruto de sus observaciones personales, sino consecuencia de relaciones muchas veces fantásticas o interesadas de viajeros y marinos. Los descubrimientos arqueológicos que actualmente se efectúan, y los que seguramente, como resultado de su importancia, han de seguir, y el evidente progreso realizado de pocos años a esta parte en el estudio de las primitivas civilizaciones mediterráneas, hacen que hoy tan importante cuestión tome diferente giro, afirmándose en fundamentos más sólidos, como lo son el monumento de piedra y el estudio del arte, reflejo siempre de la época en que se desarrolla.

Hace algunos años, antes que empezaran los primeros hallazgos de *Punta de la Vaca*, ya predijo el sabio arqueólogo Emilio Hübner «que el descubrimiento de la riqueza atesorada en el famoso templo de *Melcarte*, el *Hércules* tirio, en la isla de Cádiz, era obra magna reservada sin duda a un *Schlieman* del porvenir». No ha llegado, por desgracia, aún el tiempo en que, venciendo las muchas dificultades que existen, pueda realizarse la profecía del ilustre alemán; pero los descubrimientos realizados en lo que fue *Necrópolis primitiva gaditana*, y las excavaciones metódicas, que con éxito feliz han comenzado, permitiéndonos estudiar la forma en que aparecen los restos de sucesivas civilizaciones, pueden dar mucha luz y hacer que desaparezcan algunos errores en que se ha incurrido al escribir sobre las antigüedades de Cádiz, sin haber presenciado los descubrimientos personas de alguna autoridad en la materia.

Queda mucho por descubrir y por estudiar, y como estamos convencidos de que han de ser grandes las sorpresas, tenemos que manifestarnos parcos en sentar afirmaciones, procurando limitarnos a describir lo hallado y exponer el resultado de nuestras observaciones sobre el terreno, basadas en un sistema deductivo, advirtiéndolo que no hemos permitido se haga ningún descubrimiento sin estar presen-

tes, para poder apreciar cuanto la tierra nos pudiera mostrar, procurando nos acompañaran siempre las personas de más autoridad que nos ha sido factible, evitando así supercherías y malos informes, que han dado lugar en otras ocasiones a sentar ciertas afirmaciones erróneas en que indudablemente se ha incurrido, por haber estudiado únicamente los objetos sin ver el terreno ni monumentos en que aparecieron, no pudiendo por tanto analizar las distintas capas de terreno, su posición en ellas de los diversos restos, ni el sistema constructivo, que por su solidez y por ser producto de la raza pobladora, nos ha de decir más de ella que las joyas, casi siempre objetos comerciales de importación. A esto, pues, hemos dedicado preferentemente nuestro esfuerzo, prefiriendo la lentitud del trabajo a la pérdida de algún dato útil, y resultado de nuestras observaciones ha sido, que si antes dimos el nombre de *Necrópolis Fenicia* a la zona en que realizamos los trabajos de excavación, en lo sucesivo creemos sea más exacto darle el de *Necrópolis ante-romana de Cádiz*, puesto que en las distintas capas excavadas hasta diez metros de profundidad aparecen restos de construcción que más nos recuerdan a los pueblos pelasgos y micenianos que a los asirios y egipcios característicos de la época fenicio-púnica, asignada hasta hoy a esta *Necrópolis*, sin fijarse que los sistemas funerarios son diversos y que en las construcciones que aparecen a más profundidad—de sistema análogo a las micenianas—no hemos encontrado joyas y sí restos de cobre, estaño y sílex tallado, y uno de los esqueletos apoyaba la cabeza sobre una piedra con una convexidad para el asiento del cráneo; siendo también digno de notarse que alguna vez, con materiales labrados para otras tumbas, se han construido nuevos enterramientos por gentes o más pobres o menos detallistas en ritos funerarios que las que les precedieron.

La mayor parte de los historiadores antiguos, al hablar de los orígenes de la isla gaditana, los relacionan con la desaparición de la famosa *Atlántida*, cuyos límites alcanzaban hasta las fronteras del primitivo Egipto, y en tal época señálanse como pobladores de las costas del Mediterráneo dos grandes pueblos: uno occidental, el *íbero*, y otro oriental, el *turso*, procedente del Asia y de raza camita o cananea, raza de gentes marítimas, desconocedoras de la agricultura y del pastoreo. De este pueblo parecen ser originarios los etruscos y pelasgos, que rechazados por los egipcios, por los siglos XVI al XV

antes de Jesucristo, se dirigieron a las costas de Europa, fundando diferentes colonias en el Mediterráneo.

La historia y constitución del pueblo pelasgo no está aún bien definida, sin poder fijarse de una manera categórica dónde empieza y dónde acaba; pero es indudable su parentesco con fenicios, sardos, heteos y etruscos, habiendo quien supone, con bastante fundamento, que todos ellos son una sola familia, de alguna de cuyas ramas se formó el pueblo griego.

El estudio de las construcciones subterráneas de Cádiz nos muestra las semejanzas que existen entre las más primitivas de ellas y las llamadas pelásgicas y micenianas, y aun las funerarias del pueblo heteo. Al llamado período miceniano, por los siglos XI al VII, sigue otro, en que los pueblos del Mediterráneo se sienten influidos por las civilizaciones asiria y egipcia, y a este período es precisamente al que nosotros creemos pudieran corresponder las construcciones funerarias de caracteres más primitivos que hemos descubierto en lo que fue antigua Necrópolis Gaderitana, sobre las cuales, y por falta de terreno disponible, siguieron enterrando en las sucesivas generaciones, hasta el día, respetando unas veces lo existente y aprovechando otras lo ya construido para las inhumaciones posteriores, de lo cual hemos encontrado pruebas fehacientes.

Los caracteres más típicos de las tumbas que nosotros consideramos como de más antigüedad en esta Necrópolis, son: el empleo de grandes sillares labrados exprofeso, monolíticos, para los techos y colocados en hiladas alternas en los muros sin argamasa alguna de unión, encajando a veces una piedra en otra por medio de un rebajo, como sucede en los muros de Micenas; ausencia completa de inscripciones ni monedas, e igualmente de ornamentación mural, lo cual parece indicar un pueblo rudimentario; una vez que la única escultura hasta hoy encontrada, correspondiente al sarcófago antropoide (con influencias de arte asirio y arcaísmo griego), no apareció en construcción de este género, sino en otro de época que juzgamos un poco más posterior. Y por último, del examen antropológico y craneométrico de los esqueletos, se ha podido deducir que la raza constructora de tales monumentos era de gran desarrollo y de caracteres correspondientes al tipo primitivo griego.

El estudio metódico de las antigüedades descubiertas hasta hoy

en Cádiz, es cosa sumamente difícil, porque, como ya hemos dicho, todos los hallazgos, hasta el año 1912, han sido puramente casuales, las construcciones se han deshecho y los objetos se han esparcido en poder de particulares, y muy pocos han ido a los Museos, con datos fehacientes de origen; así que hemos de limitarnos por ahora a tratar de describir lo que apareció en los terrenos situados entre los fosos de Puerta de Tierra y barrios de San José y San Severiano, a partir desde el año 1887, según los datos que hemos podido recoger, presentando con todo detalle las excavaciones por nosotros realizadas en terrenos de Punta de la Vaca y Zona polémica del lado Oeste, terrenos cuya superficie está elevada sobre la playa como unos ocho a doce metros, y cuyo corte vertical está formado por una capa arenosa de variado espesor, otra arcillosa y otra de margas calizas en la parte de la bahía y con silicatos y óxidos de hierro en la parte del Oeste, que es en la que aparecen los enterramientos más antiguos y cuya profundidad, a contar del suelo actual, varía entre tres y ocho metros. En la parte del Este existía antes de las obras de explanación del Astillero y ferrocarril, un saliente del terreno sobre el mar por elevación del suelo y resultando una pequeña península conocida con el nombre de *Punta de la Vaca* o del *Romano*, y en el punto más avanzado de ella, que formó un pequeño islote, es donde apareció el *sarcófago antropoide*, quedando aún una pequeña elevación, que el día en que se desmonte tal vez nos muestre otro sepulcro semejante.

En toda esta extensa zona, limitada por los muros de la ciudad y las aguas de la bahía y del Atlántico, hemos podido examinar tres clases de sepulturas, sin contar las de época romana y cristiana que también aparecen. Consisten las más sencillas en pequeños pozos labrados en la roca, de unos cuarenta centímetros de diámetro por cincuenta a sesenta de profundidad, donde se colocaba una vasija con los restos de cremación del cadáver. Junto a éstos aparecen otros que bien pudieran corresponder al mismo período, pero para gentes de diferente procedencia y religión, y cuyo sistema de construcción, a juzgar por el examen del terreno, consistía en abrir un gran foso, como de cinco metros de profundidad, con una rampa que terminaba en una capa arenosa que había de servir de lecho a los cadáveres (tal vez con el objeto de preservarlos de la humedad), sobre esta superficie arenosa se colocaban de canto los sillares, labrados rectan-

gularmente y formando dos hiladas de dos metros de longitud por uno de altura; estos muretes están colocados paralelamente, a una distancia de sesenta centímetros, formando lúculos o departamentos sepulcrales, que se cierran generalmente con dos piedras por la parte superior, y con una o dos por los extremos. Todas las piedras están colocadas con perfecta regularidad, sin argamasa de unión, excepto en alguna ocasión en que aparece revestido todo el interior de una gruesa y resistente capa de estuco blanco. La colocación de los sillares indudablemente se hacía por medio de palancas y rodillos, resbalando los sillares por las rampas y rellenando luego para colocar las cubiertas. Estas construcciones están todas orientadas de saliente a poniente, formando alineaciones de tres a diez lúculos, apoyando unos en otros.

Como derivación de este sistema de construcción funeraria, encontramos otro que acusa una decadencia, y consiste en la formación de los mismos lúculos, dispuestos con idéntica orientación, pero las piedras se nota que no están labradas *exprofeso*, los espacios para la colocación del cadáver son más reducidos, se suprimen las dos hiladas de sillares para los muros laterales y cada lúculo es un verdadero dolmen, y cuando una piedra no encaja con otra, se rellena el espacio con otras pequeñas. La calidad de la piedra también varía, notándose alguna arenisca y rojiza, mientras que en las anteriores es siempre una especie de granito lleno de conglomerados conchíferos propio de la región, pero que parece escogido entre los más compactos.

Suárez de Salazar, en su libro *Antigüedades y grandezas de la isla y ciudad de Cádiz*, impresa en esta ciudad en el año 1610, nos habla de tres clases de sepulturas; unas, dice, en forma de aljibes muy pequeños, de obra mosaica tosca, o labrados de piedra de la misma isla, sin argamasa y no mayores que aquello que permite ocupar un cuerpo humano. Otra: colocando las cenizas en urnas y éstas en la tierra o en excavaciones en la roca, y el tercer sistema, dice, consistía en un departamento abovedado de cantería debajo de la tierra, estucadas las paredes de blanco y con unos huecos a media vara del suelo. Estos sepulcros, según dice, tenían unos catorce pies de longitud, y los llama *Sugrundarium*. Este género de construcción no lo hemos encontrado nosotros, y parece responder al verdadero tipo de la tumba fenicia, sobre todo a la empleada en las colonias, y quizá a

alguna cámara de este género conduzca el pozo descubierto en el año 1890, y que, según parece, se rellenó sin terminarlo de explorar. Las otras dos variedades indudablemente corresponden al primero y tercer sistema de los tres que nosotros hemos podido apreciar en las actuales excavaciones.

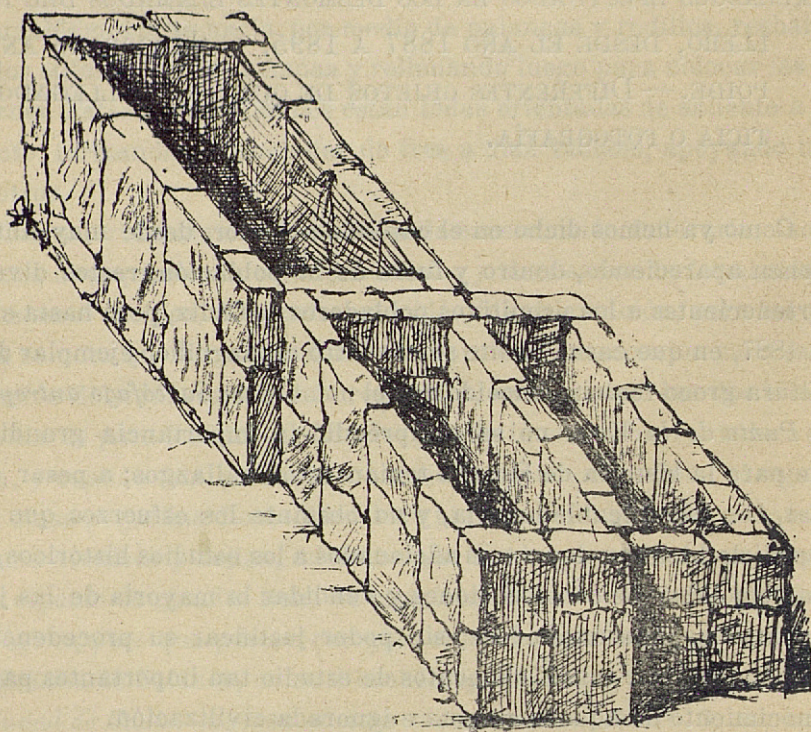
HALLAZGOS EFECTUADOS EN LOS DESMONTES LLAMADOS DEL ASTILLERO, DESDE EL AÑO 1887 A 1895. — SARCÓFAGO ANTROPOIDE. — DIFERENTES OBJETOS DE QUE NOS HA LLEGADO NOTICIA O FOTOGRAFÍA.

Como ya hemos dicho en el capítulo anterior, desde muy antiguo vienen apareciendo, dentro y fuera de la población, restos diversos pertenecientes a los primitivos pobladores de Cádiz, pero hasta el año de 1887, en que casualmente se encontró el magnífico ejemplar de escultura greco-fenicia conocido con el nombre de *Sarcófago antropoide*, de *Punta de la Vaca*, no se comprendió la importancia grandísima que para la historia de España tenían estos hallazgos; a pesar de lo cual, con incalificable incuria, y no obstante los esfuerzos que para impedirlo hicieron dos o tres aficionados a los estudios históricos, fueron demolidas las construcciones y vendidas la mayoría de las joyas encontradas, diseminándose, sin poder justificar su procedencia, y perdiéndose, por tanto, elementos de estudio tan importantes para el conocimiento de aquella remota e ignorada civilización.

Por el mes de Marzo del citado año de 1887, con ocasión de efectuarse algunos desmontes para formar la explanada y relleno en que se había de celebrar una Exposición marítima, aparecieron los primeros objetos, que pudieron ser estudiados o descritos (ya que muchos han desaparecido) por personas tan competentes como Hübner, Mérida, Berlanga, París y otros; pues si bien antes, al hacerse el tendido de la vía férrea, había también aparecido algo, esto quedó por completo desconocido para la historia de Cádiz, pues pasó todo a manos extranjeras y profanas, que sólo por curiosidad y por la riqueza del metal lo guardaban.

Consistieron estos hallazgos en algunas lápidas y monedas de épo-

ca romana y restos de cerámica, y en varias joyas de arte asirio-egipcio y algunos hipogeos fúnebres, en uno de los cuales, situado en la pequeña eminencia o promontorio que, avanzando en el mar, pudo muy bien constituir en aquellos tiempos un pequeño islote, había tres departamentos construídos con sillares, en la forma que presentamos en el fotograbado, y dentro del mayor, el *Sarcófago antropoide*, tan co-



Lúculos en que aparecieron el sarcófago antropoide y otros dos esqueletos.

nocido ya, y que también reproducimos en la lámina. Estos departamentos o lúculos aparecieron a cinco metros de profundidad; contenían, a más de los huesos, restos de armas de hierro, un collar de oro y ágatas y un anillo, correspondiendo éstos al esqueleto de mujer y aquéllos al de un hombre.

Las piedras que formaban estos sepulcros fueron labradas para construir la escalinata de un pabellón de la mencionada Exposición, dando así los encargados de aquellos trabajos una muestra de incul-

tura impropia de personas que por su instrucción debían saber respetar las antigüedades y conocer su valor.

La importancia de estos descubrimientos no interesó suficiente mente a los gaditanos de entonces, como no interesa a los de hoy, para continuar las exploraciones, y menos mal que no se destruyó ni enajenó el sarcófago de mármol, y hubo un hombre, el Dr. D. Cayetano del Toro, que pudo recoger algunos de los objetos encontrados y con esta base formar el naciente Museo Arqueológico Provincial.

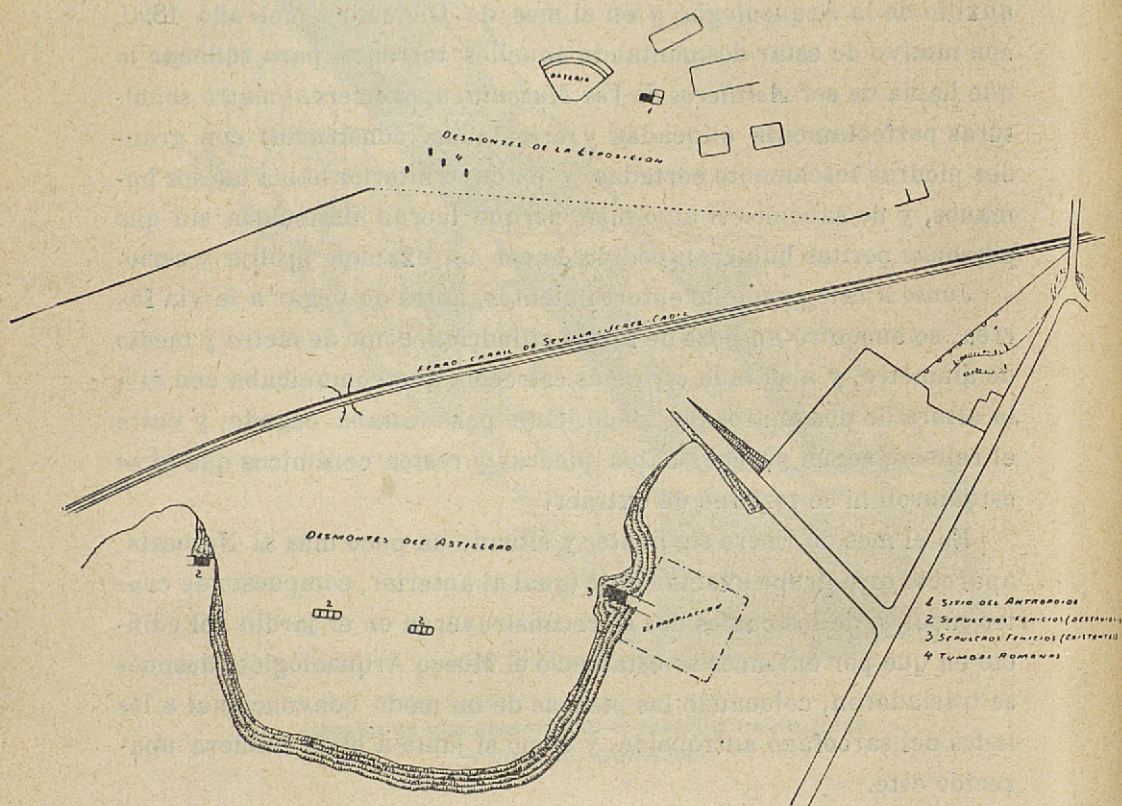
Afortunadamente, el mercantilismo moderno vino otra vez en auxilio de la Arqueología, y en el mes de Diciembre del año 1890, con motivo de estar desmontando aquellos terrenos para rellenar lo que había de ser *Astilleros de Vea Murguía*, aparecieron cuatro sepulturas perfectamente alineadas y orientadas, construídas con grandes piedras toscamente cortadas, y en cuyo interior había huesos humanos, y no sabemos si algo más, porque fueron destruídas sin que personas peritas hubieran podido hacer un examen prolijo y serio.

Junto a este grupo de enterramientos, antes de llegar a la vía férrea, se encontró un pozo de forma cilíndrica, como de metro y medio de diámetro, y a su lado otro más estrecho, que comunicaba con él a la altura de dos metros del fondo. Este pozo estaba cegado, y entre el relleno, según parece, había piedras y restos cerámicos que ni se estudiaron ni se terminó de extraer.

En el mes de Enero siguiente, y situado un poco más al Noroeste, apareció otro grupo exactamente igual al anterior, compuesto de cuatro lúculos, de los cuales dos se reconstruyeron en el jardín del edificio en que por entonces se estableció el Museo Arqueológico; después se trasladaron, colocando las piedras de un modo convencional a los lados del sarcófago antropoide, y como si junto a ellos hubiera aparecido éste.

En el mes de Abril del mismo año 1891 se encontraba otro grupo un poco más al Oeste, y por lo tanto más próximo a la muralla, en el que se notan grandes diferencias de construcción. Según la descripción del Sr. Sánchez Navarro, testigo presencial del descubrimiento, aparecieron primero cinco departamentos, aumentados después hasta nueve, todos con la misma orientación, pero dos de mayores dimensiones, 1,25 metros de altura, y recubiertos los sillares de una gruesa capa de estuco blanco y resistente. De este grupo se ha conservado

parte, y del examen de los restos y de las noticias que nos han llegado puede deducirse que el último lúculo, muy estrecho y sin revestir, parece, más bien que con destino a cámara fúnebre, construido únicamente como resguardo para evitar la humedad y presión del terreno sobre las cámaras principales. En estas sepulturas, según el mencionado Sr. Sánchez Navarro, había varios huesos y objetos que desaparecieron, y entre ellos un alambre de oro en forma de espiral, con cinco vueltas y unos dos centímetros de altura, y en él engarzados



cuatro estuchitos amuletos de oro y bronce, que más adelante describiremos, y se guardan afortunadamente en el Museo Provincial.

Entre los sillares procedentes de este importante monumento hay uno correspondiente al techo de uno de los departamentos, en el que puede apreciarse un sistema de despiece para el enlace de una piedra con otra, propio de las fábricas pelásgicas y de las construcciones micenianas.

En el mes de Marzo de 1892 aparecen otras cuatro sepulturas junto a la muralla, que fueron destruidas, y, según noticias de los periódicos locales, no contenían nada más que restos de osamentas.

Y finalmente, por el lado opuesto a estos desmontes, o sea en la parte más al saliente, quedaron al descubierto, en este mismo año, los primeros lúculos del importante grupo donde nosotros hemos comenzado las excavaciones, y que, por dificultades inconcebibles, no hemos podido aún terminar, después de más de dos años de lucha contra la indiferencia de las autoridades locales y mezquindad de miras de los vecinos.

La importancia que tenían estos descubrimientos fue apreciada por la digna Comisión del Museo Arqueológico, que entonces se formó, y para poder continuar los trabajos por su cuenta entabló el expediente de ocupación forzosa, publicándose en el *Boletín Oficial* de la provincia del día 24 de Junio de 1893 el siguiente anuncio:

«SECCIÓN DE FOMENTO

»D. Guillermo Laá y Rute, Gobernador civil de Cádiz.—Hago saber: Que en la Sección de Fomento de esta provincia se encuentran de manifiesto los documentos presentados por el Excmo. Señor Presidente del Museo Arqueológico Provincial, a fin de que proceda a la expropiación, por causa de utilidad pública, de los terrenos del sitio denominado «Punta de la Vaca», donde se encuentra enclavada la Necrópolis «Fenicia Gaditana».

»Lo que se hace público en este periódico oficial para que los que tengan que reclamar contra la expropiación que se intenta presenten sus oposiciones documentadas en la mencionada Sección de Fomento, en el término de treinta días, a contar de la aparición de este edicto en el *Boletín Oficial* de esta provincia.—Cádiz, 20 de Junio de 1893.—
Guillermo Laá.»

El expediente seguido como consecuencia de los propósitos de aquella Comisión duró hasta fin de Mayo de 1895 y terminó con el nombramiento de peritos tasadores de los terrenos. Cambios de política local, cansancio de lucha estéril contra la incultura, hicieron que personas que se habían interesado por los descubrimientos se vieran imposibilitados para continuar sus gestiones, y así quedó todo sin más hallazgos, llegando casi hasta perderse la memoria de ellos si no

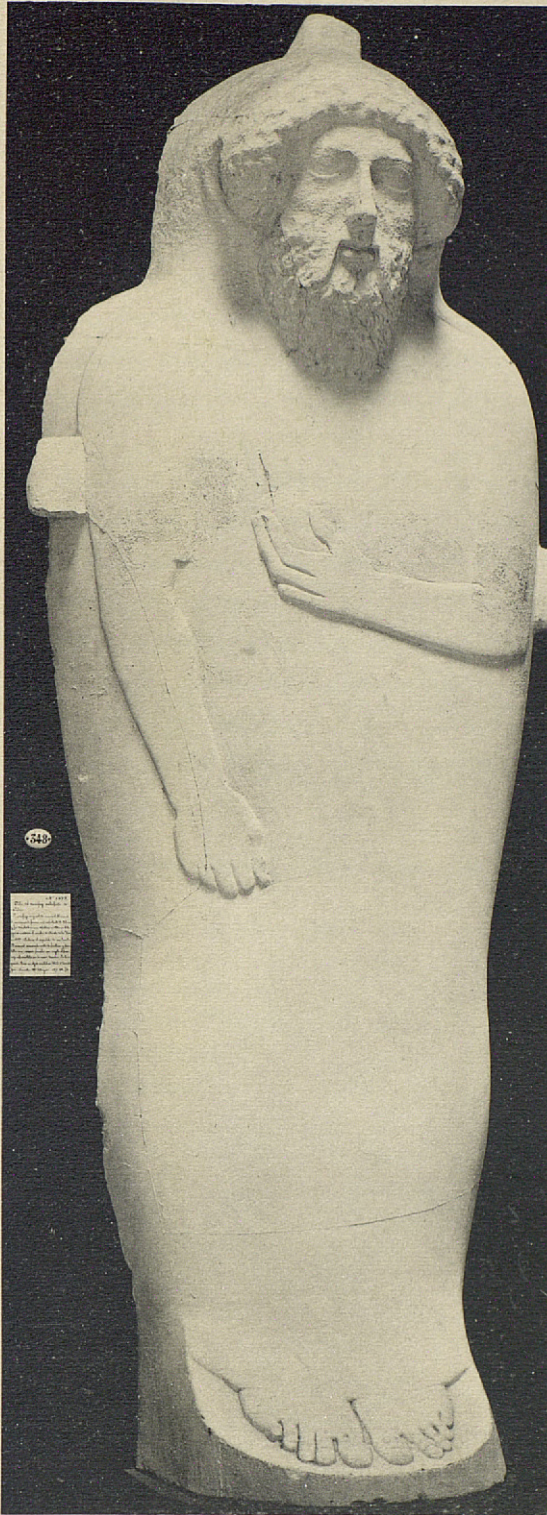
hubiera sido por los sillares que, como mudos testigos, quedaron y han dado lugar a los actuales trabajos, que trataremos en capítulo aparte.

SARCÓFAGO ANTROPOIDE.

El descubrimiento más notable de cuantos se han realizado hasta el día en la Necrópolis gaderitana es, sin duda alguna, el del magnífico ejemplar de escultura primitiva, conocido con el nombre de *Sarcófago antropoide de Cádiz*. La forma humana, que con gran sencillez está esculpida en la pieza de mármol blanco destinada para tapa de la petrea caja que había de guardar el cadáver, trae desde luego a la mente del observador la idea del retrato, significando esto una creencia religiosa semejante a la egipcia, con la teoría del *doble*—imagen material del difunto—o bien sólo una imitación de las costumbres anteriores. Tuvo el artista especial cuidado de que los rasgos principales semejaran a los del que en vida fue sin duda un gran personaje. El erudito y querido amigo nuestro D. José Ramón Mélida, en uno de sus muchos y bellos escritos sobre arqueología, decía describiéndolo: «Es éste, tal como aparece esculpida su imagen en la tapa del sarcófago, un personaje de noble faz, con barba y cabellera rizadas, vestido de túnica de manga corta y por delante descubre las puntas de los pies. La escultura es primorosa y bella; su estilo denota la influencia saludable del arte griego del siglo V antes de Jesucristo, en época anterior a Fidias».

Hemos de añadir únicamente a la descripción del Sr. Mélida, que el brazo izquierdo, doblado sobre el pecho, sostiene en la mano un objeto, que parece representar el corazón, y el brazo derecho cae a lo largo del cuerpo, llevando en la mano una corona de laurel, pintada sobre el mármol.

En conjunto, este sarcófago parece una reminiscencia de las cajas que fabricaron los egipcios para contener las momias, lo mismo que sucede con los que se guardan en los Museos del Louvre, Británico, Palermo y metropolitano de Nueva York, procedentes de Sidón, Biblos, Trípoli, Sicilia, Malta y Chipre, en unos de los cuales predomina la influencia egipcia y en otros la griega. En la mayoría de ellos aparece fajado el personaje, representado como en las momias, o por lo



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Tapa del Sarcófago antropoide

menos en actitud yacente; en este de Cádiz ciñe el cuerpo una ligera túnica, los pies plantan sobre el suelo, y la actitud, en general, aparenta ser la de un personaje en actitud de presentar una ofrenda a los dioses, lo que pudiera indicar el corazón y la corona, como simbolismo de vida y honores.

Tiene la pieza marmórea cuatro salientes a modo de asas, y la peana en que apoyan los pies indica el propósito de colocación vertical de la escultura durante la ceremonia fúnebre.

Igual peana, actitud e indumentaria semejante presenta una estatua de Rey asirio que se guarda en el Museo Británico, procedente de Nimrud.

La caja marmórea, que constituye la parte inferior del sarcófago, destinada a contener los restos del difunto, coincide en todas sus líneas externas con el contorno de la tapa, y mide de largo 2,15 metros, 0,62 de altura y 0,96 por la parte más ancha. Dentro de esta caja se halló un esqueleto completo, restos de madera y tela casi pulverizados, un pequeño tarrito de barro y dos clavos de cobre.

El estudio de los huesos, realizado por el profesor de la Facultad de Ciencias, de Sevilla, D. Francisco de las Barras, da las siguientes medidas:

Cráneo completo sin mandíbula inferior.

Diámetro antero-posterior máximo	180 mm.
Idem íd. íd. iniaco	175 "
Idem transverso máximo	140 "
Altura basio-bregmática	139 "
Idem auriculo-bregmática	108 "
Anchura frontal mínima	98 "
Idem íd. máxima	117 "
Diámetro bimastróideo máximo	132 "
Idem bizigomático	127 "
Distancia naso-basilar	101 "
Idem alveolo-basilar	92 "
Altura naso-alveolar	64 "
Idem de la nariz	52 "
Anchura de la nariz	27 "
Idem inter-orbitaria	24 "
Idem orbitaria	40 "
Altura orbitaria	32 "
Anchura del borde alveolar superior	53 "
Altura o flecha de la curva alveolar	50 "

Longitud de la bóveda palatina.....	42 mm.
Anchura de la bóveda palatina.....	35 "
Altura órbito-alveolar.....	39 "
Longitud del agujero occipital.....	31 "
Curva sagital del cráneo.....	378 "
Idem íd. íd.—Parte frontal.....	115 "
Idem íd. íd.—Parte parietal.....	151 "
Idem íd. íd.—Parte occipital.....	112 "
Curva transversal.....	310 "
Idem llamada horizontal.....	533 "

Tiene una exostosis sobre el parietal izquierdo. Sutura sagital complicada. Comienzos de osificación en los extremos de la sutura coronal. Wormianos en los asterios. Sexo masculino.

Húmero.

Longitud máxima.....	390 mm.
Circunferencia mínima.....	58 "

Cúbito.

Longitud máxima.....	237 "
Circunferencia mínima.....	42 "

Radio.

Longitud máxima.....	218 "
Circunferencia mínima.....	55 "

Fémur.

Longitud total.....	415 "
Idem trocanteriana.....	402 "
Circunferencia mínima.....	90 "

Tibia.

Longitud máxima.....	340 "
Circunferencia mínima.....	90 "
Diámetro antero-posterior al nivel del agujero nutricional.....	34 "
Idem transverso al nivel del agujero nutricio.....	22 "

Peroné.

Longitud máxima.....	340 "
Circunferencia mínima.....	40 "

Indices.

Cefálico.....	77,777
Cefálico-vertical.....	77,222
Vértico-transversal.....	99,287

Frontal.....	83,760
Fronto-parietal.....	70,000
Fronto-zigomático.....	92,125
Facial de Mónaco.....	50,393
Nasal.....	51,923
Orbitario.....	80,000
Maxilo-alveolar.....	106,000
Palatino.....	83,333
Occipital.....	81,578
Tibial.....	64,705

El grupo formado por el lúculo en que se halló el sarcófago y los otros dos colocados a sus pies, debió estar cubierto con algún monumento arquitectónico semejante a los hallados en *Amrith* y en otras Necrópolis, y tanto por su importancia como por el lugar aislado y entrante en las aguas de la bahía a la parte del sol saliente, creemos fuera panteón de la familia que gobernara en la colonia, tal vez el famoso sepulcro de los Geriones, que, según Mela, estaba en la isla de Cádiz, en un peñasco que entraba en medio de las aguas.

DIFERENTES OBJETOS HALLADOS EN LA NECRÓPOLIS, DE QUE NOS HA LLEGADO DESCRIPCIÓN O FOTOGRAFÍA.

El ilustre arqueólogo malagueño D. Manuel Rodríguez de Berlanga es el escritor que con más extensión se ocupó de estos descubrimientos, y para ello realizó un viaje a Cádiz en Septiembre de 1887, publicando detalladamente cuanto tuvo ocasión de observar y recoger, en su libro *El nuevo bronce de Itálica* y en el tomo V, año 1901, de la *Revista de Archivos*; pero cuando llegó a Cádiz ya se habían destruido varios de los enterramientos, y en sus descripciones casi siempre se funda en noticias de periódicos o de personas poco prácticas.

Da cuenta además de unos sepulcros romanos con sus correspondientes inscripciones, y restos de cerámica y algunas monedas romanas y cartaginesas que se encontraron entre el grupo del antropoide y los otros situados más al Oeste.

Describe el Sr. Berlanga un anillo, muy interesante por su marcado carácter fenicio, encontrado por un pescador, el año 1873, en los fosos de Puerta de Tierra, y que estudió D. Antonio Delgado. Era de

oro, de forma análoga a los funerarios egipcios, y en el escarabeo o piedra giratoria tiene grabado el dibujo que reproducimos. Hace notar su semejanza con otro sello encontrado debajo de la base de uno de los toros del Palacio de Khorsabad. El citado anillo, como tantos otros, fue adquirido por un particular e ignoramos dónde pueda estar hoy.



Hace notar, que la mayoría de los objetos encontrados fueron sustraídos y enajenados, y por lo tanto, no consta de un modo exacto el día y lugar de su hallazgo, y presenta una relación con el siguiente resultado:

ALHAJAS FENICIAS DESCUBIERTAS EN 1887.

Collar de mujer con diez cuentas de oro, nueve de ágata, tres adornos de pasta y un colgante en forma de medalla, con una roseta de nueve hojas, alguna con restos de pasta de colores.

Anillo de oro con ágata giratoria en forma de escarabeo y grabada por la parte plana. Parece ser que estas joyas estaban en el lúculo inmediato al antropoide correspondiente a los restos de mujer. (No ingresaron en el Museo.)

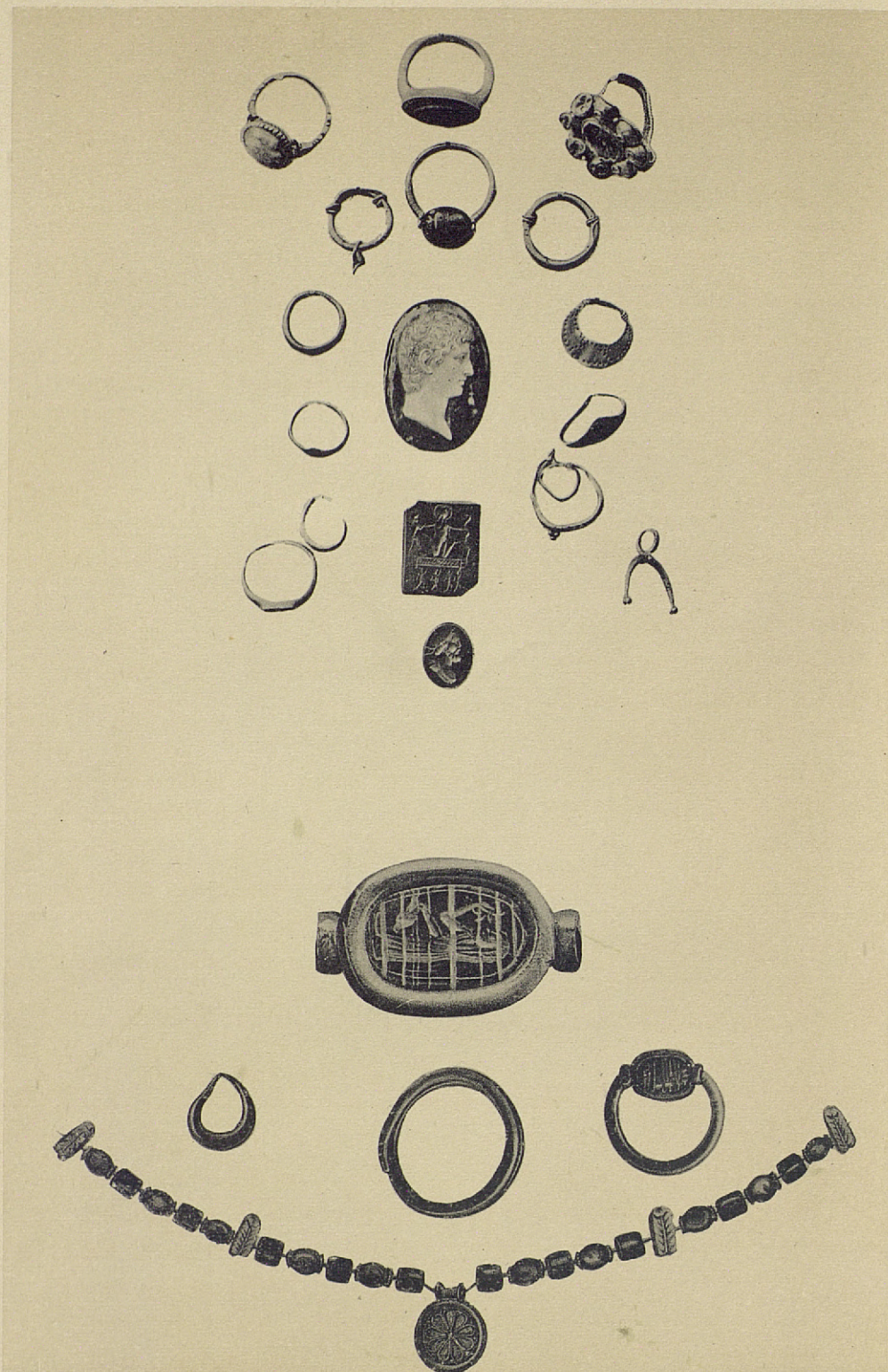
ALHAJAS FENICIAS DESCUBIERTAS DEL 1891 AL 1892.

1. Un cilindro hueco, de oro y bronce, de 39 milímetros de alto por cinco de diámetro en su base, dividido en cuatro secciones. Forma la primera un anillo de oro de cuatro milímetros; la segunda, otro de bronce de 17, cubierto de óxido de cobre; la tercera, un aro de oro de dos milímetros; terminando la cuarta con una delicadísima cabeza de gavián, sobre la cual se ve el disco solar con el *ureus* y detrás una anilla para colgar del cuello el amuleto. La cabeza del gavián con el *ureus* mide 16 milímetros y está cincelada al repujado con gusto exquisito; las plumas, los ojos, el pico están tratados con gran esmero. El interior del cilindro se encontró en parte vacío y en parte relleno de una substancia que no se ha podido averiguar lo que fuera.
2. Otro cilindro igual, con cabeza de león.
3. Otro, también idéntico, con cabeza de carnero.
4. Otro, que afirman que representa un obelisco.
5. Una espiral de alambre de oro, de unos dos centímetros de alto, con cinco vueltas.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Estuchitos amuletos y otras alhajas descubiertas en 1891 y 92
que se guardan en el Museo de Cádiz



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Joyas halladas en los terrenos del Astillero, que han ido á poder de particulares

6. Un collar de niña, con cuatro cuentas muy chicas y un colgante pequeño. (Este colgante representa el sol y la luna, como puede verse en la reproducción, y sin duda el Sr. Berlanga no lo conoció más que por referencia, lo mismo que los cuatro estuchitos-amuletos que se conservan en el Museo.)

7. Un collar de mujer con 17 cuentas de oro, 15 de ágata y un colgante de oro en forma de rosa, sin esmaltar, algo mayor que el primero que se encontró en la tumba inmediata al antropoide. (Se conserva también en el Museo, y el rosetón consta de ocho pétalos en vez de nueve que tiene el primeramente descubierto y 12 que tiene el encontrado por nosotros.)

8. Dos anillos de oro, sin grabado ni leyenda.

9. Una estatuita de bronce, de 12 centímetros de alta, hecha de pacotilla, representando una divinidad egipcia. (Está en el Museo, pero la creemos de otra procedencia.)

10. Un arete circular de cobre.

11. Una cuenta de vidrio azul, hueca, con dibujos, entre blancos y amarillos, en el centro.

12. Un alabastrum de vidrio.

El Sr. Sánchez Navarro, en carta particular que dirigió al señor Berlanga, dice que en el mes de Agosto de 1892 se encontraron en el mismo grupo de tumbas, una urna de cristal azulado, que rompieron los trabajadores, y contenía dos zarcillos de oro; una abeja de oro macizo, de peso de nueve adarmes; un anillo de oro macizo, muy pequeño, acaso de niña, con piedra grabada; dos zarcillos de oro, uno de ellos con cuenta de vidrio.

Todo ello consérvase hoy en el Museo de Cádiz, y los zarcillos, abeja o mosca-fíbula y anillo de niña puede apreciarse su esmerada ejecución y dibujo en las reproducciones, siendo probable pertenezcan a la industria cartaginesa, por su semejanza a otros objetos hallados por el Sr. Vives en las excavaciones de Ibiza; así como la urna de vidrio, con sus tonos metálicos, pertenece al género de vasos llamados *Murrinos*, de los cuales también aparecen ejemplares en dichas excavaciones. Hemos podido proporcionarnos fotografías de algunos otros objetos, que fueron a manos de particulares, y que reproducimos para facilitar el estudio y poder apreciar las influencias artísticas dominantes en los hallazgos de la Necrópolis.

De todos los objetos citados por Berlanga, son indudablemente los más interesantes los cuatro estuchitos funerarios que presentamos en la lámina y se guardan en el Museo Arqueológico Provincial. Estos estuchitos-amuletos son muy frecuentes en el culto funerario de los egipcios, y a la teogonía de aquel pueblo hemos de recurrir para deducir su significado. Encerraban estos estuches una laminita espiral con varios signos cabalísticos para conseguir que el *Bi*, o alma, al volar al otro mundo y regresar a éste, siguiendo el curso del sol, se viera libre de influencias malélicas. El alma solían representarla en forma de gavilán, de modo que uno de los estuchitos puede representar el alma unida al disco solar que tiene colocado encima. Por otra parte, los cuatro genios funerarios hijos de *Horus*, eran: *Hafi*, representado con cabeza de mono; *Amsit*, con cabeza de mujer; *Tiumetef*, cabeza de chacal, y *Kobhsonnuf*, de gavilán. Y a su vez cada uno de estos genios estaba identificado respectivamente con las divinidades: *Isis*, *Neptis*, *Nit* y *Selk*. El pueblo fenicio tomó de la religión egipcia lo más saliente a la vista del profano, y por tanto, la representación que se les dió a los estuchitos de Cádiz debió ser la de los dioses principales como protectores del alma del difunto, y en tal concepto, el que tiene la cabeza de carnero con tiara y discos representará a *Knef* o *Amon*, origen y causa de la vida que anima a todos los seres, siendo los cuernos del carnero símbolo de los rayos solares; los griegos le llamaron *Cheph* o *Chnouphis*, y representaba entre ellos el alma de los dioses. El de la cabeza de leona es *Khons*, tercera persona de la triada tebana, que a veces, como sucede en este caso, representaba un papel lunar, por lo que tiene el disco y los cuernos sobre la cabeza.

Observando la frecuencia con que aparecen en Cádiz los símbolos del sol y la luna, la orientación de las sepulturas de saliente a oriente y el grandioso espectáculo que se ofrece en la isla gaditana, durante el crepúsculo, al espectador situado en una altura, viendo desaparecer el disco rojizo del sol por un lado para ver aparecer el de la luna por el opuesto, y de un tamaño, a la vista, igual al del sol, se comprende fácilmente que la teoría religiosa del pueblo primitivo gaditano tenía que estar fundamentada en el sol y la luna, como símbolos de la eternidad, con la vida y la muerte, que se sucede constantemente; en tal acepción, los estuchitos pueden representar: *Sekhet*



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Objetos procedentes de la Necropolis
Museo de Cádiz

o *Sokhit*, cabeza de leona con disco solar, personificación del calor del sol, y a la que se encomendaba el castigo de los pecadores; *Lunus*, cabeza de gavilán y disco con media luna, significa la resurrección; *Amon*, cabeza de carnero, origen de la vida, y finalmente, el cuarto estuchito, o sea el de forma piramidal, representación de la vida, que, extinguiéndose poco a poco, marcha desde la tierra a los espacios superiores.

Esta teoría religiosa, basada en la sucesión del día y la noche, está conforme con la fenicia, procedente de la teogonia asiria. El sér primitivo de los fenicios era *Kokpiadce* (la luz), y de su enlace *Baaut* (las tinieblas) nace *Protogeno* (el tiempo) y *Eona* (la tierra), engendradora de la especie humana. *Khuzor* era representación del fuego y *Ayda* de la materia fecundante y fecundada. Más tarde esta sencilla teoría se fué complicando con nuevas creaciones, dando origen a *Melkart* (Hércules), *Astarte* (Venus) y otras divinidades, de las cuales no vemos representación en estos sepulcros gaderitanos, por lo cual esto puede ser un dato para apreciar la época de su construcción.

EXCAVACIONES COMENZADAS EN LOS DESMONTES DEL ASTILLERO EL AÑO 1912.

Desde que llegué a Cádiz destinado a la Escuela de Bellas Artes como profesor de la Cátedra de Teoría e Historia, pude comprender la importancia que para la historia del Arte tenía el descubrimiento de la *Necrópolis*, y fué mi constante afán vencer las dificultades que el carácter especial del pueblo español y la rutina de su administración opone a esta clase de trabajos y estudios, y después de algunos contratiempos y vicisitudes, por fin, en el mes de Septiembre del año 1912, contando con el apoyo moral del Senador D. Ramón de Carranza y con la autorización del señor Gobernador para trabajar en unos terrenos, cuyo propietario se desconocía, y mediante el auxilio pecuniario concedido por la «Sociedad de Amigos del Arte», de Madrid, «Sociedad de Turismo de Cádiz» y «Comisaría Regia de Turismo», pudieron comenzarse los trabajos de excavación de un modo ordenado y con el éxito que nos prometíamos, puesto que la importancia de los objetos hallados y el gran número de lúculos que com-

ponen este grupo de construcciones funerarias, hacen suponer fundamentalmente que los descubrimientos venideros serán de capital importancia para conocer la primitiva civilización gaderitana, hasta hoy casi ignorada y llena de nebulosidades.

Doce son los departamentos de este hipogeo descubiertos hasta hoy: los inferiores obedecen a un mismo sistema de construcción, y están perfectamente orientados en la forma que puede verse en la lámina; pero sobre el que hace el número 11 hay colocado otro que comienza en su mitad, y obedece a un sistema constructivo más tosco, su capacidad es menor y las piedras de distinta calidad y peor labradas. La serie inferior está construída con toscas piedras rectangulares de distintas proporciones, resultando unos espacios cerrados de 0,90 metros de altura, dos metros de fondo, 0,60 de ancho, con ligeras diferencias en los nueve primeros, porque el décimo, si bien tiene la misma capacidad, cambia su disposición, pues tiene 0,60 de altura por 0,90 de ancho. Únicamente en éste aparecieron señales de revestimiento interior, calizo, y sin duda por eso el esqueleto en él contenido estaba mejor conservado que en los demás, donde los huesos se desmoronan al tocarlos. Los cadáveres aparecen colocados sobre una capa de arena fina, y en algunos se notan restos calizos y de madera y cobre. El esqueleto correspondiente al número 10 estaba en el lado izquierdo, dejando espacio para otro; no apareció cubierto con nada, sino perfectamente extendido sobre un lecho de arcilla bituminosa, como si el cuerpo se hubiera colocado momificado, con los brazos pegados a lo largo. Representan los restos ser de hombre adulto, bien desarrollado, y su examen arroja los siguientes datos, según el señor de las Barras.

Cráneo incompleto, faltando la base y mandíbula inferior:

Diámetro antero-posterior máximo.....	185 mm.
Idem íd. íd. iniaco.....	173 "
Idem transverso máximo.....	147 "
Altura aurículo-bregmática.....	105 "
Anchura frontal mínima.....	104 "
Idem íd. máxima.....	117 "
Altura naso-alveolar.....	70 "
Idem de la nariz.....	55 "
Anchura de la nariz.....	29 "
Idem del borde alveolar superior.....	62 "
Altura de la flecha o curva alveolar.....	58 "

Longitud de la bóveda palatina.....	41 mm.
Curva sagital del cráneo. (Aproximadamente).....	400 "
Idem íd. id.—Parte frontal.....	130 "
Idem íd. íd.—Parte parietal.....	140 "

Suturas sin osificar.

Húmero.

Longitud máxima.....	310 "
Circunferencia mínima.....	44 "

Cúbito.

Longitud máxima.....	258 "
Circunferencia mínima.....	35 "

Radio.

Longitud máxima.....	240 "
Circunferencia mínima.....	45 "

Fémur.

Roto, pero de longitud superior a.....	400 "
Circunferencia mínima.....	85 "

Tibia.

Longitud máxima.....	341 "
Circunferencia mínima.....	85 "
Diámetro antero-posterior al nivel del agujero nutricional.....	32 "
Idem transverso al nivel del agujero nutricio.....	21 "

Peroné.

Longitud máxima.....	432 "
Circunferencia mínima.....	35 "

Indices.

Cefálico.....	79,459
Frontal.....	88,888
Fronto-parietal.....	70,748
Maxilo-alveolar.....	106,896
Palatino.....	82,000
Nasal.....	52,777
Tibial.....	65,625

En el sitio correspondiente al pecho se encontraron, como si los hubiera tenido colgados, un anillo, sumamente oxidado, al parecer de estaño y plata; un colgantito circular de oro y un estuchito-amuleto, de forma cilíndrica, cerrado con una piedra roja. Este estuchito

es semejante, en tamaño y metales, a los otros que se guardan en el Museo de Cádiz (véase la lámina).

El lúculo que hace el número 11 fue descubierto el día 6 de Octubre ante varios Senadores, Académicos y ante el Ministro de Instrucción D. Santiago Alba, y pudo apreciarse la silueta de un cadáver pulverizado por el transcurso de los siglos; vuelta a colocar la piedra levantada para proceder más adelante a su total descubrimiento y estudio, fue fraudulentamente destruída, y entre los restos revueltos que dejaron, se halló el anillo funerario de oro con escarabeo tallado en cornarina, engarzado en marco de oro giratorio. En la parte plana tiene grabado, en hueco, el globo alado, con carácter asirio, y otros símbolos de divinidad.

A continuación de esta sepultura, y por un agujero hecho entre dos piedras, pudo verse el espacio de otro departamento, aún sin descubrir, por tener sobre él más de cinco metros de terreno de propiedad particular; pero pudieron extraerse las alhajas que reproducimos fotográficamente, y que consisten: en un anillo de oro, semejante en forma y tamaño al anteriormente descrito, pero en la parte plana del escarabeo tiene grabado un guerrero con lanza y escudo, de arte completamente griego; una pieza de oro liso, arrollada en espiral, y un alambre de oro retorcido formando collar y sosteniendo un cartuchito de lámina de oro con una roseta de arte asirio, hecha también con alambre de oro, soldado sobre la chapa, quedando en hueco los pétalos de la roseta, como para ser rellenados de esmalte o pasta vítrea. Esta pieza debió servir de enlace o paso a los hilos, que formarían un collar. También se sacó un anillo completamente liso, fabricado con una substancia resinosa de color rojizo transparente. Por estar colocado en uno de los huesos de la mano derecha, no nos cabe duda, a pesar de la fragilidad de la materia componente, el que fuera un anillo; pero por esa fragilidad, que hacía imposible su uso en vida, lo creemos con algún simbolismo, propio del ritual funerario, y tal vez fuera el mismo anillo que los egipcios llamaron de la *Justificación*, al que atribuían la virtud de transformar al difunto en *Manjerá*, es decir, en hacerlo justo para presentarse al tribunal que había de juzgarlo; anillo que cuando no podían hacerlo de oro, lo sustituían con otros de bronce o tierra azul esmaltada. Este anillo, del que se guardan los fragmentos en el Museo, saltó en pedazos al pre-



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Vista general de los terrenos llamados del Astillero, y grupo de tumbas descubierto el año 1912

tender uno de los testigos del hallazgo colocárselo en un dedo; pero más adelante, en otra sepultura, hemos tenido la suerte de hallar otro semejante, con algunos restos de pan de oro sobre su superficie, colocado también en la mano derecha del cadáver, lo que nos afirma en la creencia expuesta.

En tal estado hallábanse los descubrimientos, con fundadas esperanzas de éxito, cuando nos vimos obligados a suspenderlos por la oposición del propietario de los terrenos en que habían de continuar, el que dando una muestra de egoísmo y avaricia mal entendida, no solamente se negó terminantemente a dar autorización, sino que pretendió destruir y explorar fraudulentamente lo que pretendíamos estudiar, y por lo cual hubo de intervenir la Comisión de Monumentos y Academia de la Historia, entablándose el expediente de Utilidad pública, con sujeción a la *Ley de Excavaciones*, dictándose, al cabo de dos años de gestiones, la siguiente Real orden:

En el expediente de que se hará mérito, la Comisión permanente del Consejo de Estado ha emitido el siguiente dictamen:

«En cumplimiento de la Real orden fecha 22 de Diciembre de 1913, expedida por el Ministerio del digno cargo de V. E., el Consejo de Estado ha examinado el adjunto expediente, del cual resulta:

Que en 7 de Diciembre de 1912, el Director de la Real Academia de la Historia manifestó que su Correspondiente en Cádiz, D. Pelayo Quintero, había comunicado que en los terrenos conocidos con el nombre de «Punta de Vaca», extramuros de aquella capital, habían sido descubiertos ciertos enterramientos de carácter Ibero-Fenicio de gran importancia para la Historia primitiva de nuestra Península, y que en su vista, la Academia, en sesión del mismo mes y año, había acordado interesar que dichos descubrimientos fueran declarados de utilidad pública, con arreglo a lo dispuesto por la Ley de Excavaciones de 7 de Julio de 1911, al efecto de poder continuar los trabajos suspendidos por las dificultades sistemáticas opuestas por el usufructuario de la finca colindante, y en cuyo subsuelo han de continuarse los trabajos.

Que instruido el oportuno expediente, se remitió a la Junta Superior de excavaciones, la cual, teniendo en cuenta lo expuesto, y de conformidad con lo preceptuado en sus artículos 31 y 40 del Reglamento de 1.º de Marzo de 1912 y lo solicitado por D. Pelayo Quintero, propuso que se nombrara a éste Delegado-Director de las expresadas excavaciones; que los gastos que ocasionaran éstas se sufragaran con los fondos que con dicho objeto obraban en poder de dicho señor y los que más adelante pudiera obtener; que los objetos encontrados y los que en adelante apareciesen en las referidas excava-

ciones serán propiedad del Estado, debiendo determinar el Ministerio dónde habrán de ser expuestos y conservados, y que se manifestara al Sr. Quintero la gratitud que merecía su celo en bien de la cultura.

Que de conformidad con dicha propuesta se dictó la Real orden de 30 de Abril del año pasado, y en vista de un telegrama del Presidente del Turismo en que se interesaba del Ministerio que se ordenara la instrucción de expediente de expropiación de terrenos denunciados, se acordó que informara la Junta superior de excavaciones, manifestando ésta, en comunicación de 30 de Septiembre último, que entre las antigüedades encontradas en España que más llama la atención del arqueólogo, están las que vienen descubriéndose desde 1887 en diversos sitios de Cádiz, y especialmente en los terrenos comprendidos entre los glacis de fortificación y la llamada «Punta de la Vaca o Astillero de Veá-Murguía».

Que son de arte fenicio; que al mismo corresponden el sarcófago antropoide, único en nuestra patria, y gran número de joyas, todo ello encontrado en sepulcros que forman verdaderos hipogeos, monumentos y objetos de suma importancia para la Historia patria, para el arte y la arqueología; para proseguir las excavaciones fué nombrado Delegado-Inspector D. Pelayo Quintero, que se había visto en la imposibilidad de continuar, por no haber podido concretar con el dueño de los terrenos, habiendo dado cuenta de esto y de que al visitar las tumbas descubiertas halló que, fraudulentamente y burlando la vigilancia de los agentes de la autoridad, habían sido medio destruidas y saqueadas dos sepulturas, hecho que denunció al Juzgado.

En vista de ello, procedía la aplicación del artículo 4.º de la Ley de 7 de Julio de 1911, en su relación con los 3.º al 12 del Reglamento de 1.º de Marzo de 1912, sobre excavaciones y antigüedades, y proponía que se dictara la oportuna Real orden declarando de utilidad pública las excavaciones que se han practicado y se practiquen en los mencionados terrenos.

Que D. Pelayo Quintero, Delegado-Inspector de dichas excavaciones, señale los terrenos que deben ser adquiridos por el Estado para que puedan proseguir aquéllas y referente á éste en los casos en que sea necesario; que a los efectos de la valoración de los terrenos, de conformidad con lo que determina la Ley de 7 de Julio citado, en su art. 1.º y en el Reglamento mencionado, artículos 9 al 12 y 31, párrafo 2.º, y estimando no ser de importancia la tasación, nombra para que le lleven a cabo a los Académicos que cita y a D. José Romero Romero, Arquitecto provincial y Secretario de la Comisión de Monumentos de la ciudad de Cádiz, quedando facultado el propietario del terreno para designar un tercero, que deberá ser también Académico, debiendo la tasación ser aprobada por el Ministerio.

Que no siendo fácil hacer el pago de los terrenos con cargo a los presupuestos vigentes, por estar a fin de ejercicio, se acepte el ofrecimiento que hace el Delegado especial, de efectuarlo con las sumas que obran en su poder

y las que pueda obtener de Centros y particulares, y que cualquiera que sea la forma de pago, tanto los terrenos como los objetos hallados y que se hallen, serán propiedad del Estado; entendiéndose que a la nueva Ley de 7 de Julio de 1911 deben someterse todas las en que haya expropiación de terrenos para excavaciones o de antigüedades, pues el espíritu de aquella Ley especial es muy otro del que informa la Ley de expropiación forzosa, debiendo tener presente que lo que se resuelva habrá de servir de norma para los muchos casos análogos que han de presentarse.

Que el Negociado y Sección correspondiente del Ministerio de Instrucción Pública, teniendo en cuenta la importancia del asunto, cuya resolución ha de servir de precedente por constituir el primer caso de declaración de utilidad pública de esas excavaciones desde que rigen la Ley de 7 de Julio y el Reglamento de 1.º de Marzo de 1912, y que lo mismo dicha Ley en su art. 4.º, que el Reglamento en los 9, 10 y 11 se refieren al valor relativo de las excavaciones, en lo que ha de adquirir el Estado en interés de la cultura nacional y del buen nombre de la nación, cuyo valor habrá de estimarse en cada caso por una Comisión compuesta de tres Académicos de la Historia, de Bellas Artes y de Ciencias, o sea a uno de los datos que se precisan para la tasación total del inmueble, debiendo acaso, en vista de este dato, una vez conocido, seguirse para la expropiación los trámites de la Ley de 10 de Enero de 1879, máxime cuando todo inmueble a expropiar ha de llevarse a efecto un justiprecio, para el cual carecen de competencia los Académicos mencionados en concepto de historiólogos, arqueólogos o naturalistas, acerca del valor en sí de la finca, fuera de su aspecto arqueológico, propone que, sin perjuicio de que D. Pelayo Quintero determine cuáles sean los terrenos a expropiar, por virtud de la declaración de utilidad pública de las excavaciones, se oiga la opinión de la asesoría jurídica, incluso acerca de si debe someterse además el expediente a consulta del Consejo de Estado.

Que la asesoría jurídica del Ministerio de Instrucción Pública informe que procede aplicar la Ley de Expropiación forzosa por causa de utilidad y disposiciones concordantes a los expedientes a que se refiere la Ley de Excavaciones para hacer efectivos los derechos que en la misma se reconocen al Estado, debiendo al efecto dictarse una Real orden de carácter general en que así se determine, pudiéndose oír también el informe del Consejo de Estado, extremo este último con el que se muestre conforme la Subsecretaría de Instrucción Pública; y

Que en tal estado el expediente se remite a consulta de este Consejo.

Vistas la Ley de Investigación y Conservación de Antigüedades de 7 de Julio de 1911, la de expropiación forzosa de 10 de Enero de 1875 y el Reglamento de 1.º de Marzo de 1912 para la ejecución de aquélla;

Considerando: Que el dictamen de este Consejo debe referirse concretamente al caso consultado, esto es, al procedimiento que conviene emplear para que puedan continuarse en terrenos de propiedad particular determi-

nadas excavaciones, notoriamente interesantes desde el punto de vista histórico y arqueológico, sin perjuicio de proponer las medidas de carácter general necesarias para la ejecución de la Ley de 7 de Julio de 1911 citada, cuando se someta a consulta de este Consejo el Reglamento provisional de 1.º de Marzo de 1912, en cumplimiento de las disposiciones vigentes.

Considerando; esto supuesto, que ni dicha Ley ni su Reglamento señalan el procedimiento que debe seguirse para obtener la declaración de utilidad pública, ni para adquirir el Estado los terrenos que para tales fines científicos necesite, sino que se limitan a disponer en sus artículos 4.º y 8.º respectivamente, que «el Estado se reserva el derecho de hacer excavaciones en propiedades particulares, ya adquiriéndolas por expediente de utilidad pública, ya indemnizando al propietario de los daños y perjuicios que la excavación ocasione en su finca, según tasación legal»; debiéndose advertir además que la valoración hecha por Académicos de la Historia, Bellas Artes y Ciencias, a que se alude en el propio artículo 4.º de la Ley, se refiere única y exclusivamente a las ruinas y antigüedades; esto es, a los objetos artísticos, pero no en manera alguna a los terrenos donde el hallazgo se realice.

Considerando: Que al no haber precepto especial, en la Ley de Excavaciones, que resuelva esta materia, debe aplicarse la Ley de 10 de Enero de 1879, que, al regular todo lo relativo a las enajenaciones forzosas, por causa de utilidad pública, dice taxativamente en su art. 1.º, que «la expropiación forzosa por causa de utilidad pública que autoriza el art. 10 de la Constitución, no podrá llevarse a efecto respecto a la propiedad inmueble sino con arreglo a las prescripciones de la presente Ley».

Considerando: Esto supuesto, que no teniendo más interés el Estado que el de hacer unas excavaciones con objeto de realizar descubrimientos arqueológicos, no necesita adquirir definitivamente los terrenos de que se trata, porque les serían totalmente inútiles una vez terminadas aquellas.

De donde se deduce, que procede aplicar el título 3.º de la citada Ley de Expropiación, cuyo art. 55 establece que, es la administración, así como las Corporaciones o personas en quienes haya subrogado sus derechos, podrán ocupar temporalmente los terrenos de propiedad particular en el caso de extracción de materiales de toda clase necesarios para la ejecución de obras de utilidad pública, ya se hallen diseminados por la propiedad o hayan de ser objeto de una explotación formalmente organizada; y

Considerando, por último, que aplicando las disposiciones de dicho título 3.º no se perjudican los intereses del propietario de los terrenos, puesto que, previa valoración, habrá de abonarse la indemnización que corresponda, por el tiempo que la ocupación dure, y se favorece además notoriamente los del Estado, por la mayor brevedad del procedimiento y porque no se ve obligado a adquirir con carácter dominical los terrenos, que una vez hechas las excavaciones científicas de que se trata, no habrían de producirle utilidad alguna;

El Consejo de Estado opina que procede aplicar al caso consultado las disposiciones contenidas en el título 3.º y concordantes de la Ley general de Expropiación forzosa de 10 de Enero de 1878.

Y conformándose S. M. el Rey (q. D. g.) con el preinserto dictamen, se ha servido resolver como en el mismo se propone, declarando en su virtud de utilidad pública las excavaciones de que se trata, debiendo regularse la ocupación temporal de los terrenos que al efecto determine D. Pelayo Quintero Atauri, Delegado-Director de las mismas, a cuenta y riesgo de éste por el título XIII de la Ley de Expropiación forzosa mencionada, y pasando a ser propiedad del Estado los objetos descubiertos y que se descubran, para su ingreso, en calidad de depósito, en el Museo Arqueológico de Cádiz.

De Real orden lo digo a V. S. para su conocimiento y demás efectos.

Dios guarde a V. S. muchos años.

Madrid, 30 Abril 1914.—FRANCISCO BERGAMÍN.

Señor Gobernador civil de Cádiz.

Y a fines del mes de Septiembre, es decir, después de cinco meses de dictada esta Real orden aclaratoria de la Ley de Excavaciones, no he podido conseguir del Gobernador de Cádiz que cumplimente lo que se le ordenó; por lo cual me vi precisado a encaminar las exploraciones hacia otra parte de lo que fue Necrópolis—también con excelente resultado—y esta vez con más esperanzas de éxito, por ser el terreno propiedad del Estado y haberme dado la Autoridad militar, de quien depende, toda clase de facilidades.

Estos hallazgos serán objeto del siguiente capítulo.

PELAYO QUINTERO

La Inmaculada y el Arte español⁽¹⁾

Pide quizá un largo razonamiento preliminar este estudio, por vía de prólogo, para poder poner a buena vista cuán ambicioso no fué el propósito que llevó al Arte español a crear el tipo artístico de la Inmaculada Concepción, dando forma a una pura idea, a un misterio del orden abstracto, a una sutileza del pensamiento doctrinal teológico.

(1) Fui galantemente invitado por la «Junta de Damas Españolas del Sagrado Corazón, Federación Nacional de Obras católico-femeninas» y para lograr fondos a su «Sección de Socorro y de Protección al trabajo de la mujer» a inaugurar en el invierno de 1913 a 14 el curso de conferencias, y como ello iba a ser en primeros de Diciembre creí oportuno tratar de «La Inmaculada y el Arte español». No ocurrió la cosa como se proyectó, por haber tenido que renunciar al salón de la Academia de Jurisprudencia, donde en el año anterior habían dejado oír su voz D.^a Blanca de los Ríos, Maura, Mella, La Cierva, Lampérez y otros ilustres conferenciantes. Cuando se logró el salón del Hotel Ritz, ya entrado el año de 1914, estaba yo en Inglaterra. Mi conferencia fue una de las últimas, por no haberse conseguido antes las diapositivas y la linterna para las proyecciones, pronunciándola el día 20 de Abril ante distinguido concurso de damas y caballeros y la presidencia del señor Obispo de Madrid-Alcalá.

Siendo de pago (cinco pesetas la conferencia), mis discípulos de la clase de Historia del Arte, que no pudieron asistir al aristocrático salón del Ritz, desearon que, aprovechando las diapositivas hechas (que no todas hubo tiempo de enseñar a las Damas), repitiera yo en el aula universitaria el estudio del tema. Lo hice al finalizar el curso, retrasando los exámenes, en días suplementarios, pues no bastó una lección ni dos para el mayor desarrollo y carácter más científico que hube de dar al estudio del tema, que además pude completar al examinarlo sin apremios de tiempo.

El texto que aquí verá el benévolo lector, no es exactamente ni el de mi rápida síntesis improvisada en el Ritz, ni el del examen más detenido y seco en la Universidad, pero los junta a ambos buscando un término medio, y añadiendo algo, sobre todo en las notas.

El tema queda apenas desbrozado, y quizá no debería publicarse ahora, sino más tarde, tras de nuevos y sistemáticos estudios. Seguramente que de hoy en adelante no habrá excursión ni visita a Museo o a Colección en que no saque yo alguna nota nueva para un definitivo trabajo sobre «La Inmaculada y el Arte español»; pero adelantarme a publicar cosa tan provisional es como plantear ante todos un problema, y como pedir a todos mis lectores aportaciones de datos y observaciones,



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

DIEGO VELÁZQUEZ DE SILVA (1599 † 1660)
La Inmaculada Concepción, cuadro pintado por 1617 (á los 18 años)
COLECCIÓN DEL SR. LAURIE FRÈRE, BARONET (INGLATERRA)

I

Gloria del Arte español. ♦♦♦♦♦♦♦♦♦♦ Es indiscutible que el extranjero nos reconoce en las Letras y en las Artes, muy particularmente en la Pintura española castiza, una legítima gloria nacional que suele regatearnos en todas las otras manifestaciones de la cultura peninsular. Fuérzanle a ello los hermosos cuadros de Arte español que pueden ostentar sus Museos, muchos o pocos. Siempre con entusiasta vanagloria nos muestran su sala, o sus salas españolas, el Ermitage de San Petersburgo y el Museo de Budapest (los más ricos en cosas nuestras), la Galería Nacional de Londres y el Louvre de París, los Museos de Berlín, Dresde y Munich, las colecciones de los Príncipes y de los potentados. La gloria europea del Arte español es de las cosas nuestras, en verdad, indiscutibles.

Y con tener, con Velázquez (el más pintor de los pintores del mundo), al Arte español del retrato, gran parte de la gloria del Arte español, es la gloria misma del Arte religioso.

El Renacimiento, período de madurez y perfección en la historia de las Artes en los países cristianos de Occidente, fué a la vez, por lo que tenía de imitación del clasicismo pagano, cosa fría, con frialdad particular en la interpretación del Arte religioso, y cosa en algún modo aristocrática, para una *élite* de selectos, desraizada por tanto del espíritu vivificador del Arte popular.

Y ahí está la singularidad del Arte español castizo, principalmente en su edad de oro: en la vuelta sincera del Arte de nuestro Renacimiento, y sin dejar de ser Arte del Renacimiento, al sentir del pueblo, a la fe del pueblo, a la candorosa, vibrante, ya ilustrada pero sencilla e incontaminada fe del pueblo español.

y en suma colaboración. Sin ella no se hace nunca nada acabado en el vasto campo, inexplorado en tantas partes, de la Historia del Arte español.

Sé que un Padre Jesuita, el P. Muga, acopiaba, de varios años a esta parte, materiales fotográficos y datos diversos para una lujosa edición que se ofrecía a costear una devota dama sevillana, con el tema de «La Inmaculada en el Arte». El P. Muga parece que falleció hace pocos años sin realizar su propósito, y sin que yo haya tenido del caso otras noticias que ésta, que basta para que yo lamente el fracasado suceso, al haber tenido que tratar, casi sin preparación alguna, de un tema que creo de verdadero interés. Como que está pidiendo a voces una verdadera Monografía: de aquellas que han de preparar la Historia de las Ideas Estéticas en España:—de las Ideas estéticas creadoras (no críticas), de las Ideas estéticas, en cuanto fuerzas inmanentes, propulsoras un día del progreso artístico.

Servida e interpretada además por artistas poco dados a la fría idealización de las formas, a la selección idealizadora de la belleza; es decir: servida e interpretada auténticamente la fe del creyente pueblo español por pintores y escultores francamente realistas. Nuestro pueblo y nuestros artistas no quieren ver en la imagen en andas en las procesiones, o en las pintadas de nuestros retablos, un bello tema que sea mero trasunto de la verdad; quieren ver allí la verdad misma, humana por la forma, divina por el alma de esa misma forma.

¡Así casaron tan bien el sentir devoto, ardientemente cristiano del pueblo español, y el espíritu franco e invenciblemente realista de nuestros imagineros, escultores o pintores!

Y por eso, mientras que el Arte de Italia en el siglo XVI y el XVII, y el Arte de Flandes y el de Francia, en el mismo tiempo, no tienen nada de popular, y son dados a lo teatral, cuando deja de ser neo-clásico puro, el Arte de España, único en Europa en esos siglos gloriosos del Renacimiento, es Arte cristiano cual lo fué el europeo de la Edad Media, popular como él lo fué también, y como él sincero, fuerte, candoroso y antiacadémico.

Un detalle demuestra esta singularidad española. Mientras Italia, Francia, Flandes y la Alemania católica—las naciones protestantes no entran en cuenta: habían dado la espalda al Arte religioso—trabajan la escultura en mármol frío o en bronce aparatoso, en idéntica monocromía, nobilísima ésta, pero impopular (esencialmente impopular), España, fiel a su fe del carbonero, y al realismo artístico que es su fuerza, mantuvo la estatua religiosa policroma, con los colores vivos y con el acento de la verdad, pintándola los miembros (encarnación) y los paños (estofado), en la tradición sana y verdaderamente popular del Arte cristiano de la Edad Media, de que se apartaban todas las demás naciones occidentales. La verdad en la idea, en la fe; la verdad en la forma, en el realismo, esas son las dos causas (que juntas parecen una) de esa gloria eterna del Arte religioso español.

El Arte cristiano es realista. ♦♦♦♦♦ Y ¡qué bien casan esas dos cosas: fe cristiana y realismo artístico!

A primera vista, al examen superficial, parece muy otra cosa, y por ahí corren las ideas contrarias a la tesis, que en la vida artística practicó el Arte español cual ningún otro.

Si; la idea de Dios, la excelsitud de la religión de Cristo, en sus dogmas sublime, en su moral purísima, nos llevan a pensar, que el Arte cristiano habría de ser el más idealizador, el más apartado de toda realidad, el más elevado sobre todo lo humano.

Pensándolo más, bien se ve, que ha de ser, por el contrario, el Arte más humano, más realista.

No; no es idealismo puro, ni ser podía tal, el Arte cristiano; antes bien ha de haber sido, y ha sido en la Historia, Arte de la verdad, Arte de la realidad, Arte *realista*. Son símbolos, sí, algunos de sus elementos: el tetramorfos, los cuatro apocalípticos animales de los cuatro Evangelistas (el mancebo, el león, el toro alados y el águila); son simbólicos, sí, algunas de sus creaciones: la blanca paloma del Espíritu Santo, del Paraclito, del Consolador; y al Padre Eterno, a la Majestad invisible e inconcebible (en formas inconcebible) de Dios, lo ha tenido que ver el Arte cristiano en sus temas narrativos (pues nunca pretendió directamente hacerle visible) representado con la ancianidad venerable de un hombre, blancas las guedejas y las barbas. Pero aun en eso simbólico no insiste el Arte cristiano, sino casi tan sólo como complemento de los asuntos que trata, basándose sobre todo y ante todo en las representaciones del *Hijo del Hombre*, en las representaciones de la Madre de Cristo, de Jesús humanado, en las representaciones de los mártires, de los confesores, de los santos prelados, de las vírgenes, de las santas todas, dando, realística, la impresión de un retrato real: o verídico, o posible al menos. La forma (humana también) de los ángeles es, con lo dicho del Espíritu Santo y del Padre Eterno, pura creación ideal, a base (claro está) de los elementos y de las formas reales que la Naturaleza nos ofrece.

Si de Cristo, si de María, si de los mártires y Padres de la Iglesia se conocieran retratos (verdaderos retratos de su fisonomía personal), como se conocen (no muchos, ni muy buenos) de los santos de los últimos siglos, evidentemente que el Arte cristiano se atendería piadosamente a su reproducción; y aun no teniéndolos, por sola la sospecha de si lo son, véase lo que ha pasado con algunas cabezas. El Gran Turco (en parte del rescate de un hermano cautivo) dió a Inocencio VIII (fines del siglo XV), una gran esmeralda del tesoro de los Emperadores bizantinos, en la que se suponía entallada la cabeza de Jesús, para que conociera su fisonomía Tiberio, el amo y señor de Pi-

latos, en nombre de quien se dictó la inicua sentencia deicida; bastó sólo eso, para que en el fondo de la inmensa mayoría de las imágenes de Cristo esté latente un intento de verdad fisonómica de la entallada esmeralda tomada (1). Ni más ni menos que lo ocurrido con las cabezas de San Pedro y San Pablo, el uno siempre con cara redonda, de pelo y de corta barba rizados y enfurrufiados, el otro de cara alargada, calvo, larga y lacia barba, tipos universales, enlazados en el fondo con la imagen que sirvió de prototipo en la medalla en bronce hallada por Boldetti en las catacumbas de Domitila (2). ¿No hay, además, tantas y tantas imágenes de la Madre de Dios, tomadas de las varias viejas iconas atribuidas al legendario pincel del Evangelista San Lucas? ¡Qué de culto, de devoción, no hubiera tenido entre cristianos, secularmente, un retrato, que hubiera recibido de los Padres y de la autoridad de la Iglesia la categoría de tal verdadero retrato de Jesús o de María!

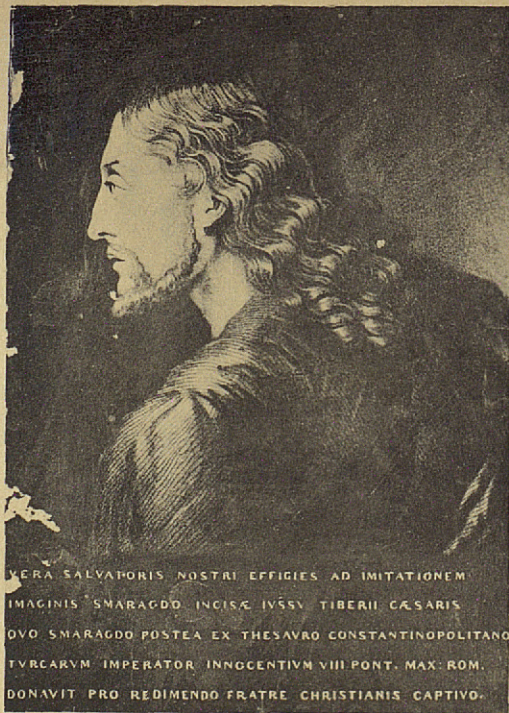
A Dios no le puede ver el órgano pobrísimo de nuestra vista; nuestra alma, encerrada entre cadenas en cárcel de carne, no puede ni siquiera imaginar por conjetura al que Es, al Omnipotente, al Creador, al Sapientísimo, al Santo de los santos, al Amor de los amores, a Dios.

Pero Dios en la segunda persona de la Trinidad divina, ya (en sí misma) expresión de Dios, por ser el Verbo, ya idea comprensible de Dios (para bienaventurados) por ser el Verbo, o la Palabra o la Idea, llegóse al hombre desterrado en las cadenas y cárcel de carne, y se hizo, ya no sólo comprensible para la pobre inteligencia terrena, sino visible para la pobrísima vista corporal. Se hizo visible, comprensible y asequible al hombre, por haber tomado carne de hombre, forma de hombre, manos y brazos, ojos y toda fisonomía de hombre, divinizándose en él una vez la carne, el limo de la tierra, la forma corporal de la humanidad terrestre, y el material, por tanto, de las formas del Arte.

Más razón que los protestantes, que los áridos y secos protestantes, que olvidan la revelación por la humanidad de Cristo, reduciendo, como reducen toda revelación a las palabras de los libros sagrados, condenando y suprimiendo, por consiguiente, toda manifes-

(1) Véase la fototípla.

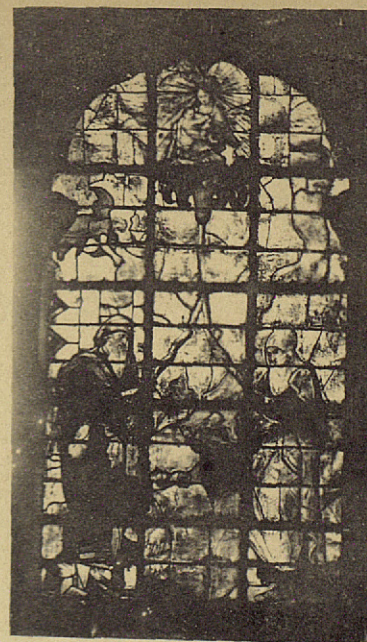
(2) Véase la fototípla.



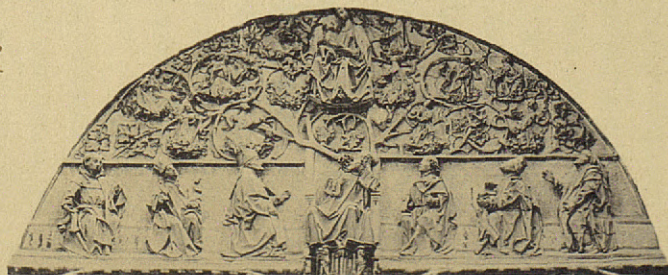
Dibujo de la cabeza de Jesús,
 tomada de una esmeralda que se supu-
 so entallada para Tiberio César.
 (De una fotografía)



Cabezas de San Pedro y San Pablo,
 tomadas del bronce hallado por Boldetti
 en las Catacumbas de Domitila.
 (De un grabado)



La Inmaculada en la forma
 simbólica á la flamenca.
 Vidriera de la Catedral de Granada
 labrada por TEODOR
 DE HOLANDA
 (Fotografía del Sr. Gomez Moreno)



El Arbol de Jessé, timpano al interior de la Puer-
 ta de los Leones en la Catedral de Toledo. Escultura
 del taller de ANEQUIN EGAS.
 (Fotografía Thomas)

tación de Arte cristiano...; más razón que los iconoclastas de otras edades (herejes enemigos de las imágenes sacras), que proscribían del culto las representaciones escultóricas y pictóricas de Jesús, con las de María y de los santos...; más razón, digo, que tenía el demonio...; el demonio, sí, el demonio, eterno pero sutilísimo disputador...

Una historieta diabólica, al caso.♦♦♦

En varias tablas de la pintura antigua, se ve contada (aunque gráficamente es incontable) una anécdota de las tretas del demonio, que tiene miga, miga teológico-artística, muy al propósito del presente razonamiento.

Va de cuento. Aunque es milagro que se cuenta en la «Leyenda Aurea» del Venerable Jácopo de Vorágine, famoso escritor dominico, Obispo de Génova en el siglo de Santo Domingo y San Francisco.

Érase que se era, en cierta ciudad, ha muchos siglos, un piadoso y virtuoso Obispo, sumamente devoto del Apóstol San Andrés, al punto de que hasta en los libros de su Biblioteca tenía puesta la etiqueta que decía: «A la mayor gloria de Dios y del señor San Andrés». El eterno enemigo de la raza humana quiso con una gran tentación, cuidadosamente estudiada, vencer su virtud, y tomando el diablo la apariencia de la más hermosa y recatada de las mujeres, fué a visitarle en su Palacio. No le valió al Prelado la precaución de remitirla al tribunal del Penitenciario, puesto que decía quererse confesar, porque alegó ella tales secretos, que tuvo que escucharla que era hija de Rey pagano, cristiana y con oculto voto de castidad, y fugada de la corte de su padre muy en secreto, al verse obligada, hasta por vías de fuerza, a consentir en dar su mano a un Príncipe con quien su padre iba a hacer las paces; venía, en suma, a pedir al Obispo amparo y seguro del claustro, poniéndose bajo su alto patrocinio.

Accedió a tan pías súplicas el Prelado, y desde luego la convidó a su mesa, a que se sentó ella, tras de dar excusas, al asegurar el Obispo que nadie podría hablar mal de ellos, pues no iban a comer solos.

Comieron, sí, frente por frente o muy al lado (los pintores de tablas dan esas variantes al tema), y el santo varón, cada vez que miraba la bellísima cara de la virginal Princesa, más se maravillaba de su extraordinaria hermosura, y poco a poco su alma fué herida del diabólico dardo que clavaba el demonio cada vez más hondo. La dama, cada instante de la animada conversación, venía a parecer más

bella, y la tentación consiguiente era más honda en el inexperto Prelado. A punto ya de consentir pecado, un recio golpe sonó de la alda-ba en la puerta, suspendiendo a todos; y acudiendo el familiar, topóse con un peregrino (que una revelación posterior, solicitada con generales ayunos, hizo saber que era San Andrés en persona) que pedía lo que en aquella casa era hábito santo: hospitalidad. Tan inoportuno era aquello, que el Prelado titubeó, y ella, la Princesa, propuso que solamente se le dejase entrar en el caso de que fuera varón de mérito y de seso, para lo cual nada como probarle proponiéndole un enigma o un difícil problema.

El Obispo no estaba para invenciones, y ella fué la que dió con una preguntita difícil, que el portero le comunicó: «¿Qué ha hecho Dios más sorprendente en el mundo?» El peregrino acertó el pensamiento del diablo, contestando: «Lo más sorprendente es la diversidad y excelencia de las fisonomías; porque en la incontable multitud de los hombres creados y a crear, desde el principio hasta el fin del mundo, no hay dos que tengan o que hayan tenido la misma cara, con ser todas ellas asiento de los mismos órganos del sentido».

Para no rendir la plaza, la dama, creciéndose a la suerte, propuso segunda y tercera preguntitas, y todavía la segunda nos interesa al tema que tratamos. «¿Qué lugar o qué parte de la tierra está más alta que todos los cielos?» La contestación fue: «Es la parte del cielo empíreo que llena el cuerpo de Cristo, pues este cuerpo, que es lo más encumbrado del cielo, es terrestre, pues está formado de carne humana, del limo de la tierra».

Terminaremos la preciosa leyenda. La tercera pregunta fué la decisiva, en esta batalla entre la sabiduría diabólica y la santidad clarividente. «¿Qué distancia hay entre el cielo y la tierra?» La contestación fué *ad hominem* (*ad diavolum*, mejor dicho) y fulminante. «Ve con esa pregunta al que la hace: él sabe, por haberla medido en su caída, la distancia entre el cielo y los profundos abismos.» Cuando volvió mensajero el familiar, la hermosa diablesa había desaparecido entre el flamear de las nubes sulfurosas que la envolvieron. El Prelado había salvado su virtud por la milagrosa intervención del señor San Andrés, su patrono.

La moraleja de la lección. ◆◆◆◆◆◆◆◆

La larga digresión permite tomar una vez, no del Evangelio de Dios, sino de las sapientísimas marrullerías del Enemigo, del Diablo, un texto para cerrar nuestras meditaciones y elucubraciones estéticas: texto, como tal texto, digno de estudio, y al fin concebido y piadosamente narrado por los escritores píos de la Edad Media, para mayor gloria de Dios y del señor San Andrés.

Si: tierra, limo de la tierra, carne mortal, pobre carne mortal pasible, doliente, forma perecedera de suyo, fisonomía particular humana: total nada, poco menos que nada, tomó Dios, el Verbo de Dios, al tomar naturaleza humana de criatura, y eso vistió en vida y esa vestidura humana en Ascensión subió de propio impulso a los cielos de los espíritus puros.

Y de carne mortal nació y de limo de la tierra (barro y fango), de María tomó su naturaleza humana. Y esa vestidura, forma material de la Virgen que fué Madre de Dios, en Asunción fué llevada a los cielos de los espíritus puros; divinizándose y santificándose una y otra vez la materia y la forma terrestre, y dando así posibilidades al Arte cristiano, al realista Arte cristiano, al ser uno en Cristo, en hipostasis, la naturaleza divina y la forma y la materia de humana naturaleza. ¡Tenía razón el diablo al concebir y al hacer decir que un punto de la tierra era o estaba más alto que los cielos empiresos!

¿Y qué fisonomía de las infinitamente variadas, de las portentosamente variadas de los hombres..., qué fisonomía entre los millones de millones de siempre diversísimas fisonomías hubo de querer tomar el Verbo de Dios al vestir la carne mortal? Y antes, ¿qué fisonomía de las infinitamente variadas de las mujeres..., qué fisonomía entre millones de millones de diversísimas fisonomías quiso ver Dios en la persona de María, su madre?...

No las conocemos; y menos las creían conocer los santos Padres de la Iglesia de los primeros siglos de ella, entre los cuales de tal modo la noticia cierta de los rasgos fisonómicos de Jesús (y los rasgos fisonómicos de María, ciertamente que con más razón) se habían perdido—ya no hablo de dibujos, sino de noticia,—que entre ellos hubo largo debate sobre este punto, que acaso parecerá a muchos inverosímil concebir: si realmente fue Cristo feo o bello.

Razones se dieron en favor de una y de otra tesis, sí, no tes-

timonios vivos en imágenes o en retratos (1). Y si a nuestro entendimiento parece inverosímil que fueran feas las cabezas de Jesús y de María, y tiende nuestro amor y devoción a imaginarlas bellísimas, en una cosa se debe reparar, en que no debió de ser hermosura de las vistosas y llamativas, de puro bellas, porque no quiso Dios revelarse en majestad, sino un sólo instante: en el monte Tabor transfigurado, entre Moisés y Elías, ante los ojos luego cegados de Pedro y de Jaime y de Juan, el discípulo amado; y porque no había de atraer Cristo a los hombres por la magia de la belleza, sino por el hechizo suave y penetrante de la dulzura, y de la virtud, y del amor. De María pienso que no fuera probablemente su belleza de las parleras y espléndidas, sino de las que consienten más y se casan bien con el recato íntimo; no magnífica rosa de Jericó, en vida, sino penetrante y aromática violeta de los prados, más bien denunciada a los espíritus por la sutileza del aroma de virtud que por la vista corporal de su belleza manifiesta.

Frente al clasicismo renaciente. ♦♦

Por todas estas razones no ha logrado el triunfo el Arte religioso de los cristianos, cuando, como ocurre en la Italia del Renacimiento, vuelta la vista a los modelos del antiguo, ha buscado y rebuscado la belleza, la hermosura varonil o femenina de las Madonne y de los Cristos, cuando ha querido apurar la selección de las formas y fisonomías en busca de la cara más bella y de la hermosura más espléndida, procurando, según la idea platónica, el prototipo de la belleza femenina o varonil, con ser así como acertó a crear Grecia los tipos humanamente perfectos del Apolo y de la Venus, de Minerva, la virginal inteligencia, o de Júpiter, el prototipo de la majestad potentísima.

Y en cambio, ha acertado el Arte de los cristianos en la Edad Media y el Arte español castizo de los siglos modernos, cuando, camino de una u otra verdad fisonómica, de las infinitas de la realidad, y, elegida (a falta de datos) entre las de la raza misma del pueblo y del artista, ha sabido poner—puro e incontaminado el espíritu de la fe—, en el tipo real elegido, eso que de divino hay en el continente

(1) Sostuvieron que Jesús había sido feo, según la profecía de Isaias, los Padres de la Iglesia Tertuliano, San Clemente Alejandrino, San Atanasio, San Cirilo y San Ambrosio.

de la castidad suprema, en el hechizo suave y penetrante de la dulzura, de la virtud y del amor, que transfigura aun los tipos vulgares: el aroma de recato, la forma sutilísima de la inocencia, todo eso que es la real, humana, humanísima apariencia de la santidad.

Difícil, ¿que si es difícil?... difícil, mas no al Arte inaccesible es todo eso, al Arte sano, al Arte cristiano puro e incontaminado; y aun en manos de artistas relativamente modestos más bien que geniales: es un problema de aroma, más que de forma y que de técnica.

Pero las dificultades son ciertamente mayores o menores, según el tema a tratar.

Obsérvese cómo el triunfo es más fácil cuando el propósito es menos directo, menos ambicioso. Cristo es siempre Cristo, Dios esclavizado en la carne mortal. ¿Cuánto más difícil no es representarle aislado que en las escenas evangélicas, rodeado de los Apóstoles? ¿Cuánto más difícil no ha de ser en éstas representarle transfigurado en el Tabor que doliente en Getsemani? ¿Cuánto más difícil es el crucifijo vivo que el ya muerto, y más difícil el crucifijo de la palabra «en tus manos encomiendo mi espíritu», que el de la palabra «Dios mío, Dios mío, por qué me has abandonado»?

Más cerca de lo humano, de lo asequible al Arte del hombre, está Cristo cuando más sometido a la debilidad del hombre, y no es otro el secreto de la predilección del Arte cristiano por Jesús niño, débil criatura, al lado de su Madre; como respecto de ésta, de María, es más asequible representarla en ese acto de la maternidad, con las ternuras siempre hechiceras de la madre, con las debilidades sublimes del amor de madre: ya de suyo santas y amorosas, con dejos del amor divino.

Por eso, no la Virgen-Madre aislada, sino la Madre con el Hijo niño, la *Madonna*, es, ha sido siempre y será la predilección del Arte cristiano. En las mismas catacumbas, donde predomina el Arte en fáciles símbolos o en alusiones evangélicas, ya vemos al Niño-Dios en brazos de la Madre y ante ellos tres hombres, el gorro frigio a la cabeza, inclinándose a dar unas ofrendas: los después llamados Reyes Magos. El Arte bizantino, después, representa así a la Virgen y el Niño, como el Arte occidental de la Edad Media y la moderna, con predilección constante: a la que declaró «Madre de Dios» el tercer Concilio ecuménico de Efeso (contra la herejía nestoriana). Las más

de las Iglesias orientales cismáticas y aun herética alguna, han mantenido siglo tras siglo, milenario tras de milenario, el mismo culto y la misma imagen de la Virgen y el Niño. Cuando el viajero visita sus iglesias, ve esas *iconas* de la *Theotocos* (Madre de Dios en griego), veneradas y adoradas con ardor de devoción semejante a la ardiente devoción española: por ejemplo, en San Petersburgo ante la veneranda Santa María de Kazán, en la principal de las Catedrales de la capital, con miles de exvotos, y entre ellos más de cien águilas napoleónicas rendidas en la retirada de Rusia: demostrándose la unidad fundamental en la tradición cristiana y en el Arte cristiano aun en iglesias separadas entre sí hace más de mil años.

II

Porfía sin precedente del Arte español.◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

Y he aquí que el Arte español del Renacimiento y el de después, sin precedentes en la Edad Media, llevado del espíritu de la devoción española, la que si no impuso, porfió más que nadie y casi sola por la declaración dogmática de la Inmaculada Concepción, tuvo que crear — crear es la palabra — un tipo artístico de María, ya no como Madre, y con el Niño, sino aislada, simbolizando una idea en verdad abstracta, un dogma (aún no era tal) de teológico misterio, la inmunidad del pecado, tema que difícilmente había de ser traducible en formas visibles propias del Arte de la Escultura y de la Pintura.

Por eso, por la extremada dificultad del asunto de la Inmaculada, se puso a prueba el genio artístico de la raza, creyente sí y realista, pero que no tuvo otra ocasión sino ésta de abrir senda en un camino no trillado, aspirando él solo, como esta vez aspiró en su creación, a un ideal artístico de carácter supremo y casi inaccesible.

Si logrando, como yo creo, una singularísima gloria, o no alcanzándola, eso lo dirán los ejemplos, pero desde luego poniendo en el empeño creador a todos sus grandes artistas: Joanes y el Greco, Montañés y Gregorio Fernández, Roelas y Pacheco, Zurbarán y Ribera, Velázquez, Velázquez mismo, Alonso Cano y Mena Medrano, Murillo, Murillo el no ciertamente único «pintor de las Concepciones», y todos los demás artistas de la gran raza y del gran tiempo, sin faltar uno: Antolínez, Cabezalero, Carreño, Claudio Coello, Cerezo, Escalante,

Espinosa, Herrera el Mozo, Sebastián Martínez, Valdés Leal, Pereda, Palomino..., todos.

El tema parecerá monótono a primera mirada; ¡cuánta variedad en cambio si se mira más hondo, y eso, la extremada variedad, aun en la serie no corta de las mismas Inmaculadas de Murillo!

El Arte español castizo no se apoyaba en esta ocasión en los precedentes del Arte de la Edad Media. No había aquí una tradición viva ni muerta, viva que mantener, ni muerta que resucitar. El tema de la Purísima era un tema nuevo, a más de ser un tema abstracto. El ideal de la Virgen Madre con el Niño, antes y siempre mantenido en el Oriente bizantino, con amaneramiento y severidad hieráticas, en el Occidente románico y gótico y del Renacimiento había sido perpetuado poniendo a la vez gracias infantiles en el Niño, dulzura y emoción y enternecimientos maternales en María, y añadiendo a ésta la corona, símbolo de la majestad (antes reservada al Niño), desde que se popularizaron los sermones de San Bernardo (siglo XII) o las Meditaciones atribuidas a San Buenaventura (siglo XIII). De la Virgen aislada, ella sola objeto del Arte y del anhelo de la devoción, ni un precedente siquiera.

Pero la Inmaculada Concepción de María, el privilegio divino en consideración a los futuros méritos de la Pasión de Jesús por el cual no alcanzó a la Madre de Dios la herencia del pecado de Adán, por el cual, en el primer instante de su ser natural en el vientre de Ana, fué concebida sin la mancha del pecado original, ese tema, en traducción artística, no había sido tratado en el Oriente bizantino ni en el Occidente latino, aun en la época del románico y de los primeros siglos del Arte gótico (1).

Como que la misma discusión teológica en las escuelas y Universidades no nació sino en el siglo XII, o mejor en el XIII. El dogma,

(1) No conozco el caso a que aquí voy a referirme, pero si es cierto, será seguramente aisladísimo y esporádico. Se trata de la celebración de la fiesta de la Inmaculada en Lombardía, en Cremona, en el siglo XI, demostrada, según parece, por una escritura de donación, en 1047, otorgada por Hugo de Sumno, presbítero, que parece que mandó labrar una estatua, dicen que si de madera o mármol, representando a la Virgen María coronada de doce estrellas, en su manto el sol y luna, a sus pies la antigua serpiente, vomitando por fuerza el veneno: a la fuerza que le hace el pie de María. La letrilla de Hugo de Sumno es tan expresiva como la idea gráfica: «Salve, Mater Redemptoris—Salve, Sponsa Spiratoris—Sine macula concepta—Salve, Triadis electa».

tras de las grandes porfías del siglo XV y del XVII, no vino a ser declarado *ex cathedra* solemne y definitivamente sino por Pío IX en al año de 1854.

La creencia secular en la Inmaculada. ♦♦♦♦♦♦♦♦♦♦

No se halla en la Fe del primer milenario de la paz de la Iglesia propuesta la duda, ni por tanto negado el misterio de la Virgen concebida sin mancha de origen. De la declaración del Concilio de Éfeso confesando dogma que María es Madre de Cristo y Madre de Dios, siempre virgen, arrancan los textos con que universalmente las Iglesias orientales y occidentales agotaron el vocabulario y aun lo extendieron y lo extremaron para decirle a María esas jaculatorias poéticas y esos apelativos de pleno reconocimiento de su pureza sin mancha, que han ido formando, engarzados, la Letanía lauretana. No es la Iglesia latina y romana la que inventó esas sentencias absolutas con que se apellida secularmente a la Virgen «Madre purísima», «Madre castísima», «Madre inviolada», «Madre intemerata», no. Es en esto, como en tantas cosas, la Iglesia griega, tantos siglos ha cismática, la que dió la expresión en la lengua, ciertamente mucho más expresiva, de la antigua sabiduría. La letanía griega inventó y reforzó, y sobreinventó, y sobrecompletó los adjetivos con que se le dice «purísima» y se le dice «inmaculada» a la Madre de Dios: *achrantos*, sin mancha; *amomos*, sin mancilla; y la toda-santa, la toda-inocente: *panagia*, *panagna*... Y no bastándoles, y como el griego admite toda especie de reduplicación en el sentido de las palabras mediante la nueva adición de prefijos, la Iglesia oriental, después de llamar a María, sin mancha, incontaminada, ilibada, con el adjetivo *achrantos*, reduplicó la frase y la llamó con creciente ardor, toda inmaculada, *panachrantos*; archi-toda-inmaculada, *hyperpanachrantos*; archi-toda-inmaculadísima, usando del superlativo, por último, *hyperpanachrantatos* (1).

¡Yo vengo en imaginar que algo así como esa progresión creciente y acelerada del entusiasmo literario y gramatical de la vieja Iglesia griega—de la Iglesia que tiene la primogenitura del Nuevo Testamento (casi íntegro escrito originariamente en griego)—fué la pro-

(1) Entre otros muchos textos de la Iglesia oriental, pueden citarse los escritos de San Efrén y los decretos del segundo Concilio de Nicea, uno de los ecuménicos.

gresión creciente e igualmente acelerada, pero en lenguaje escultórico y pictórico, con que mil años más tarde el entusiasmo inaudito de los españoles llevó a sus artistas a la creación del tipo de *la sin mancha* en la Historia del Arte universal.

En la misma Iglesia oriental primero (se sabe cierto desde el siglo VII) y más tarde en España, en Inglaterra, en Italia y en otras naciones del Patriarcado latino, se había ido estableciendo la conmemoración y fiesta especial de la Concepción en Ana de María Santísima: fiesta y conmemoración que no podían celebrarse por quienes creyeran que en el instante de la animación del nuevo sér de María, el pecado de Adán le alcanzara, pues no se puede dar culto sino a lo puro y santo, y ninguna vez ha aceptado la Iglesia la fiesta o conmemoración de la concepción de los santos (1).

De tal modo estaba extendida en las Iglesias orientales la idea del privilegio divino en la Concepción de la Madre de Jesús, que los fundadores del Islamismo la aceptaron, y los mahometanos creyeron en el misterio a su manera, pero bien elocuentemente. Probablemente los mismos moros españoles, pregonando dentro de su fe el milagro de la Concepción de María sin intervención alguna de Satanás, enfervorizarían a los cristianos españoles en su devoción al privilegio mariano, y acaso ello explique la antigüedad y el arraigo popular del culto de la Inmaculada en España (2).

(1) Esta doctrina de la no celebración del natal de los santos, por causa del pecado original, es doctrina de San Agustín, hablando de San Cipriano.

Está comprobada, he dicho, en el siglo VI, la festividad especial de la Concepción en Oriente, por los menologios y calendarios griegos, como el Carmen de San Andrés de Creta y el Ritual de San Sabas. Algo posteriores se ve la festividad en otros rituales y eucologios, como los de San Esteban Sabaita, San Teófanos de Nicea y San José, confesor. El P. Posserino halló en el siglo XVI la festividad establecida de antiguo en la Iglesia rusa, hija de la griega cismática.

Se ha dicho que la introducción de la festividad de la Concepción en Oriente se debió a legendaria aparición de un ángel a los solitarios de la Tebaida, como se ha supuesto también otra revelación a un prelado inglés en el siglo XI, de San Nicolás, Obispo, como ocasión de establecerse la festividad especial en Inglaterra, allí propugnada por escritos de San Anselmo, o atribuidos al mismo, pero de la época. En realidad se conmemoraba de antes en Inglaterra (Martirologio de Beda) y en España todavía con más probable antigüedad.

Semejantes visiones, como la atribuida a Santa Catalina de Sena, santa dominica (siglo XIV), en contra de la Inmaculada, o como la que cuenta (siglo XVII) la Venerable Agreda en sentido muy opuesto, nunca fueron aceptadas por la autoridad de la Iglesia.

(2) El Alcorán dice (III, 37): «Los ángeles dijeron a María: Dios te ha elegido,

La fiesta de la Concepción de María en el seno de Ana su madre, en Oriente comenzó a celebrarse aparte de la de su Natividad (después de conmemorarse juntas) desdoblándola en dos días consecutivos. El 8 de Setiembre el natal de la Virgen, el 9 su Concepción.

Pero la devoción occidental pensó en retrotraerla a nueve meses antes (el período normal de la gestación humana), celebrándola el 8 de Diciembre, como de antiguo celebraba la Iglesia nueve meses antes del día de Navidad, 25 de Diciembre, y por una consideración semejante, la Encarnación del Verbo en las entrañas de María su madre, el 25 de Marzo. Nacidos los santos (y antes los Patriarcas y Profetas, los santos del Antiguo Testamento) en el pecado de origen, solamente celebra la Fe la natividad de los privilegiados de la gracia: la de Cristo, cordero divino y sin mancha; la de María, concebida sin la de origen, y Juan el Bautista, santificado en el vientre de Isabel su madre. De todos los demás santos no se celebra sino su muerte, sea en su propio día, sea en otro a que se traslade la conmemoración particular.

te ha hecho *exenta de toda mancha*, te ha escogido entre todas las mujeres del universo», frase que los comentaristas no interpretaron, es verdad, sino como exención de pecado mortal, quizá en relación con otra frase del Alcorán (V, 79), en que de María dice: «Su madre (la de Jesús) era *justa*».

Pero es curiosísimo lo que comunica al autor de estas líneas el sabio Catedrático de Arabe de la Universidad de Madrid y sacerdote ejemplar y excelente teólogo D. Miguel Asín, que ha dedicado una parte considerable de sus profundos estudios a examinar los elementos cristianos del Islam, y particularmente a coleccionar las sentencias, parábolas y predicaciones legendarias de Jesucristo (la mayor parte de las cuales pueden proceder de la tradición de los tiempos apostólicos) que nos han conservado los primeros escritores del Islam. El fruto de tan sabios trabajos lo va a publicar el presbítero Sr. Asín, en un volumen especial de la «Patrología Orientalis», que publican Monseñor Graffin y F. Nau (Paris, Didot).

Lo que el Sr. Asín, al efecto de este estudio, nos ha comunicado, es una tradición musulmana en que se afirma que sólo Jesús y María fueron concebidos sin que Satanás estuviese presente a su concepción; aunque ningún hombre es concebido sin que Satanás punce (según los musulmanes) su costado, y que por eso (dicen) tolo hombre al nacer llora y grita, por efecto de la punzada. Solamente Jesús y María fueron exceptuados de tal ley. De donde se refiere, según evidencia el Doctor Asín, que desde la época de Mahoma, en que tal tradición entró en el Islam, los musulmanes creían en la Concepción de María exenta de la influencia del demonio, es decir, algo así como si fuese exenta del pecado original.

El testimonio de dicha tradición procede de un compañero de Mahoma llamado Abuhoreira, y la ha encontrado el Sr. Asín en un comentario del *Ithá* de Algazel, titulado *Ithaf*, obra de Sayid Mortada, editada en El Cairo, tomo VII, 278.

La disputa teológica. ♦♦♦♦♦♦♦♦♦♦

Mas ya se extendía en la Europa occidental la nueva disciplina lógica y sistemática del dogma, es decir, la Teología escolástica, que redujo a principios, a teoremas, a sentencias orgánicamente enlazadas por nexos de la Lógica aristotélica y formal, las creencias del cristianismo. Ante la nueva ciencia universitaria, ante la primera Facultad de la Universidad recién nacida, la pía sentencia devota que creía que María no heredó el pecado hereditario de los padres primeros, no se veía y no se reconoció por los más (1) como expresa y sancionada en los textos bíblicos, en las declaraciones dogmáticas de los Concilios y de los Pontífices, ni en los escritos de los Padres de la Iglesia de los primeros siglos de ella. Disintieron dos grandes teólogos franciscanos, Duns Escoto y Raimundo Lulio, y como la nueva Universidad era palenque de debates (quizá más que nada), paso honroso de justadores de la argumentación—, cual de cintarazos y lanzadas el torneo de los caballeros andantes coetáneos—, y como a la Universidad acudían, formando falanges, los nuevos cerrados batallones de la milicia eclesiástica, las entonces recién creadas Ordenes ciudadanas y mendicantes, vinieron en caer los predicadores dominicos y los menores franciscanos en una tremenda y en verdad innarrable porfía, sosteniendo el tomismo la tesis sin excepción alguna de la universal herencia del pecado de Adán, y manteniendo frente por frente el escotismo la inmunidad, única por la gracia divina, de la Madre de Dios, concebida, por tanto, sin mancha de pecado original.

Había precedido un siglo a los escolásticos tomistas, es verdad, San Bernardo, extrañando la novedad (en Francia) de la fiesta de la Concepción, ya que en su establecimiento se venían a poner también en discusión cuestiones científicas tales como la de la fecha de la concepción o animación del feto dentro del período de la gestación (2); otras muchas cuestiones dogmáticas e históricas se envolvían además, en aquellos siglos, en el problema debatido, no siendo la menor la de si entrañaba el pecado original la herencia de la sensualidad sexual, triste exacerbación humana de la ley fisiológica de los

(1) San Pedro Damiano, Pedro Lombardo, Alejandro de Hales, Alberto Magno, Santo Tomás de Aquino, San Buenaventura (aunque franciscano), etc.

(2) Suponian los occidentales que la animación del feto era a los ochenta días de la vida uterina.

seres vivos todos; por último, si, como creyeron las multitudes, mas no los doctos de bando alguno (véanse todos los textos), había sido engendrada María sin unión sexual de sus padres (1).

Relaciónase este punto con la fórmula artística medieval, como *Pre-historia* del tipo español de la Inmaculada, en que halló expresión el asunto de la Concepción de María, y es del caso detenernos en ello.

A fines del siglo XV, cuando las primeras resoluciones pontificias en pro de la Inmaculada, dictadas por el Papa franciscano Sixto IV, (en 1476, 1481 y 1483),—insigne patrocinador del arte prerrafaelista (la Sixtina)—y aun quizá antes (?), desde el Decreto no sancionado del Concilio de Basilea (en 1439) (2), se vió el tema de la Concepción sin mancha de María tratado por los escultores y los pintores en una forma legendaria y a la vez simbólica, bien digna de estudio: el Abrazo puramente místico de sus padres en la Puerta de Oro.

El abrazo legendario de Joaquín y Ana. ◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

No es un escritor franciscano, sino precisamente dominico, Jácopo de Vorágine, antes citado, quien nos conservó la forma más conocida y popular de la tradición en su «Leyenda Aurea», el libro más leído por los devotos y más consultado por los imagineros en los siglos de la Baja Edad Media. Pero el mismo Venerable, en esto se

(1) San Bernardo repugnó la creencia de la Inmaculada, por creer que entrañaba precisamente la ausencia en San Joaquín y Santa Ana de toda sensualidad, y en la Escolástica toda (antes de Escoto) se involucró el tema con el instante en que se suponía teológicamente en María la extinción total de toda concupiscencia. Escoto planteó acertadamente la cuestión, separando cosas tan diversas.

(2) En las disputas entre maculistas e inmaculadistas en el Concilio de Basilea, figuran absolutamente a la cabeza de los dos bandos dos españoles: en el primero el ilustre escritor dominico, después Cardenal, Fray Juan de Torquemada, de quien (andando el tiempo) fue famoso sobrino el Inquisidor Fray Tomás de Torquemada; en el bando contrario, que logró ver triunfante su opinión en los votos de la asamblea, el canónigo de Toledo llamado indistintamente Juan de Contreras y Juan de Segovia. Los decretos inmaculadistas de Basilea en 1439 (sesión 36), no lograron autoridad canónica por no haberlos sancionado el Sumo Pontífice, habiendo degenerado, como había degenerado, en conciliábulo el que comenzó siendo Concilio ecuménico.

En el Concilio de Trento, un siglo después, en que la cuestión quedó expresamente reservada al declararse en general la ley universal del pecado de origen, también fueron los españoles los primeros en uno y otro bando: Fray Melchor Cano, el insigne teólogo dominico, por los maculistas, y por los inmaculadistas el Cardenal Pacheco, que planteó la reserva a hacer, y el Jesuita P. Láinez, que parece que dió la fórmula que se aceptó por los Padres del Concilio en 1546.

refiere a San Jerónimo, y San Jerónimo a lecturas semiolvidadas de su juventud, probablemente a alguno de esos escritos muy primitivos que narran muy particularmente los sucesos de la niñez de Jesús, y que suelen conocerse en redacciones manchadas por los herejes de los primeros siglos, y que se llaman (pues divinamente inspirados no son) Evangelios «apócrifos». Casi todo lo que de niños aprendemos de las escenas de la infancia de Cristo, sólo por esos Evangelios apócrifos ha llegado pintorescamente a nuestro conocimiento: la educación de María en el templo; el oficio de carpintero de José; la condición real de los Magos y su número de tres y sus nombres: Melchor, Gaspar y Baltasar; las escenas pintorescas de la huida a Egipto; etc. (1).

Dice, pues, San Jerónimo en su *Prólogo*, que en un libro que leía de niño, había hallado la historia del nacimiento de la Santísima Virgen, que él transcribe ateniéndose a sus olvidados recuerdos, después de largos años (2). Es así:

Vivían sus padres virtuosamente, obedeciendo todos los mandamientos de la ley de Dios, y eran tan buenos, que de todas sus rentas hacían tres partes iguales, una para la casa, otra para el templo y otra para los pobres y los peregrinos. Y como tras de veinte años de vida matrimonial, no tuvieran descendencia, habían hecho voto de que si la lograban consagrarían al servicio del templo el vástago que les naciera. Y ocurrió que en la fiesta de la Dedicación del Templo, trasladados los buenos esposos de Nazaret a Jerusalén, como hacer solían en las tres Pascuas, fué San Joaquín a presentar su ofrenda, siendo rechazado del altar con indignación por el sacerdote, por el escándalo (que lo era entre los hebreos) de la infecundidad del matrimonio, signo (ellos creían) de la maldición divina. Anonadado San Joaquín, confuso, no quiso sino apartarse de todos, ocultando en las montañas su vergüenza, entre sus pastores y sus ganados.

Y he aquí que allá arriba se le apareció un ángel a decirle: «Me envía el Señor para noticiarte que escuchó tus plegarias y que llega-

(1) Lo del buey y la mula en Belén no tiene acaso origen tan remoto y parece concebido en sentido apologético y simbólico.

(2) Piensa Molano que la especie referida por San Jerónimo se tomaría del Evangelio apócrifo, llamado Evangelio de Santiago Apóstol.—Véase Molano, *De Imaginibus*, libro III, cap. LV. Ese protevangelio de Santiago se supone hoy escrito por el año 150, en su redacción primitiva.

ron al trono divino tus ofrendas. Dios vió tu confusión y el injusto reproche a tu esterilidad. Porque El no castiga la Naturaleza, sino tan sólo el pecado. Y cuando cierra un útero, es a veces para abrirlo milagrosamente y para que se vea no nace un hijo de la lujuria; Sara y Raquel, tras de una larga esterilidad, parieron a Isaak la una y a Joseph el justo la otra, y así nacieron de madres tenidas como estériles Sansón el fuerte y Samuel el santo. Sepas, pues, que de la misma manera Ana tu mujer te va a dar una hija que llamarás María. La consagrarás a Dios, según tu voto; dentro del vientre de su madre se henchirá del Espíritu Santo, y educada en el templo, la nacida de madre estéril será madre del Hijo del Omnipotente. En prenda de lo que te digo verás la señal: camina al templo, allí, junto a la Puerta de Oro hallarás a Ana, que desconsolada por razón de tu ausencia, ha de alegrarse sobremanera de verte».

Y esto dicho desapareció el ángel; mas para llevar su embajada a la esposa, que tan amargamente lloraba la desaparición del esposo. Y una y otro, en Jerusalén se vieron felices ante la Puerta dorada del templo de Salomón, dándose místico abrazo, y así concibió Ana una hija que vino a llamarse María.

Hasta aquí la legendaria especie (1).

Como forma todavía más simbólica que el puro Abrazo ante la Puerta del Templo, usó el Arte gótico, particularmente el flamenco, una manera singular de representar la Concepción de María:

De la raíz de Jessé, padre de David, como tallo y renuevo de la raíz de Jessé (*exiit virga ex radice Jesse*), María, era frecuente en el

(1) San Epifanio, admitiendo parte de la legendaria historia de las embajadas del ángel a Joaquín y Ana, rechaza la fábula de la concepción sin acceso conyugal de los padres. (*De haeres, haer. 79*).

San Epifanio (n. 310, en Palestina, † 403) fue gran escriturario y poliglota, primero monje y más tarde llamado a ser Obispo en Salamina.

Nuestro San Ildefonso admitía la unión carnal de Joaquín y Ana, mas sin sensualidad ni pasión amorosa alguna, y es notable el caso de un cuadro de la aparición de María al santo, de mano de uno que debió de ser el maestro del divino Morales, o, según yo conjeturo, el mismo Morales de la mocedad, en el que se reproduce un texto del santo al caso discutido referente, en el libro misal que se pinta en el altar; donde delecté esto: «pubescant insentat... qui... contenunt celebrare misteria tan santierati dici atque festinare quo fuerunt copulati sanctus vir cum sancta uxore in Conceptione Marie matris dei in conceptu vir ac... inima».

El cuadro pertenece a la colección del baronet Sir John Stirling-Maxwell, en Londres.

Arte medieval representarla sobre el árbol del Patriarca con los antepasados de Jesús a guisa de flores y frutos: María aparecía con el Niño en los brazos en lo eminente de la copa. Ejemplo: el relieve admirable del arte de Anequín de Egas, flamenco, en la Catedral de Toledo, parte interior de la Portada de Leones, en el neto del arco (por 1460) (1).

La variante, representando archi-simbólicamente la Concepción de María, está en poner que el árbol de su genealogía no arranque del pecho de Jessé dormido en el suelo, sino de dos raíces que respectivamente arrancan del cuerpo de Joaquín y el cuerpo de Ana, en pie, separados, en muda meditación. Ejemplo: en una vidriera flamenca de la parte Norte de la girola en la Catedral de Granada, obra de Teodor de Holanda (2).

Pero lo universalmente aceptado en el Arte de la Cristiandad occidental en la Baja Edad Media y el Renacimiento es la forma *historial* del abrazo no carnal, el ósculo místico de Joaquín y Ana al encontrarse ante la Puerta del templo.

La Corte de Isabel la Católica. ♦♦♦♦♦ Los ejemplos en España son frecuentísimos en los días de Isabel la Católica, tan devota del sayal franciscano, y en la época del Cardenal franciscano Jiménez de Cisneros, que son contemporáneos del citado Papa franciscano, primero de los della Rovere, Sixto IV, antes que Papa pescador en Savona. Otro contemporáneo es Cristóbal Colón, terciario franciscano él también.

El primer templo cristiano dedicado a la Concepción sin mancha de María es la Concepción de Toledo: allí (tabla incorporada en un

(1) Véase la fototipia.

(2) Véase la fototipia.

Cuando los decretales de Sixto IV en favor de la Inmaculada, como en España, debió de haber en Italia un movimiento de interpretación artística del debatido asunto de la Concepción. El ejemplo más singular lo ofrece un gran cuadro de la Catedral de Cortona, que no sé si representó en la idea del autor la Concepción, y si la representó con o sin mancha, pues aparece rodeada de santos y en lo alto María Santísima puesta como copa de un tronco al que, como a árbol de la ciencia del bien y del mal, se acercan, en la escena del primer pecado, Adán y Eva. No es obra del insigne Luca Signorelli de Cortona al que se suele atribuir, sino de alguno de sus discípulos, más probablemente.

Cuenta Pacheco que León X (años después, por tanto, entrado el siglo XVI), bendijo medallas de la Concepción, en que ya aparecía María sin el niño.

altar secundario) se representó la Concepción en pintura del siglo XV con el símbolo legendario del Abrazo ante la Puerta de Oro, que un ángel cobija (1). Ese templo fué el primero conventual de la nueva Orden consagrada a la Inmaculada, la de Concepcionistas franciscas. Quien fundó la Orden (1484) y esta primera iglesia dedicada a la Inmaculada fue D.^a Beatriz de Silva, monja, antes, benita en Santo Domingo el Antiguo de Toledo, pero antes dama (portuguesa era) de la Reina Doña Isabel de Portugal, la madre de Doña Isabel la Católica (2).

En Madrid en seguida se crearon, no uno, sino dos monasterios, y de dos Ordenes distintas, dedicados a la Inmaculada Concepción: la Concepción francisca y la Concepción jerónima, es decir, uno de la Orden inmaculadista por excelencia y otro de la Orden más íntegramente española y cismontana, y más identificada con la realeza peninsular y particularmente con los Reyes Católicos. En el nuevo templo de la Concepción Jerónima (hoy en el Barrio de Salamanca) se ve el resto considerable del primer retablo mayor bueno que tuvieron, y es un Abrazo en la Puerta de Oro, de talla escultórica del siglo XVI. ¿Quién fundó la Concepción jerónima y la Concepción francisca de Madrid? Pues muerto en la serranía de Ronda, heroicamente, en 1499, el General de la Artillería de los Reyes Católicos, Francisco Ramírez de Madrid, fundador del Hospital llamado de «La Latina», pero oficialmente de «La Concepción de la Madre de Dios» (en construcción a la fecha de su muerte) (3), la viuda, dama y maestra de la Reina Católica, D.^a Beatriz Galindo, la Latina, fué la cofundadora (1507) del mismo y fundadora de los dos citados famosos monasterios madrileños. El primer templo consagrado en Portugal, la Conceição Velha de Lisboa, fué fundación de Don Manuel I, dos veces yerno de la Reina de Castilla.

(1) El retablo lo hizo hacer en 1619 una D.^a María de Berio, pero aprovechando tablas de principios del siglo XVI, y una escultura y una sola tabla evidentemente del XV: la tabla del Abrazo y la gran escultura del centro. El altar es el primero entrando, a la izquierda.

(2) En la Biblioteca Nacional está todavía catalogado (signatura Y, 39), pero ya no se encuentra allí el manuscrito: «Fundación de la Concepción francisca de Toledo por Doña Beatriz de Silva».

(3) En la derribada, aunque no destruída portada, se representó la Concepción con el Abrazo de Joaquín y Ana. (Véase lámina en el tomo I del BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES.)

Que de la piadosa Casa de nuestra gran Reina Doña Isabel arrancaba el entusiasta movimiento, se podría probar todavía más, pero debo señalar particularmente un suceso que puede tener trascendencia en la Historia del Arte, en cuanto a la representación gráfica y artística del tema que brevemente historiamos:

El hecho de que la Reina Católica desde Castilla (su casi constante asiento) pidiera a Valencia el libro *Vita Christi*, que había escrito la abadesa de un real convento de franciscanas, la Trinidad, en donde había hecho vida recoleta la Reina de Aragón Doña María de Castilla, esposa algo olvidada del conquistador de Nápoles, Gobernadora de los Estados del ausente Alfonso V. Por el deseo de Doña Isabel la Católica se imprimió la obra en 1497 (reimprimiéndose en años sucesivos). La autora del libro, abadesa encargada a la vez de la educación de una de las hijas de Fernando el Católico (habida fuera de matrimonio), era Soror Isabel de Villena, hija del famoso escritor D. Enrique de Villena o de Aragón, nunca «Marqués» de Villena, como lo apellida el vulgo; y precisamente a Soror Isabel de Villena, abadesa de la Trinidad, se atribuyó en Valencia (así lo dicen las crónicas del convento) un nuevo modo de representar la Purísima Concepción: la Virgen en pie, sobre la luna, vestida de blanco, con manto azul celeste, cruzadas las manos sobre el pecho, recibiendo la corona, que ponen en su cabeza el Padre Eterno y el Hijo unigénito, mientras extiende las alas sobre ella la paloma del Espíritu Santo. Es decir, punto por punto, la Purísima de Joanes en un siglo posterior (1).

(1) Recojo de Llorente (*Valencia*, tomo I, pág. 830) la especie. El libro de Soror Isabel de Villena (en que tan hermosas cosas «pictóricas» se contienen), ni en la edición de 1497, ejemplar único en la Biblioteca Nacional de Madrid, ni en la de 1513, no dice una palabra acerca de la representación de la Inmaculada Concepción. Del dogma habla expresamente el Arcángel Gabriel dirigiéndose a Joaquín y Ana en las embajadas que la autora pone en su boca. Pero es cierto que en edición de una tesis inmaculadista, impresa en Valencia por consocio del impresor de la dicha edición de 1513, se ve ya un grabado de la Inmaculada a lo Joanes.

La sentencia inmaculadista tenía glorioso abolengo en los Estados de Aragón, con el Sínodo de Zaragoza (por D. Lope Fernández de Luna, ilustre protector de las Artes) en 1378, el voto de Barcelona en 1390, los decretos de los Reyes Juan I en 1394, Martín I en 1398, María (la Reina fundadora del propio convento de la Trinidad) en 1439 y Juan II en 1461. Todo arrancando del celo inmaculadista del glorioso filósofo andante y mártir de la idea, Beato Raimundo Lulio, de quien se disputa si fué o no el primer defensor de la tesis de la Inmaculada en la Escolásti-

Acaso a algunos sorprenda todo esto, pues sin estudio particular del tema, ciertamente que se pensaba en que el tipo hispánico de la Inmaculada era seiscentista, es decir, del siglo XVII, habiendo quien creyó que la misma obra de Joanes sería una Coronación y no una Inmaculada, precisamente por ser o suponerla *prematura* en la Historia del prototipo español de la Purísima.

Es ésta (seguramente) la parte más incompleta de mi trabajo, la que ha de tener carácter esencialmente provisional. Pero al hacerlo, confieso que cada vez he visto más probada esa mayor antigüedad del prototipo seiscentista.

Bien entendido, que el tema del Abrazo en la Puerta de Oro es la regla general en fines del siglo XV, en todo el XVI y todavía subsiste (cada vez menos) en la primera mitad del siglo XVII: luego cayó en olvido, y hubo además, al fin, una prohibición ritual a los artistas, sin duda por desarraigar del vulgo devoto la falsa idea de que el misterio de gracia de la Inmaculada suponía a la vez el milagro de su concepción sin cópula carnal de los padres.

Subsistencia del tema del abrazo. De la subsistencia del Abrazo en la Puerta de Oro, se me ocurren, entre mil, los dos ejemplos siguientes:

Primero (1), en el magno retablo de la Catedral del Pilar, de Zaragoza, obra hecha entre 1509 y 1515 por el insigne escultor valenciano Damián Forment (nació por 1480 o antes, † poco después de 1540) donde quizá más genialmente que en parte alguna, el incomparable prerraelista hispano, el Ghirlandajo de nuestra Escultura, puso en la actitud de los esposos abrazándose una solemnidad, una unción, un no sé qué de místico, que da la impresión íntima de la majestad religiosa en asunto tan escabroso y difícil.

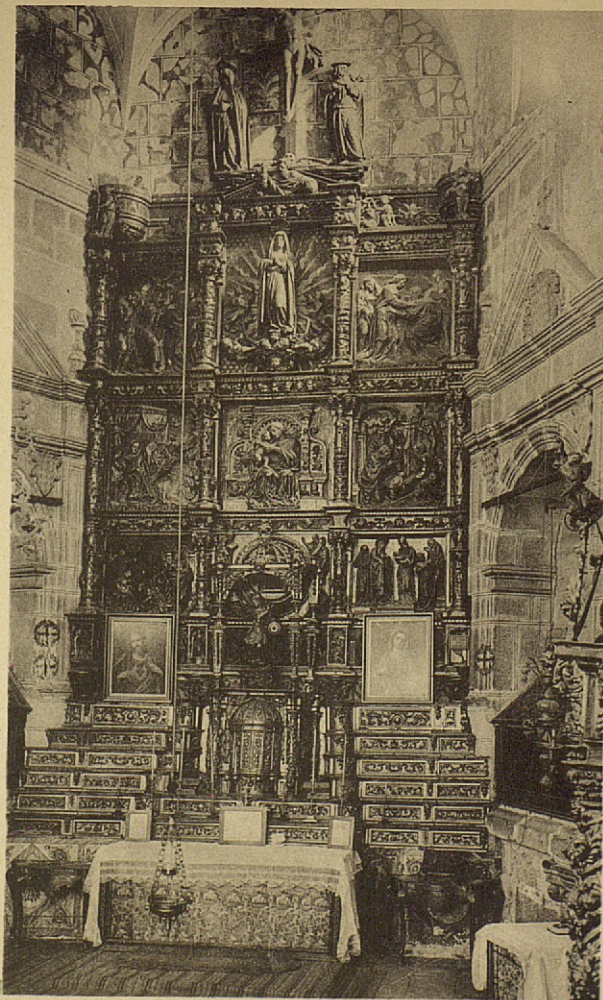
Segundo ejemplo: el cuadro del Museo de Bellas Artes de Bu-

ca, es decir, si precedió Duns Escoto, o si él precedió a Escoto. Lulio era gran lector de libros filosóficos y teológicos de los árabes, y quizá ello explique el despertar o el acrecentamiento de su fervor inmaculadista. La popularización de la doctrina en Aragón no se logró sin grandes contradictores, cual lo fueron los famosos dominicos del país, el Inquisidor Fray Nicolás Eymerich, en 1366, y el Maestro Montesón, que confiado buscó en la Sorbona un triunfo y dió con un ruidosísimo fracaso en 1387.

(1) Véase la fototipia.

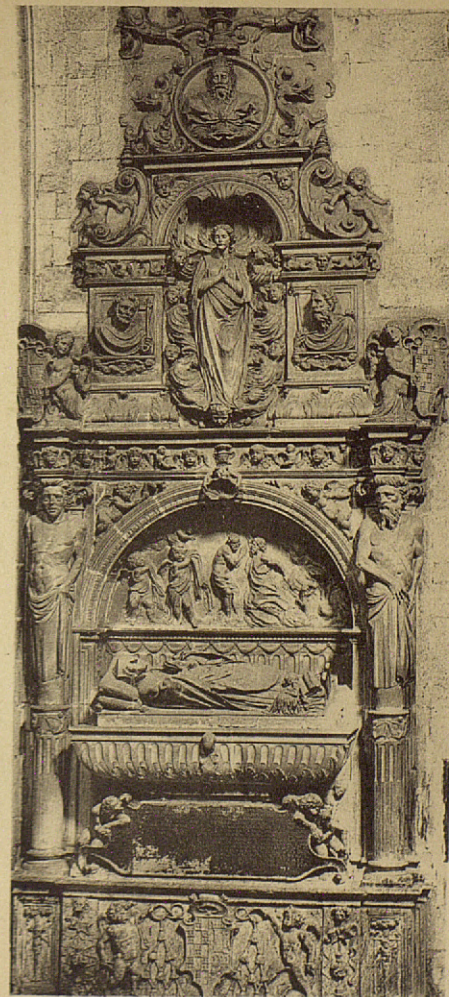


El Abrazo, relieve del retablo del
Pilar (Zaragoza), obra de DAMIÁN
FORMENT, labrada entre
1509 y 1515.



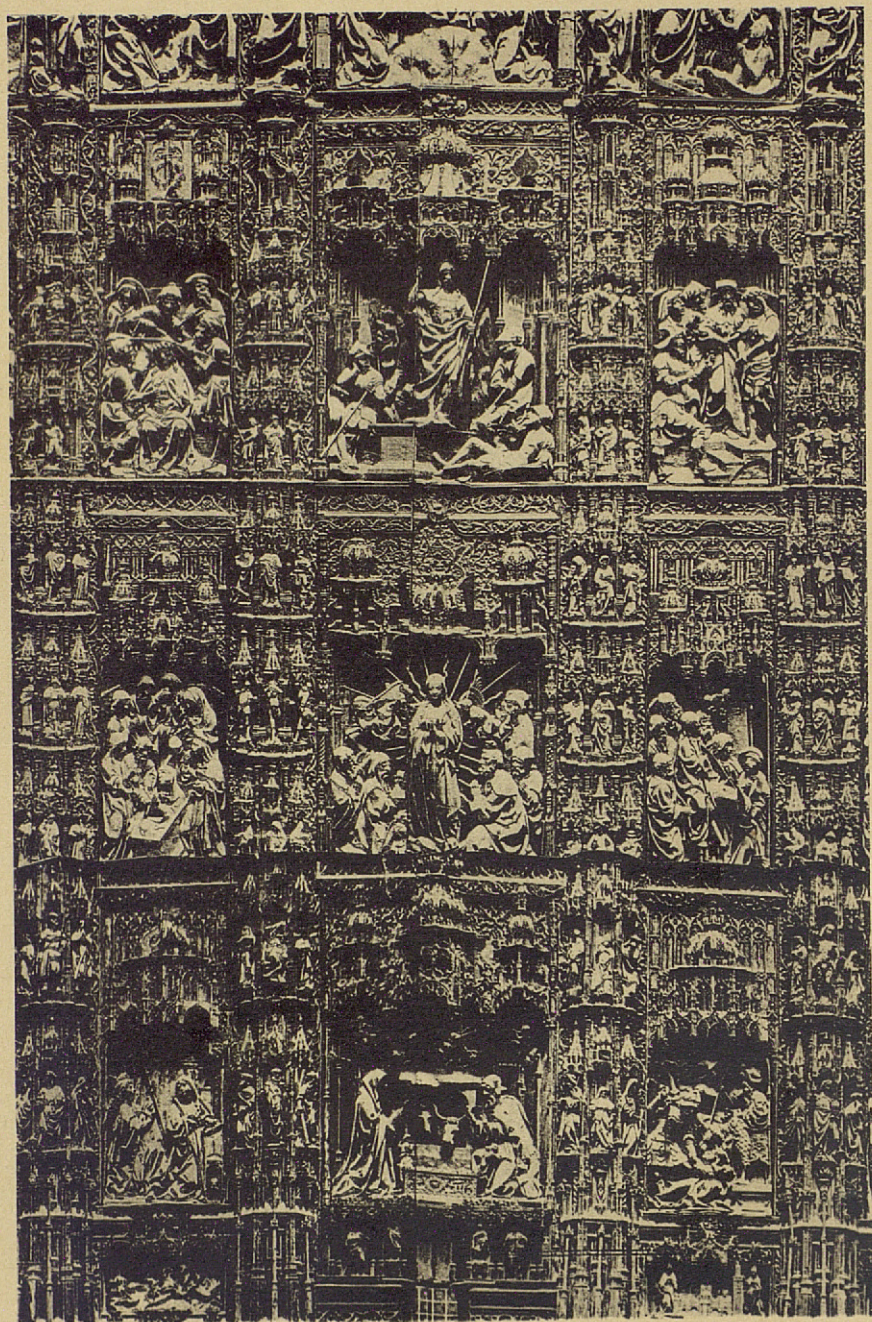
Fotografía del Sr. Gomez Moreno

Retablo de las Monjas de Nuestra Sra. de
Gracia (Ávila), obra de JUAN RODRIGUEZ
y LUCAS GIRALDO, labrado por 1531 á 1544.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Sepulchro del Abad de San Quirce.
D Juan Ortega de Velasco (†1559)
comenzado en 1548. Capilla de Santiago,
Catedral de Burgos.



Fotografía de Lacoste.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

MAESTRO DANCART. Parte central del gran retablo de la catedral de Sevilla (labrada entre 1482 y 1497)

dapest, de escuela sevillana, atribuido a Pablo Legot—en el Ermitage de San Petersburgo una repetición en pequeño—, importante obra de Arte, que es quizá (por corresponder a los años 1640, poco más o menos) de las últimas en que se representó el Abrazo en la Puerta de Oro en plena época del triunfo de la Inmaculada a la española. Es todavía una de las más solemnes y bellas representaciones del tema del Abrazo.

Pero naturalmente, los que nos interesan son los ejemplos antiguos del nuevo tipo de la Purísima española.

III

Discutibles representaciones de la Purísima española. ♦♦♦♦♦♦♦♦♦♦♦♦♦♦♦♦

En la inmensa Catedral de Sevilla es todavía, proporcionalmente, más inmenso el gran retablo mayor, y por su extensión, y por el número de sus escenas de escultura, quizá el primero del mundo entero, entonces y siempre. La parte del fondo del presbiterio es, año más año menos, de 1482 o 1497 (terminado en 1505). Lo alto y lo lateral que vuelve para los lados es algún tanto posterior. Es lástima que sea tan complicado, pues si sus 36 asuntos los viéramos aislados cada uno como un retablo distinto, nos encantarían: allí hace confusa la misma riqueza. En el centro, en el lugar de honor, está, al parecer, la Inmaculada Concepción, en pie entre rayos rectos y flamígeros alternados, rodeada de los Profetas, en actitud de la expectación al fin satisfecha, cual la Virgen madre del esperado Mesías (1). Está el templo consagrado a María y las 36 escenas del retablo son escenas de la Vida de la Madre de Dios y de Jesucristo, sin faltar el Abrazo en la Puerta de Oro.

La duda es ésta: ¿no es aquélla, en vez de imagen de la Inmaculada, la glorificación de la Virgen, la anunciada mujer que había de domar la infernal serpiente, sin consideración particular al misterio de su Concepción? En esa forma, la de glorificación apocalíptica, ¿no nos la ofrece Alberto Durero, en pie, hollando la luna, juntas las extendidas manos por las yemas de los dedos, coronada de estrellas, y alada, frente al dragón de las siete cabezas coronadas, en sus maravillosos grabados del Apocalipsis (1498)?

(1) Véase la fototipia.

El tipo, sin las alas (claro está), pudo ser aplicado a la Inmaculada, particularmente ese detalle de los rayos rectos y flamígeros que ostenta la Virgen del centro del retablo mayor de Sevilla.

En el fondo del coro de la iglesia del monasterio de Guadalupe, muy en lo alto, los ostenta también una imagen notabilísima, de gran tamaño, de María con el Niño, trabajada por un insigne escultor de la escuela bruselesa-toledana de Anequin Egas en el trienio de 1498 a 1501. Pocos años después de las épicas conquistas de Hernán Cortés, allá en Nueva España, cuentan que en 1531 a un indio se le apareció la Virgen y le dejó en la propia capa, llena de rosas, un lienzo de María, sin Niño, rodeada de rayos rectos y flamígeros, cual Inmaculada, imagen que se reconoció igual (salvo lo del Niño) que la del coro de Guadalupe. La Virgen, por ello llamada de Guadalupe de Méjico, pudo ser parte a la popularización del tipo, pues son muchas las viejas copias de ella que existen en la Península.

No nos basta, pues, lo de Guadalupe, ni lo de Sevilla, ni otras imágenes semejantes—en la Universidad de Salamanca una que parece Inmaculada, resto de un retablo de Felipe de Vigarny, en 1503-05 (1)—para dejar establecido, con prueba irrefutable, el nacimiento y la confirmación gráfica y monumental del tipo hispánico de la Inmaculada Concepción (2). Si la imagen de Dancart en Sevilla, o la de Vigarny en Salamanca estuvieran al centro de retablo de iglesia especialmente dedicada a la Concepción, la duda sería irracional, pero no de otra manera.

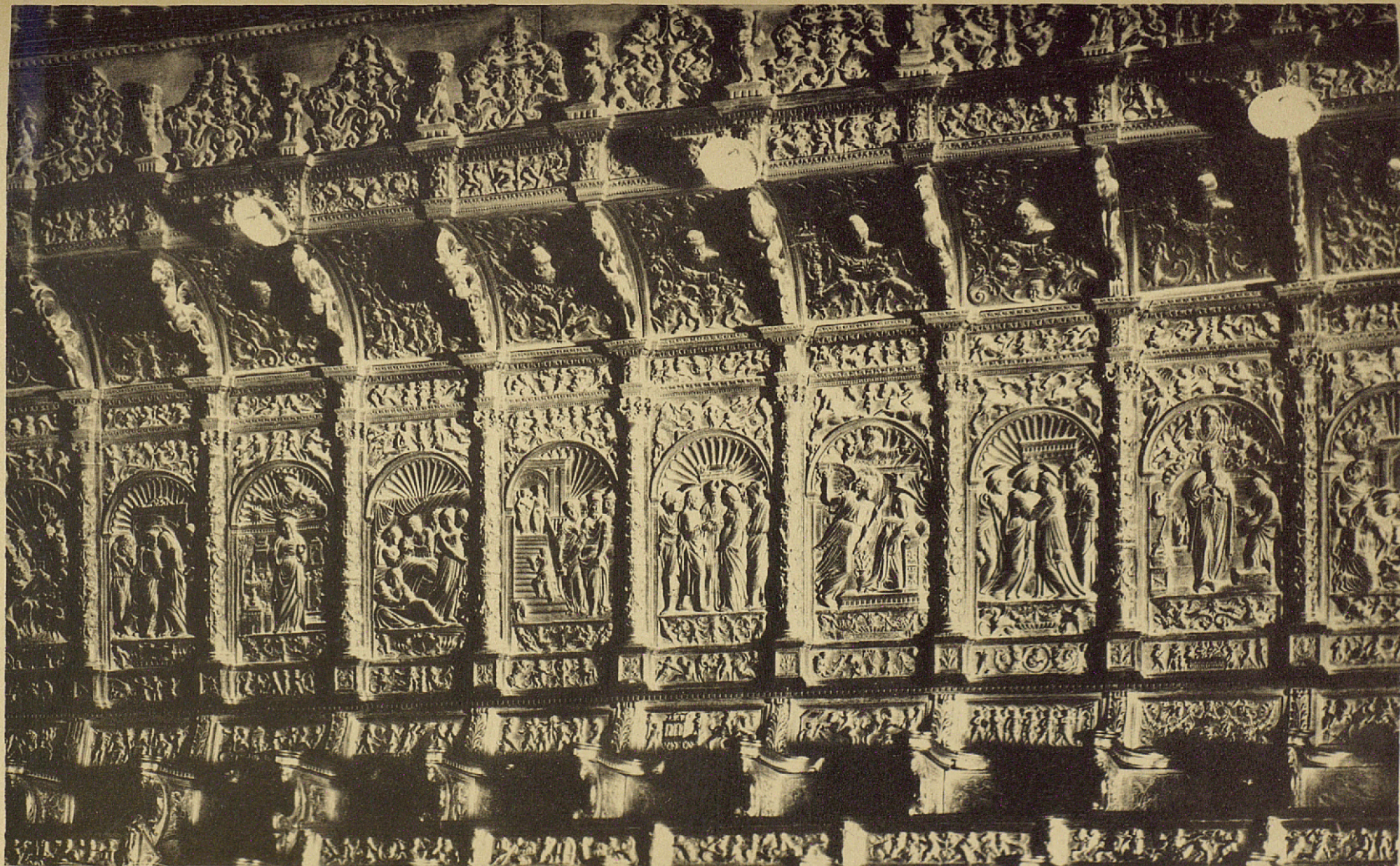
De ahí la importancia excepcional que ofrecen dos tallas en las cuales el nuevo tipo de la Inmaculada es indiscutible: en la sillería de la Catedral del Pilar de Zaragoza y en un retablo de convento de Avila, obras platerescas del tiempo del Emperador Carlos V.

ELÍAS TORMO.

(Continuará)

(1) Véase Gómez Moreno Martínez, «La Capilla de la Universidad de Salamanca», en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Febrero de 1914, tomo VI, pág. 324, con reproducción de la Virgen con todo el aspecto de Inmaculada, sin que pueda precisarse que lo fuera; probablemente no en aquella fecha, por tratarse de la capilla de la Universidad.

(2) Gráfica, pero no monumental, en el grabado en nota anterior aludido.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

El Abrazo, la Inmaculada, la Natividad, Presentación, Desposorios, Anunciación y Visitación de Maria y la Virgen de la O: Tableros de la silleria alta del Pilar (Zaragoza) trabajada entre 1542 y 1548 por los escultores ESTEBAN DE OBRAY y JUAN MORETO, y el entallador NICOLÁS DE LOBATO

Los pintores de Cámara de los Reyes de España.

—(APUNTES HISTÓRICOS)—

Los pintores de los Reyes de Castilla.

(Continuación.)

De otro retablo de Rincón se da noticia en la misma obra (página 123), el de Albalate de Zorita, desaparecido en el siglo XVII; creo será noticia documental.

Por último, en 1904, y en el mismo número del *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* (extraordinario, celebrando el centenario de la Reina Católica), en que «pasaba a mejor vida» Antonio del Rincón, publicaba el Sr. Martí Monsó un importantísimo documento de Simancas, ya mencionado, que es como sigue:

«Muy poderoso Señor:

»Hernando Rincon de Figueroa, vecino de la cibdad de Guadalajara, vesa las reales manos de V. A. y dize que él sirvió con su arte de pintor al Rey Católico de gloriosa memoria vuestro avuelo y porque la devocion de los fieles se augmentase con la buena y perfecta obra de los Retablos en la iglesia de Dios y no se diese lugar a las descomposturas e abusos que los de poco saber en esta corte e otros cobdiciosos y sin consciencia cada dia hazian en deservicio de Dios y en daño manifesto de los que las obras mandan hazer, por durar poco, con los colores contrahechos y otras muchas falsedades y porque por las tales obras imperfectas e malas lleuan los maestros por sus trabajos precios desafortados; por obuiar esto, y porque cada uno hiziere las obras segund su ingenio puede alcanzar; y los otros aprendieren y

se exercitasen en mejor obrar, e supiese cada uno en que se puede e deue ocupar sin fraudar a nadie: por estas y otras justas consideraciones, plugo a su A. de le hazeer con su Real prouision veedor y examinador de los pintores y obras dellos en los Reynos de Castilla. Supplica por ende a V. M. le haga merced de confirmar la dicha prouision, con las clausulas y firmezas que necesarias sean, conforme a justicia, que a esto principalmente le mueue el deseo que tiene de servir a Dios, pues con la buena y perfecta obra los coraçones se moueran a mayor devocion y porque en estos Reynos haya buenos maestros para que mejor y como conuiene sea de ellos V. A. seruido.

»Decreto = que muestre la mrd que tiene.»

El documento no está fechado. Varias notas importantes pueden recogerse: la primera, que, desde luego, Hernando del Rincón era pintor de cuenta; es como sucesor, aunque seguramente no el inmediato, de Franciseo Chacón, pues las facultades de *veedor* son análogas, a pesar de que las de Rincón son, más que de orden religioso, de carácter *técnico*. Debió entrar al servicio de Don Fernando después de la muerte de la Reina; y en cuanto a la idea de haber sido hijo de Antonio del Rincón, ya queda dicho lo chocante de que no alegue en su Memorial ni el nombre de su padre, que de tanta fuerza sería en su pretensión, pues no podía menos de ser famosísimo un pintor de sus circunstancias a los pocos años de su muerte.

Tal es lo que se me alcanza de Antonio y de Hernando del Rincón; he recogido los testimonios que de una parte y de otra se han aducido; en espera de nuevos documentos que aclaren el problema se halla la cuestión detenida desde hace años; de desear es que el Sr. Sente-nach publique su anunciado estudio, que seguramente dejará resuelto para siempre el pleito de estos viejos pintores castellanos.

XII

En el breve reinado de Felipe el Hermoso, ni tiempo hubo para pensar en pintores. Sin embargo, desde Ceán viene rodando la noticia de que Berruguete, el viejo, fue pintor de Cámara del marido de la Reina Loca: aún en la última edición española (1910) del «Catálogo del Museo del Prado», figura la especie, a pesar de hacer nada más que nueve años que se había demostrado su falsedad. Publica Ceán



ANTONIO DE NEBRIJA
DICCIONARIO LATINO-ESPAÑOL (GRANADA 1550)



EL CARDENAL CISNEROS
Relieve de Vigaray
pintado por Hernando del Rincón
UNIVERSIDAD CENTRAL

una cláusula del testamento del Comisario Lázaro Díaz, Maestre de Araujo (17 Septiembre 1611), que dice: «Por parte de madre declaro, que mi abuelo Pedro Berruguete fué pintor del Rey Felipe I, quien dicen le ennobleció y a su descendencia, y murió en Madrid». Por un documento publicado por Martí Monsó: «Curadoría de los hijos de P.^o Berruguete, pintor», sabemos, que el 6 de Enero de 1504 se presentó, el que había de ser el más grande de nuestros escultores, al alcalde de la villa de Paredes de Nava, pidiendo se nombrase un curador para sí y sus hermanos, porque «el dho. padre que Dios perdona era fallecido» (1). El documento viene a echar por tierra la antigua noticia (2), que su nieto (debía ser muy viejo), ya trascordado o intencionadamente, para dar más lustre a su linaje, declaraba en el testamento.

El pintor de milagros y Autos de Fe, de que tan bellas obras conservamos, pudo haber sido pintor de los Reyes Católicos; recuérdese es el autor de las tablas de los Dominicos de Avila, convento del que fueron muy devotos Fernando e Isabel, y donde está enterrado su hijo Juan, «flor y esperanza de estos reynos en más felices días».

De Pedro Berruguete se conserva su auto-retrato (3), primer pintor español de que podemos decir otro tanto; en sus rasgos rudos y adustos parece como que se ve la llanura trágica y seca de Paredes de Nava.

Se ha podido aducir, como dato comprobatorio de haber sido Pedro Berruguete pintor de los Reyes Católicos, la atribución a éste por Carderera de la famosa tabla que, procedente del oratorio de los Reyes de Santo Tomás de Avila, se guarda hoy en el Museo; en ella están los retratos de Isabel y Fernando, dos de sus hijos y Torquemada; además de la Virgen, de Santo Tomás, Santo Domingo y quizá San Pedro Arbués. El autor de esta tabla continúa siendo un problema. Carderera, como dicho queda, pensó en Berruguete y en Gallegos, Cruzada Villamil en Sitium; últimamente creo se ha citado el nom-

(1) *Estudios histórico-críticos*, págs. 104, 105.

(2) En la última edición francesa del Catálogo del Museo del Prado se recoge el documento de Martí Monsó. El autor de las muchas correcciones y mejoras de esta edición es mi amigo D. Pedro Beroqui, Secretario del Museo y uno de los más entusiastas investigadores del Arte español.

(3) Publicado en este BOLETÍN, Marzo, 1901. Es de la magnífica colección del Sr. Lázaro Galdeano.

bre del misterioso Santos Cruz, compañero de Berruguete en el retablo de la Catedral de Avila (1).

Y aquí termina la serie de noticias de los pintores de Cámara de aquellos Reyes grandes en todo; poco seguro conocemos de estos artistas y de sus relaciones con los Monarcas; es de esperar que algún día, de archivos todavía no explorados, lleguen a sacarse los datos necesarios para escribir las vidas de Juan de Flandes, Maestro Michel, Melchor Alemán, Chacón, Berruguete el Viejo... y tantos otros seguramente, hoy día desconocidos, que aguardan en papeles y pergaminos la paciencia y buena voluntad de investigadores que los vuelvan a la luz y los «entreguen de nuevo a las discusiones y novedades de la república», que dijo Saavedra Fajardo.

Los pintores de los Austrias.

I

Si Pedro de Berruguete no pudo ser pintor de Cámara del esposo de la Reina Loca, lo fué probablemente un flamenco, Van Lathan, que estuvo en España en el año 1501, e hizo otros viajes poco después; fué muy protegido por Felipe, Senescal de Borgoña (2).

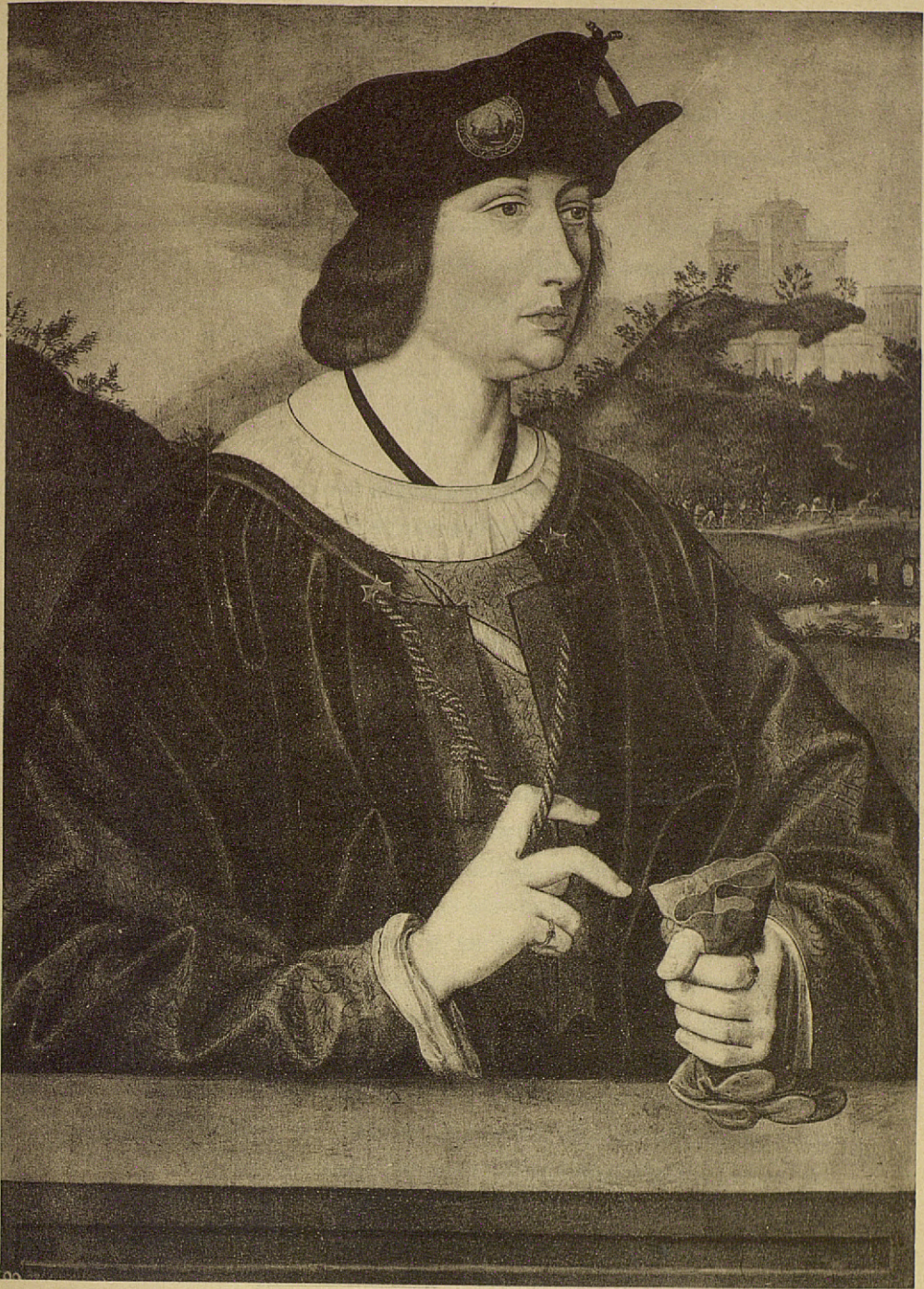
Obra de Van Lathan sería acaso el retrato de Felipe el Hermoso que describe así el Inventario de 1600:

«Otro retrato de pincel, al ollio, sobre tabla, del Rey Don Phe. primero: con ropa colorada, con vn cordón que le baja del cuello en que tiene puesto vn dedo de la mano derecha, y otra cinta al cuello que remata debajo la camisa, con gorra negra y vna medalla en ella: de medio cuerpo arriba: en marco de madera: tiene de alto bara y tercia, y de ancho poco más de una bara».

Y no es otro que el aún no catalogado del Museo del Prado, que trae a la memoria el que nos dejó el P. Mariana en el libro vigésimo octavo de su Historia: «Fué de estatura mediana, rostro blanco y co-

(1) Se publicó su fotografía en el tantas veces citado número del *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Noviembre, 1904.

(2) Gachard: *Premier voyage de Philippe le Beau*, I, pág. 281.—Descamps: *Vie des peintres flamands...*, 1725, t. I.



Fotografía de J. Lacoste.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

RETRATO DE FELIPE I. EL HERMOSO

MUSEO DEL PRADO (NO CATALOGADO)

lorado..., bello, ojos medianos, cabello largo, toda la composición de su cuerpo muy honesto y muy amable; el ánimo muy generoso, la condición fácil... enemigo de negocios y aficionado a deportes».

Sólo falta un rasgo que el buen Padre calló y no disimuló el Canciller de Ayala al escribir de Don Pedro el Cruel: «amó mucho mujeres», que explica por modo acabado aquel gesto de triste arrogancia y hastío de su retrato.

II

«Es de notar, que durante el reinado de Carlos V la Corona se ocupó bien poco de pintura... La Pintura obtuvo del César frases delicadas y honores contra etiqueta... mas no encargos ni compras; excepciones fueron, pero en Italia, la *Leda* y la *Venus* de Correggio, los retratos y obras del Tiziano y todo eso más con aire de orgullo que con empeño de protección» (1).

Sin embargo, gran número de indicios permiten rastrear la existencia de pintores con título real.

En un manuscrito de varios de la Biblioteca Nacional (Ms. 3.825, folio 57) hay unas hojas de letra que parece de la primera mitad del siglo XVI (seguramente del 1530 al 1550), aunque lleva en tinta más moderna la fecha 1586, que no puede ser la del manuscrito; son estas hojas una relación de criados y servidores al estilo de la Casa de Borgoña en tiempos del Emperador (organización que tuvo muchos años la Casa imperial contra el parecer y súplicas de los españoles). La mayoría de los altos cargos son extranjeros, figurando entre los Gentiles-hombres D. Felipe de Guevara. Es Consejero mayor el Señor de Granvela (2), padre del famoso Cardenal. En los oficios aparece un verdadero ejército de tapiceros, que tanta importancia tenían en aquellos tiempos en que las tiendas de campaña y mesones de camino eran los acostumbrados alcázares; un platero, Maestre Juan de Pere, y «Jacques de Bartelet, pintor», única noticia que conozco de este artista y única también que tenemos de un pintor con *lugar propio* en la «Casa real» en los días del Emperador.

Sampere y Miquel llama a Maestre Michel Sithium pintor de Cá-

(1) Torno: *La pintura española en el siglo XVI*, pág. 107.

(2) Lo fué desde 1530 a 1551, en que murió.

mara de Carlos V, pero ya hemos visto no obedece más que ha habido orden de que se le abonasen los maravedises devengados en tiempo de sus abuelos.

Unos documentos de Simancas dieron a conocer la personalidad de Francisco de Berruguete, hasta ahora nebulosa verdadera: veces hay en que se le cree artista de importancia, otras queda absorbido por su homónimo Alonso, el gran escultor. El nombre Francisco aparece solamente en una escritura, por la que se obliga a pintar «quinze estorias de pinzel» en campos de oro de musayco a la manera ytaliana» «y dos retablos colaterales con estorias de bulto», en la capilla real de Granada; los demás documentos son memoriales dirigidos a la «Sacra Cesárea Católica Majestad» por «*Berruguete, criado de vuestra Majestad*», y por «*Berruguete, pintor de vuestra Majestad*» (1). Los documentos sin fecha (¿por 1523?) (2), forman un todo y no hay duda se refieren a una misma persona; Martí Monsó no sabe a qué carta quedarse, después de afirmar (pág. 76) que forzosamente hay que admitir la existencia de un Francisco Berruguete, pintor de Carlos V, en otros dos lugares de la misma obra (pág. 148 y nota en el índice), renacen sus dudas de que no sea otro que el mismo Alonso; a esta suposición me inclino; paréceme mucha casualidad la existencia de un Berruguete pintor y escultor de importancia, en relaciones con la Casa real, que pinta historias en campos dorados (recuérdense los evangelistas del retablo de San Benito), y todo en los mismos años en que Alonso de Berruguete se llama «criado de su Magestad», «pintor de su Magestad», y recibe señaladas mercedes del Emperador, como habrá de verse; no creo puedan invalidarse tantas coincidencias con la cita en un solo documento de un nombre que puede ser errata; por lo menos juzgo aventurada la tesis de un Francisco Berruguete, pintor de Carlos V, en tanto nuevos documentos no testifiquen su existencia.

(1) Publicáronse tres veces estos documentos: D. Patrio Ferrer, *Revista de Archivos*, pág. 70 del t. IV, primera época. — Rodolfo Beer, *Anuario de las colecciones austriacas*, t. XII, 1891, doc. 8 350 y sigs. — Martí Monsó, *Estudios*, pág. 76.

(2) Gómez Moreno: *Guía de Granada*, pág. 298, señala esta fecha a los documentos, y afirma que ninguna de las obras llegó a ejecutarse.

III

Y Alonso Berruguete ¿fué pintor de Cámara? Tal viene sosteniéndose desde Palomino a Martí Monsó sin que se cite fecha ni la cédula en la que se concedió la merced.

Innegable es que el Emperador y la Princesa Doña Juana hubieron de tenerle a su servicio, y aun de concederle singulares gracias, en tiempos en que no había alcanzado su mayor fama; por cédula fechada en Logroño, en 1.º de Octubre de 1523, se le nombra Escribano del Crimen de la Cancillería de Valladolid (1); en este mismo año la Princesa de Portugal dispensa a Berruguete del desempeño de su cargo por tenerle ocupado a su servicio; por cédula del Emperador, de 17 de Noviembre de 1525, en Toledo, dispone que por algún tiempo deje la escribanía a otra persona: llámalo «nuestro criado» en cédula de 1527, y en 1536 renuncia la Escribanía del Crimen en su hijo, porque «quiero servir al emper^{or} nro señor en mi oficio de pintor». Hay además un documento sin año, que Martí Monsó supone de los más antiguos de Berruguete, memorial que firma con otros artistas sobre la fabricación y venta del albayalde «Alonso g^a berruguete, pintor de v^a alteza».

Y si á estos datos se unen los que suministran los documentos del supuesto Francisco de Berruguete, tenemos un conjunto de noticias que nos permiten afirmar que el mayor escultor que en España ha habido, fué pintor de Cámara del Emperador, y no un pintor titulado así como quiera, sino de los que más atendió Carlos V, y a quien después del Tiziano más honró, pues aunque no fué gracia real el Señorío de la Ventosa, que sus buenos maravedises hubo de costarle, y no pasa de fábula lo del hábito militar y lo del cargo de ayuda de cámara que los tenaces defensores de la nobleza e ingenuidad de las Artes le adjudicaron, no fué merced pequeña (sobre todo en tiempos en que no se prodigaban semejantes a los artistas) la Escribanía del Crimen y el ser de los servidores predilectos del César, y en años en que no había ejecutado sus mejores obras: pronta fué la Casa imperial en reconocer sus méritos.

Y no fué mucho más tardía la consagración de sus contemporá-

(1) Martí Monsó: *Estudios histórico-artísticos*.

neos; cita como referencias más antiguas Martí Monsó las de Morales, Holanda y Arfe, pero mucho antes el humanista más donoso y andariego que en estos reinos hubo, Cristóbal de Villalón, en su «Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente», impresa en 1539 (1), escribe: «Aquí en Valladolid reside Berruguete, que los hombres que pinta no falta sinó que la naturaleza les dé espíritu con que hablen, el qual ha hecho un retablo en San Benito que aueys visto muchas vezes, que si los Príncipes Philippo y Alexandro biuieran agora... no ouieran thesoros con que se le pensarán pagar: y como los hombres de agora por la biveza de sus juycios passan adelante, aun lo echan de ver».

Sin embargo, que no todos sus contemporáneos pensaban lo mismo es cosa sabida, que ya Arfe hablaba «que hubo opiniones contrarias», pero la crítica más acerada que se hizo al estilo de Berruguete, en su tiempo, aunque sin nombrarle, se lee en los «Comentarios de la Pintura» (2) de Don Felipe de Guevara; la cita sería larga aunque sabrosa y hasta el día no se ha referido á Berruguete. No debe causar extrañeza que un tan fanático *historiador* de la pintura clásica se horrorizase del maravilloso movimiento, de la expresión violenta, en fuerza de querer ser animada, en el retablo de San Benito, cuyas figuras, en las actitudes más extrañas y fantásticas, dicen la lucha que en el artista había entre su espíritu atormentado, vigoroso, español, gótico, y su gusto renaciente, italiano, clásico.

IV

Después de Berruguete, el Barbalunga: la transición es violenta.

Juan Cornelio Vermeyen, llamado en 1534 por Carlos V, fué el cronista gráfico de la expedición a Túnez y de las campañas de Alemania; de la primera pintó cartones para tapices, y en El Pardo vió, en 1580, Argote de Molina, «ocho tablas de pintura de las jornadas quel Emperador Carlos Quinto, Nuestro Señor, hizo en Alemania, de mano de Joan de la Barbalonga, flamenco, a quien dieron este nom-

(1) Reimprimióse por Serrano y Sáenz en el tomo XXXIII de los «Bibliófilos españoles». — Madrid, 1908.

(2) Páginas 17-20.

bre porque tenía la barba de una vara y media de largo» (1). «Hizo el Emperador mucho aprecio de este profesor», en frase de Ponz. Murió en Bruselas el año 1559.

V

Pintor de Carlos V fué, según Ceán, Diego de Arroyo; según Palomino, lo fué de Felipe II; de éste serialo cuando Príncipe, pues se cree murió en 1551.

Acercas de este pintor se conocían los datos que se leen en un texto antiguo que viene rodando desde el siglo XVII, en que por primera vez se utilizó.

En la descripción del viaje de Felipe II a los Países Bajos, que escribió Juan Calvete de Estella, en 1547, se dice iba en el séquito «Diego de Arroyo, pintor de Cámara de Su Majestad, a quien ninguno de nuestra edad sobrepuja en miniatura y porcelana, y especialmente en retratos pequeños fué muy primoroso». Con esto y con lo añadido por Ceán, que nacería en 1498, que estudió en Italia y en 1520 pintó con Francisco de Villadiego varios libros de coro para la iglesia de Toledo, era lo único sabido hasta ahora, en que a su biografía pueden añadirse curiosos datos documentales publicados no hace más que veinte y tres años en el «Anuario de las colecciones austriacas», por Rodolfo Beer (2).

Los documentos son de 31 de Marzo de 1540, 1.º de Enero de 1545 y 1.º de Julio del mismo año, todos dentro del reinado del Emperador y concernientes al pago de obras de pintura y dibujo que se detallan: obras de la más varia calidad. Era hombre que servía para todo; de indudable utilidad en Corte como la imperial, de poco asiento y mucha ocupación, las «mañanas bien tempradas» de Diego de Arroyo lo mismo pintaban cuatro retratos de la Emperatriz nuestra señora en «pergamino» que se pagaron «a tres ducados cada uno» y serían cosa primorosa y menuda, «que el raso verde para el camello y el negro que lo llevaba, quando el torneo de caballo de la corredera, que serían treinta varas» (¡!) por lo que también se le pagaron tres ducados...

(1) *Descripción del bosque y casa real de El Pardo*, vol. IV de la Biblioteca venatoria.—Madrid, 1882, págs. 180-199.

(2) Band. XII, 1891.—Docs. 8.362 a 8.365.

Habilidades poco conocidas tenía Arroyo. En 3 de Febrero de 1544 hizo de dibujo todas las piezas de un arnés de «la manera q' han de ser sincladas, para enviar a Alemania para q' por ello hiziesen un arnés para su Alteza», y no era esta la primera vez que hacía dibujos de armaduras. Y pintó «los fustes de una silla de la brida, de una montería de jabalines en campo morado y de oro», y en otros fustes «la historia de Judique»; y a más de ser pintor heráldico y calígrafo y de copiar «al natural ocho caballos con sus sillas y guarniciones de la caballeriza de su alteza», que todos los pintó a manera de bordado, «debuxó rasguñados los campos del Emperador» en Chateau-Cambressi y en Dura; e hizo «tres pinturas de la orden que el Rey de Francia dixo que pensaba tener para dar la batalla al Emperador», y «debuxó en pergamino la casa que su alteza quiere hazer en esta villa» (1), y retrató al Emperador y a la Princesa de Portugal, y por pintar de todo, hasta dió color a «unos papeles para moscadores».

Y éste fué Diego de Arroyo, Repostero del estrado de Capilla de Su Alteza, único título que se le da en los curiosos documentos extractados. De las universales facultades que en la pintura tuvo, no conocemos muestra; tal vez más de uno de los arneses que admiramos en la Real Armería fueron «debuxados» por el modesto pintor que, más que muchos, merece el tópic de los tratadistas: «fué general en su arte».

VI

De los días del Emperador no conozco más pintores de Cámara que los anotados; acaso no deba verse en la escasez y poca importancia de pintores titulados, como causa única, lo poco estable y asendreado de la Corte imperial; quizá tuvo parte principalísima en tal inopia la precaria situación de la pintura en España en la primera mitad del siglo XVI, que no podía compararse ni de lejos con la espléndida vitalidad que gozaba en Italia, ni siquiera con la intensa producción sostenida por nacionales y extranjeros en los últimos años de la anterior centuria; tarde y mal llegaban modelos de ultrapuestos, que entre los cultos y humanistas de la época eran desdeñados con indiferencia, y aun los mismos escritores de Arte, como D. Felipe de Guevara, con su furioso entusiasmo helenista, sentando afirmacio-

(1) Valladolid.

nes como aquéllas: «Apeles se aventajó no sólo a todos los que hasta entonces eran nacidos, pero también a todos los que de allí adelante habían de nacer», y «yo sospecho que la naturaleza duerme el día de hoy segura de no ser vencida ni desafiada en semejante empresa», debían labrar el desaliento aun en los ánimos más esforzados.

Sin embargo, todo anunciaba que no estaban lejanos los días del florecimiento; las pinturas italianas entraban por todas partes; los artistas iban a Italia en busca de enseñanzas; había como una apatencia de artes plásticas en poetas y grandes señores, y comenzaban a formar colecciones de cuadros y estatuas los pudientes; recuérdense las de Guevara y de D. Diego de Mendoza.

Y hasta es de notar, que mientras Felipe II, tan amante de las bellas pinturas, pide, en su horrible agonía, reliquias de santos, su padre, muy poco artista según dicen, pocos días antes de su tranquila muerte, «mandó llamar al guardajoyas, y venido le dixo que le traxese el retrato de la Emperatriz su muger: estuvo un rato mirándolo; cogelde—dixo luego—y traedme el retablo o pintura de la Oración del huerto. Estuvo un grande espacio contemplando en él, echándose de ver en el retablo de fuera el alto sentimiento que tenía el alma. Mandó coger el lienzo del Juicio final. Aquí fué mayor el espacio, la meditacion más larga, tanto que estuvo el médico Mathissio por decirlo mirase no le hiziese mal suspender tanto tiempo las potencias del alma» (1).

VII

Tiziano, protegido por Carlos V desde 1532, fecha en la que le fué presentado en Bolonia por Aretino (2), fué más bien pintor de Felipe II, que aun siendo Príncipe sostuvo con él correspondencia. Si tuvo o no el título de pintor de Cámara, como Palomino afirma, no he logrado ver documento que lo atestigüe, pero el nombre no hace la cosa: al servicio del César y de su hijo estuvo y sueldo fijo gozó.

(1) P. Sigüenza: *Historia de la Orden de San Jerónimo*.— Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1908.

(2) Según Ceán, fué en 1530 cuando las primeras vistas del Papa y el Emperador.—*La vie et l'oeuvre de Titien*, par Mr. G. Lafenestere.—Paris-Hachette, 1909. Los datos de que no indiquemos procedencia están tomados de esta excelente biografía.

En 10 de Mayo de 1533 (Ceán da la fecha veinte años más tarde) expide Carlos V en Barcelona el título de Conde Palatino a favor del de Cadora, que, a pesar de honor tan señalado, continuó su laborioso vivir, alterándolo solamente para saludar al Emperador en Milán.

En 1541 concédele el Emperador una renta anual de cien ducados sobre el Tesoro milanés.

Y en 1541 hace acompañar un envío de una pulida y retórica carta del Aretino, en la que, con tono declamatorio, se cantan las virtudes de Doña Isabel; aprovecha tan *feliz* ocasión para decirle que se olvidó de pagar cuatro años de la pensión al pintor, y en estos términos invoca a la difunta Emperatriz:

«¡Oh gloriosa esposa de Augusto, oh alma santa entre las santas, senos propicia! Que Dios, conmovido por tus súplicas, inspire al que has tenido por esposo, a fin de que haga convertir en realidad lo que ha prometido por palabra».

El 8 de Diciembre de 1545 escribe desde Roma Tiziano a Carlos V diciéndole ha enviado el retrato de la Emperatriz «con altro che mi fu dato da lei per essemplio» (más adelante se verá el problema intrincadísimo de este retrato), y quéjase de no haber cobrado aún; los primores literarios del Aretino y sus *grandilocuas* invocaciones a muertas, no alcanzaron para Tiziano un solo maravedí.

En 1548 llama Carlos V a Tiziano a Augsburgo, y pinta entonces el estupendo retrato (según Frizzoni, el primero del mundo) del César, en Mühlberg. En esta fecha ponía Ceán la llegada del pintor a España.

En 10 de Junio del mismo año se le duplica la pensión; pero como situada sobre el Tesoro de Milán, continúa siendo puramente nominal; los pagadores contestan a los apremios con la quietud más desesperante: ni mala palabra ni buena obra; si Tiziano no tuvo el título de pintor de Cámara, hay que convenir en que por no cobrar un ducado en varios años, pertenece por derecho propio a la clase.

En 1.º de Noviembre de 1550 llega Tiziano al lado del Emperador, que le pide pinte un cuadro que exprese sus desilusiones mundanas, sus ansias de dichas y reposo, y después de largas conversaciones sobre el asunto y detalles, pinta «La Gloria», antiguamente llamado «La Trinidad».

Retrata al Príncipe Don Felipe, lienzo enviado a Inglaterra para

que la Reina Tudor conociese la efigie de su galán, con condición de que lo devolviese cuando tuviese el original. Dicen hubo de complacer a la Reina la apostura del Príncipe; peor efecto causaría a éste el retrato de su prometida.

Desde el 6 de Enero de 1551, en que recibe Tiziano 230 ducados del Príncipe heredero, puede decirse que cesan sus relaciones con Carlos V y comienzan las muy estrechas que le ligaron a Felipe II. En fecha próxima a la citada, el Emperador le asigna, a nombre de su hijo, una pensión de 500 ducados.

A partir de esta época menudean los envíos de pinturas a España: en 11 de Octubre de 1552 remite al Rey la Santa Margarita (núm. 445 del Museo del Prado), un paisaje y una Reina de Persia.

En 1553 corre el rumor de la muerte de Tiziano, y el Emperador se interesa por el Embajador Vargas, que desmiente la noticia. En 1554 envía la «Dánae» y «Venus y Adonis» (1); esta *fábula* es de suponer no aludiría al matrimonio del Príncipe con María de Inglaterra. Con motivo de estos poco ascéticos lienzos, crúzanse cartas entre Felipe II y el pintor, que ayudan a conocer al *tétrico* Rey pintado por los románticos. Y ni aun ahora deja de quejarse de lo mal que le satisfacen sus gajes; al poco tiempo de la muerte del *solitario* de Yuste, ordena Felipe II al Duque de Sesa el pago de los atrasos a Tiziano.

Este año de 1558 fué de desdichas para el pintor: además de la muerte de su «viejo amigo», tiene su hijo Horacio una lamentable cuestión con León Leoni; escribe Vecelio al Rey pidiendo justicia: «yo os juro por mi fe que si Horacio hubiese muerto, yo también moriría de dolor»; mas grandes valedores tenía el de Arezzo y pudo esquivar el castigo.

Por no ser prolijos saltamos al año 1567, en el que, por variar, dirige una carta a Felipe II, en 2 de Diciembre, en que cuenta sus desdichas económicas y anuncia el envío del «Martirio de San Lorenzo».

Y así continúa la correspondencia con el Rey; y siempre en las cartas, al lado de rendimientos y afectos, léense tristezas de penuria. La última que escribió al Rey, Señor de más de medio mundo, lleva

(1) En tomo II del *Epistolario Español*, LXII de la Biblioteca de Rivadeneyra, pág. 21, «publicáronse una carta de Felipe II al Tiziano (Bruselas, 4 Mayo 1556), otra al Conde de Luna sobre el pintor y cuatro del secretario Garcí-Hernández al Rey sobre el envío del «Entierro de Cristo», «Diana y Calixto», «La Magdalena», etc.

la fecha de 27 de Febrero de 1576; hay en ella una trágica frase: «cerca de veinticinco años han pasado desde que en recompensa de pinturas enviadas a V. M. no he recibido cosa alguna».

Murió Tiziano en 27 de Agosto de 1576.

Aunque nunca vino a España, fué grande su fama en estas tierras; los escritores españoles, no muy amantes de las artes plásticas, le aluden con rara frecuencia (1), y hay un hecho de gran curiosidad que no se ha recogido, que yo sepa, por los biógrafos de Tiziano. El soldado poeta de los madrigales, Gutierre de Cetina, dice en su Epístola primera a Don Diego Hurtado de Mendoza, Embajador en Venecia:

Olvidado me había de pedir
Una cosa que mucho he codiciado,
Y he pensado mil veces escribiros.
Y es que tener gran tiempo he deseado,
Del famoso Tiziano una pintura
A quien yo he sido siempre aficionado.
Entre flores y rosas y verdura
Deseo ver pintada primavera
Con cuanto de beldad le dió natura.
Mucho pido, señor; mas no debiera
Pedir menos a quien fuera muy poco
Si cuanto puede dar fortuna os diera.
En este punto en que postrero toco
De pedir, veréis que soy poeta
Si no lo habiades visto en que soy loco (2).

No sé si el «magnífico señor Don Diego Hurtado» *vió* sólo lo del último verso, o si, por el contrario, encargó el bello asunto al pincel de Tiziano; temo mucho que no, y que el amante *Vandalio* hubo de renunciar a su deseo, que ducados no había para poder pagar lienzos de Tiziano, ni aun después de su ida a México, donde en lugar de oro encontró cuchilladas; fué siempre mal de poetas el tener *más talento que talentos*.

(1) Sirva de ejemplo Lope, en la escena IV del acto III de *La Dorotea*:

LUDOVICO. Más hermosa mujer no la pintó Tiziano, aunque éntre Rosa Solimana, la favorecida del Turco.

FERNANDO. ¿No pudiérades dezir Sephonisba, Atalanta o Cleopatra?

LUDOVICO. Essas no las pintó el Tiziano.

(Pág. 137 de la excelente edición de A. Castro.)

(2) *Poetas líricos de los siglos XV y XVI*, tomo I, XXXII de la Biblioteca de Rivadeneyra, pág. 45.

VIII

Misión análoga a la de Tiziano desempeñó en la Casa Real Antonio Van Dashorst, conocido por Moro; como el gran veneciano, sirvió a Carlos V y a su hijo, y caen sus servicios casi por completo dentro del reinado de Felipe II; su mismo trato con los Reyes empieza en el viaje del Emperador y el Príncipe heredero a los Países Bajos, que tiene todo el aspecto de una preparación para el retiro de Yuste.

Seguiremos en lo que acerca de Moro digamos, el magistral estudio de Henri Hymans, «Antonio Moro, son œuvre et son temps» (Bruxelles, 1910), en el cual se rectifican la mayor parte de las fechas de sus relaciones con los Reyes de España y de sus viajes.

Moro conoció al Obispo de Arras por su maestro Van Scorel: Granvela desde un principio cobróle afición y aprovechó la ocasión del citado viaje del César para presentárselo e introducirle en la Casa imperial; y esto, que ya Van Mander refiere, destruye la afirmación tan repetida por Justi (1), de que Moro acompañó a Felipe II a Lisboa, cuando en 1542 visitó a su novia Doña María, aquélla de quien nos dice Sandoval era «antes gorda que delgada, muy buena en el rostro y donayre en la risa».

Sin embargo, no siguió inmediato a la presentación el nombramiento de pintor real, porque aún en 1549 se hace llamar pintor del Obispo de Arras; en este tiempo conoció al Gran Duque de Alba.

Al salir de Bruselas el Emperador y su hijo en Mayo de 1550, Moro residía en Roma (por lo menos desde Abril), y al parecer copia para el Príncipe la «Dánae» pintada por Tiziano en 1545. Este mismo año, por orden de María de Hungría y no de Carlos V como se ha dicho, va a Portugal a retratar a los Reyes: muy honrado fué por éstos, mas corto tiempo hubo de permanecer en Lisboa, por cuanto, según documento hallado por Bertolotti, estaba en Roma en Noviembre de 1551. Según Van Mander retrata al Rey en Madrid, en 1552.

En 1553 se rompen las negociaciones de boda de Felipe II con la Princesa de Portugal, acordándose su unión con la no muy joven y menos bella María de Inglaterra; el Emperador ordena a Moro vaya a retratarla y cumple el encargo con escrupulosidad meticulosa; retrato menos favorecido no se ha hecho jamás (y eso que hay quien

(1) «Velázquez y su siglo», *La España Moderna*, Enero, 1907, pág. 143.

afirma muy seriamente «que trató de embellecerla lo que pudo»): su fealdad era extremada. El muy cortesano Ruy Gómez, que decía a Erasmo: «La Reina es muy buena cosa, aunque más vieja de lo que nos decían», días después, habiéndola contemplado a su sabor, escribe esta dura frase: «Mucho Dios es menester para tragar este cáliz»... «No por la carne se hizo este casamiento» (1).

En 1555, por orden de Granvela presentó al Emperador el veraz retrato, y habiéndole preguntado el Cardenal qué suma le había dado el Emperador: —Ninguna—contestó Moro, y por su mediación le entregaron mil florines.

En 1557, pinta a Felipe II, con la armadura que llevaba en San Quintín.

De nuevo viene Moro a España, recién trasladada la Corte a Madrid y es el primero que toma posesión del obrador de los pintores de Cámara; allí pinta rodeado de discípulos (el más aventajado Sánchez Coello: *conociéralo* ya en Bruselas hacía años). De esta época son sus maravillosos retratos de la familia real, de artistas como Jácome Trezo, de bufones... El Rey le trata con familiaridad desusada entre los graves Austrias; el pintor había adquirido las bellas maneras de la Corte; «poseía—dice Justi—el tono severo y majestuoso que la etiqueta exigía a todo caballero». Tanta dicha le acarreó la desgracia.

Cierto día, estando pintando, como se permitiera Felipe II darle unos golpecitos en la espalda, sin darse cuenta de quién era el *agresor* devolvió el artista al Rey los golpes. Felipe II, suponemos, no tomó en serio—dice Hymans—tan grave infracción de las reglas de la etiqueta. La cosa se olvidaba; pero no faltó alguno, interesado en disminuir el crédito del extranjero, que esparciese el suceso entre los cortesanos. «No se juega con los leones», dice Mander, y en efecto, el asunto tomó mal giro para el artista. Al parecer, la Inquisición se mostró parte en el negocio; inútil es decir que con ella se jugaba menos que con los leones. Moro era sospechoso de ayudar cerca del Rey la causa de los rebeldes flamencos. Por ello, crédulos españoles llegan hasta a acusarle de haber recurrido a hechizos para conseguir el favor del Rey: su talento le bastaba sin duda».

Sea lo que fuere, el hecho es que Moro abandonó en prudente, pero

(1) «Documentos inéditos para la Historia de España», tomo III, págs. 527 y 530.

rápida retirada, la Corte y España. A pesar de repetidas instancias no volvió. Sin embargo, pasados años aún trabaja para Felipe II: retrata su cuarta esposa Ana de Austria, en 1570, última fecha de sus relaciones con el Rey de España. Muere en 1576.

IX

Un error que se ha repetido mucho desde Palomino, y del que acaso no es él el responsable, adjudicaba al reinado de Felipe II dos pintoras de Cámara; raro era el hecho aun en aquellos tiempos de damas, soldados, fundadoras y humanistas, y acrecía la extrañeza el que las dos artistas llevasen el sonoro y desusado nombre de Sofonisba. Apellidaban a una Anguissola o Anguisciola y a la segunda Gentileschi; fácil fué desenredar la madeja: Sofonisba éralo sólo la Anguisciola; la Gentileschi llamábase Artemisia, pertenecía a una familia de artistas pisanos, nació en 1590 y no sé que tuviese en vida la menor relación con España.

Vino a España Sofonisba Anguissola llamada por Felipe II, conducida por el Duque de Alba, acompañada de dos gentiles-hombres, dos damas y dos lacayos en el año 1559, mas no para ser pintora, sino con el título de Dama de la Reina Doña Isabel de la Paz. «Hizo retratos y pinturas, cosa excelente», al decir de Palomino; retrató al Rey, que le señaló una pensión de 200 ducados al año y le dió un diamante; por deseos del Papa pintó a Doña Isabel; los Reyes la dieron joyas y honores y la buscaron por marido un noble siciliano, Don Patricio de Moncada, dotándola con 1.200 ducados. Pasado algún tiempo enviudó, no tardando en hallar otro esposo en Génova no menos ventajoso. Perdió la vista en su mayor edad. Discúrrese murió en esta corte por los años 1575. Todo esto es de Palomino y Ceán. Documentos del Archivo Histórico escasamente amplían y rectifican lo sabido; es el primero, una orden de 12 Marzo 1571, de que se le entreguen «tres mil ducados que le mandó por una cláusula de su testamento [la Reina Doña Isabel] para ayuda de su dote y casamiento»; el segundo, de la misma fecha, es la entrega a la pintora de 265.625 mrs., «por otros tantos en que fué tasada una pieza de brocado» legado también de la Reina, pero que no se le entregó por «no la haver en su Cámara»; dicese también se le pague la renta de

los tres mil ducados que la dejó, que por no habérselos satisfecho «tubimos por bien que desde primero de Julio del año passado de quinientos sesenta y nueve, que fué el día que se le habían de pagar, se le contasse por ellos renta a raçon de ocho mil mrs., hasta que con efecto fuese pagada de los dichos tres mil ducados». Los cuatro documentos restantes son órdenes de pago de la renta: el último es del año 1574 (1).

En ninguno de estos documentos se mienta para nada la profesión de pintora; a Doña Sofonisba se la llama siempre dama de la Reina; sin embargo, su habilidad no debía ser nonada, ni su fama efecto de galantería, cuando tan experto conoedor del Arte y espléndido coleccionista como Gonzálo Argote de Molina, en su «Descripción del Bosque y Casa Real de El Pardo», dice del retrato de la Reina Isabel: es «de mano de Sophonisba, dama que trajo de Francia, excelentísima en retratar, sobre todos los pintores de esta edad» (2).

X

De los primeros años del reinado de Felipe II hay varios pintores, de los que se sabe muy poco.

En 1559 cobraba sueldo, mayor que Moro, Antonio Populer, que pintó en El Pardo. Wauters no lo incluyó en las listas de artistas flamencos.

«Micael de Coxsyen», que así firma el cuadro núm. 1.467 del Museo del Prado, fué de los pintores más protegidos por Felipe II, según Argote; «la Reina María [lo] envió a su Magestad, de Lovaina» (3). De su habilidad sin igual para las copias dejó prueba en el traslado del «Descendimiento», de Vander Wayden, y en el del Políptico del «Corredero Místico» (perdido para España cuando la francesada), por el cual le dió Felipe II la enorme suma de 200 ducados (4). Es sin duda el Maestro Miguel, que figura en el inventario de las pinturas que tenía en Yuste Carlos V.

(1) Libro I de la Cámara (Consejo, sign. 251-e), fols. 178, 179, 323 v.º—Libro II, fols. 58, 108, 127.

(2) *Discurso de la Montería*.—Volúmen IV de la Biblioteca venatoria. Madrid, 1882, pág. 106.

(3) Argote de Molina: *Descripción del Bosque de El Pardo*.

(4) Ceán: *Diccionario*.

Muchos años sirvió a Felipe II Antonio de Bruselas, «pintando en el Alcázar de Madrid y casas reales de su contorno, pero habiendo llegado a ponerse tullido y gafo de las manos, sin poder trabajar, S. M. le concedió, por una real cédula fecha en El Pardo a 15 de Febrero de 1572, una pensión para poder vivir».

XI

En lo antiguo, los primogénitos de los Reyes, llegados a cierta edad, tenían *Casa* independiente, con servidumbre propia, análoga a la de sus padres, y a veces hasta su pintor de Cámara. Un documento nos da noticia de un artista, del cual hasta hoy ni el nombre se conocía, pintor del infortunado Príncipe Don Carlos: es una cédula fechada en El Escorial en 19 de Septiembre de 1568, que dice como sigue:

«El Rey:

»Alonso vazquez de la Canal greffier del sermo. príncipe don Carlos, mi muy caro y muy amado hijo q sea en gloria, yo uos mando que de qualesquier mrs q son o fueren a vro cargo deis y pagueis a los testamentarios de Pablo Ortiz *su pintor* ya diffunto, o a quien su poder houiere dozientos ducados que valen settenta y cinco mil mrs de q le hazemos mrd por una vez acatando lo que le sirvió y para que ayude a pagar las deudas que dexó y descargos de su ánima»... (1).

Este hecho y el que refiere otro documento antes citado, sobre el pago de un retrato de San Fernando, parecen indicar en el infeliz degenerado afición por la pintura, acaso el único rasgo que heredó de su padre.

XII

Hubo en pasados tiempos cierta clase de pintores que tenían por campo de sus aptitudes el pintar puertos, ciudades y aun regiones; algo mixto de pintores y cartógrafos. Fué en esta profesión excelente el flamenco Antonio de las Viñas, artista valiente al decir de Argote de Molina, que anotó en su descripción de El Pardo un lienzo de su

(1) Libro I del Consejo de la Cámara, fol. 69 v.º (Archivo Histórico Nacional, Sección Consejo 251-e).

mano con «las grandes islas y tierra de Zelanda con todas villas, puertos, ríos, riberas y diques, con todo el mar que descubre el gran reino de Inglaterra». A este texto, únicamente añadió Ceán la sospecha de que hubiese estado en la Corte de España en tiempo del Emperador Carlos V. Consérvase una cédula-circular de Felipe II, fechada en Madrid a 8 de Agosto de 1570, por la que se manda a los «Concejos y justicias, regidores, caballeros, oficiales y hombres buenos de todas las ciudades de estos mis reynos y señoríos de Castilla», que por cuanto «Antonio de las Viñas nro pintor va por nra orden y mandado a pintar la descripción de algunos de esos pueblos principales... y hazer otras cossas de nro servicio tocantes al dho su officio queremos q en lo q por allá se le offreciere sea bien tratado... le dexeis y consintais estar y residir libremente con sus criados y cabalgaduras y gente q le ha de ayudar»; pénase cualquier impedimento que por las autoridades se pusiese al pintor, con «mil mrs».

De importancia es el documento (1) extractado, no sólo por los datos que da para la biografía de Antonio de las Viñas, sino también por ser la única noticia conocida de una magna idea de Felipe II. Aspiró, sin duda alguna, el Rey Prudente a un conocimiento acabado de sus Estados, y como medios para alcanzarlo dispuso tres grandes planes, de los que ni uno solo logró ver completo: pensó en tener a España entera, medida, pintada y descrita, y para ello ordenó los trabajos de Esquivel, las Relaciones Topográficas y estas descripciones de villas y ciudades, que encargó a Antonio de las Viñas: labores concurrentes a un fin que por su misma grandeza y modernidad no se pudo conseguir entonces, ni a buen seguro hoy día sería hacedero.

XIII

Supo Felipe II de las habilidades de Becerra por su arquitecto Juan Bautista de Toledo, y le faltó tiempo para llamarle a su servicio. Con grandes honras entró en él y no poco provecho, que aun antes de extendersele título, se dispuso le entregasen doscientos ducados «para aderezarse para comenzar a servirnos». Ordenóse esto el 26 de Noviembre de 1562, y medio año más tarde, en 3 de Mayo

(1) Folio 369 vuelto del Libro I de la Cámara.

de 1563, dase nueva orden de que se le abonen cien ducados. Y hasta 23 de Agosto del mismo año, por cédula firmada en el Bosque de Segovia, no se le recibe por criado de la Casa real: extraños en verdad son estos trámites y desusadas estas ayudas de costa anteriores a la entrada en Palacio.

El nombramiento de pintor es cédula larga y nos entera muy por menor de curiosas especies. Dásele un sueldo de 600 ducados al año, y a cargo del Rey corre el pago de colores, demás materiales y oficiales que le ayuden. Envidiables eran las condiciones, pero aún sorprenden más cuando se lee que de los dichos seiscientos ducados comenzó a gozar Becerra el 9 de Septiembre de 1562, «que partisteis de vuestra casa a servirnos».

Acaso en las condiciones excelentes con que entró Becerra en el real servicio habrá que ver la mano de la Princesa Doña Juana (1), que por estos años hubo de encargarle el retablo de su monasterio de las Descalzas, y la gran fama que en las partes de estos reinos tuvo desde que se obraba el retablo de Astorga.

En obras de pintura para los Reyes, hizo Becerra cosas singulares; en el Alcázar de Madrid pintó al fresco «el paso de la sala de las Audiencias a la galería del poniente..., otra sala con las alegorías de los cuatro elementos, y en un cubo de la misma galería, donde solía más tarde comer Felipe IV, las Artes liberales» (2); todo ello desaparecido en el incendio. A nosotros en cambio han llegado los *alegres* frescos de El Pardo, que tan mal se avienen con otras obras de Becerra, como el cadáver putrefacto del Museo de Valladolid y la Virgen de la Soledad, de muy devota historia, encargo de la Reina Doña Isabel de la Paz. Y es regocijada cosa, que a artista tan amante como Becerra de piernas y torsos nada vestidos, y que hasta muy ligeras profanidades llevó al retablo de Astorga, no haya dibujo de huesos que no se le atribuya, ni sangrante Cristo de que no se le juzgue autor.

Como premio a sus servicios, diósele, como a Berruguete, un cargo en la Curia, de no escasos rendimientos. Murió en 1570.

(1) Hay varios documentos que testimonian la protección y afecto que dispensó a Becerra la Princesa de Portugal: en lugar más a propósito que éste habrán de publicarse.

(2) Rosell: «El Retablo de las Descalzas Reales» (*Museo Español de Antigüedades*, tomo V, págs. 525 y siguientes). No dice en qué Archivo se guardan los documentos extractados; alguno de ellos lo conoció Ceán.

XIV

Contraste con las prosperidades palaciegas de Becerra forman los lances de infortunio de un grande artista. A ser verdad lo que se cuenta, pocos tan desdichados hubo como Luis de Morales; después de muerto, hasta su nombre se confundió. Dice Tubino: «A su retiro de Badajoz llegó la expresión del deseo regio (de que trabajase para El Escorial); con efecto, se trasladó a Madrid, de aquí al Escorial, probablemente por los años 1564 al 65... Dícese que empeñado Morales en presentarse ante el Monarca con la ostentación más conforme a la dignidad de la realeza, hubo de realizar su designio con tal boato, que Felipe II, juzgando el hecho acto de orgullosa petulancia, mostróse asaz frío y aun disgustado, y en el primer momento de cólera resolvió prescindir de los servicios de Morales» (1).

Mucho de fábula parece tener el relato, porque no era Felipe II Rey que juzgase a los hombres por brocado de más o joya de menos. Y por otra parte, hay noticia de cuadros encargados por el Rey a Morales, como el «Cristo camino del Calvario», que donó a los Jerónimos de Madrid, y el hecho tan sabido de las vistas de ambos, cuando el viaje de Felipe II a Portugal. En realidad escasean tanto documentos y textos viejos sobre Morales, que casi en nada de su vida puede tenerse juicio seguro; de esperar es, que dentro de poco una monografía que sobre el ascético pintor se está laborando, desvanezca los yerros y fantasías que sobre él ha amontonado una crítica romántica y poco escrupulosa.

XV

La biografía de Sánchez Coello, desde Palomino, es un tejido de noticias inexactas, equivocadas a veces y siempre incompletas. Ceán Bermúdez sacó todos los datos del origen y nacimiento del pintor, de la obra de Alvarez de Baena, *Hijos de Madrid ilustres en santidad* (2),

(1) «Tabla del Divino Morales» (*Museo Español de Antigüedades*, tomo VII, págs. 18 y 55). Nada de investigación propia hay en un estudio acerca de Morales en la *Ilustración Artística*, número del 24 de Agosto de 1896: su autor, D. Rafael Balsa de la Vega.

(2) En «Santidad, dignidades», etc.—Madrid. Benito Cano, 1780; vida de doña Isabel Sánchez Coello, tomo II, pág. 418.

aunque alterando una fecha, que ha sido causa de larga serie de dislates.

Alvarez de Baena hubo de conocer los datos por las pruebas para el hábito de Santiago de D. Antonio de Herrera Saavedra y Sánchez, nieto del pintor. Este expediente se conserva en el Archivo Histórico (1), y he aquí las principales noticias que encierra.

Luis Sánchez Galván, natural de Valencia del Cid, y su mujer Isabel de Moya y Sánchez, natural de la misma ciudad (2), por causa de los «vandos y comunidades que se llamaron la Germania», se retiraron a vivir a Benifairó: los Señores de este lugar nombraron a Luis Sánchez Galván, Baile, y le encargaron enseñase a leer y escribir a los niños del lugar. Los del pueblo creían que Luis Sánchez era de Castilla (3). Quizá la *retirada* a Benifairó fué destierro o huida. Pasa-do algún tiempo tuvieron un hijo, a quien pusieron por nombre Alonso y que fué bautizado en la Alquería Blanca; en Benifairó no había pila sacramental por ser lugar de moriscos. Tenía trece o catorce años Alonso cuando, habiendo muerto su padre, se fué «a correr mundo».

No volvieron a saber de él sus paisanos, hasta que por los años de 1591 llegó a Benifairó D. Diego de Guzmán (4) ha hacer la información para que entrase de Capellán de Reyes Nuevos el Lic. Juan Sánchez Coello Reinalte, y hubo conversaciones en el pueblo, y una vieja que conociera al padre habló de «la ventura de aquel mozo que pensauamos era perdido y aora su hijo entra en la iglesia de Toledo»; a lo que no faltó quien contestara, era fortuna merecida, «que era bien nacido y hidalgo» (5).

Los informantes santiaguistas no pudieron dar con la partida de nacimiento de Sánchez Coello, porque cuando la expulsión de los moriscos habían desaparecido los libros parroquiales. De todo esto, como de sus no cortas andanzas, sabe muchas cosas el erudito Sr. San Román, que consultó el expediente de Reyes Nuevos, y de desear es publique el resultado de sus investigaciones; hasta ahora sólo sabemos que de ellas resulta nació el pintor en 1531 o 1532 (6).

(1) Pruebas para el hábito de Santiago, sig. 3.907.

(2) Declaración del Lic. Juan Sánchez Coello.

(3) Declaración de Mosén Francisco Aguilar.

(4) Llegó, andando el tiempo, a Comisario de Cruzada y Patriarca de las Indias.

(5) Declaración de Pedro Proedo.

(6) Vid. *Catálogo del Museo del Prado*, última edición francesa.

Ceán cometió el muy grave error de decir que en el año de 1541, fecha del nacimiento de doña Luisa Reynalte, era la de su casamiento con Sánchez Coello, ¡que sólo tenía a la sazón nueve o diez años!... (1).

Con estas nuevas fechas queda destruída la suposición de que sea de Sánchez Coello el retrato de la Emperatriz que se envió a Tiziano y que él devolvió a España, como hemos visto, en 1545.

Creo fué Stirling el primero que apuntó la idea; Madrazo la refutó, fundándose en que Sánchez Coello no tendría más de veintitrés años cuando murió la Emperatriz. Como el argumento no era de gran fuerza y continuaba siendo desconocida la fecha cierta del nacimiento del pintor, una distinguida escritora francesa, Mlle. Luisa Roblot Delombre, poseedora de un retrato de la Emperatriz, que, según todas las probabilidades, es el enviado a Tiziano para servir de modelo, razones técnicas llevaron a su ánimo la persuasión de ser obra el original de Sánchez Coello, y esta investigación impulsó a su autora a escribir el sugestivo libro *Portraits des Enfants* (París, 1913).

Cuando se escribía este trabajo, aún no se habían publicado ni el libro de Mme. Roblot ni la edición francesa del Catálogo del Museo, y no muy convencido por los argumentos de Madrazo, hube de inclinarme a la idea de Stirling, fundándome en un documento al que en un principio di un alcance seguramente exagerado.

Unas hojas manuscritas que se encuentran en un tomo de varios del siglo XVI en la Biblioteca Nacional, que se titulan: «Los versos que hizo el señor Diego Gracián, de los Retratos de Príncipes que tenía en su obrador Alonso Sánchez, pintor de su magestad, en latín y en romance» (2).

Son unos largos y desmayados versos latinos seguidos de amplificada y poco castiza traducción, en los cuales se elogia al personaje retratado; son a manera de epigramas (en el sentido humanístico de la palabra); júzguese de su valor por el del retrato de la Emperatriz:

(1) Alvarez de Baena trae bien esta fecha.

(2) Ms. 55-72. — Dió la primera noticia de estos versos Bonilla San Martín, en sus inapreciables «Clarorum hispaniorum epistolae» (París, 1901, pág. 15), y publicó el dístico dedicado al Príncipe D. Carlos, lo mejor de los versos. — En el mismo año Paz y Meliá, en la *Revista de Archivos*, escribió la biografía del humanista Diego Gracián, y publica íntegro el original latino; la traducción creo está inédita y como podrá juzgarse no es de lamentar.

Esta es el lustre de Naturaleza muger de Carlos Quinto
Tan esmerada en gracias que ninguna en el mundo se le puede igualar!
Dichosa Isabel que así resplandeció en Religión, en fee y en una grande bondad,
Honestidad y ingenio y en todas buenas costumbres;
Pues en gentileza y hermosura, lindeza pintada con gravedad,
¿Qué edad o siglo vió jamás otra tan aventajada?
Por cierto, desde Oriente hasta el Poniente
No se hallará ninguna igual a esta Princesa.
Mas como el mundo no la mereció, sino el Cielo,
Con temprana muerte la quiso llevar a sí.

Por este estilo son los demás versos dedicados a los retratos de Carlos V, Felipe II, Doña Ana, el Príncipe Don Fernando, la Princesa Doña María de Portugal, Don Carlos, María Tudor, Doña Isabel de la Paz, Doña Juana, Princesa de Portugal; Don Juan de Austria y el Cardenal Espinosa. ¿Eran estos retratos obras de Sánchez Coello? El manuscrito no lo dice, y fuera aventurado el afirmarlo.

Queda, pues, en pie el problema del retrato de la Emperatriz, pintado por Tiziano antes del 8 de Diciembre de 1545.

¿No cabe pensar, como Madrazo, que Tiziano se sirvió para modelo de un dibujo o una medalla?

Hay en contra de esta suposición, compartida por algún otro escritor, que llegó a indicar sería el modelo de León Leoni, la frase contundente del Aretino, que dice era el retrato obra de «pennello triviale».

El 19 de Febrero de 1583 decía el Cardenal Granvela a Mateo Vázquez: «Por auer sido yo siempre muy amigo de escultores, pintores y otros hombres ingeniosos, acuden a mi y tanto más lo hace Alonso Sánchez por hauerse criado algunos años en mi casa con el pintor Antonio Moro».

Probablemente la estancia de Sánchez Coello en casa del Obispo de Arras fue anterior a 1550, época en que comienza Moro sus continuados viajes para estudiar en Roma, retratar novias de Felipe II, etc.; con Moro pasaría a Portugal, y allí, al parecer, sirvió al Príncipe del Brasil; a su muerte, su viuda, la Princesa Doña Juana, lo recomendó a su hermano, y entró en la Casa Real, que por aquel entonces estaba sin pintor de Cámara, por la misteriosa marcha de Antonio Moro. Hácense lenguas los tratadistas de los honores extremados de que en vida gozó, y cuentan y no acaban de los coches y literas que llenaban los patios de su casa, los caudales que allegó, que hasta funda-

ciones piadosas para auxilio de huérfanos instituyó en Valladolid, y del cariño que el Rey le tenía, que, según el severo Jovellanos, «solía divertirse asistiendo con familiaridad a su obrador, como se cuenta de Alejandro, que reposó alguna vez en el taller de Apeles de sus gloriosas fatigas...», «algún día se vió al Monarca español halagando al artista con la misma mano que regía el cetro de dos mundos» (1).

Nada sé de sus gajes de pintor, como no sea que por el retrato del Príncipe Don Diego (pintado el 20 de Abril de 1582 para enviar a Flandes) se le pagaron 60 ducados, no despreciable cantidad, y que figura en la «Relación de las personas que ha de curar el Dr. Andrés Pérez, médico de familia del Rey n. s., que ha de curarlas con mucho cuydado y diligencia sin les llevar por ello cosa alguna». (Madrid, 22 Junio 1588) (2). Figuran en esta relación caballeros de mucha cuenta y artistas como «Antonio Despinosa, entallador», «hanzplet platero de oro — Ju° Rodríguez de Bavía, platero de Plata—Daniel Rutinel, Bordador—y Jácome de Trengo, escultor».

Era hombre Sánchez Coello que, a pesar de sus fortunas, no dejaba de importunar con nuevas súplicas a sus antiguos protectores para conseguir para sí y para sus deudos honra y maravedises.

El 11 de Marzo de 1566 la Princesa Doña Juana escribe al Cardenal Infante para que dé un Beneficio, vacante en la «villa de Viros o Vizeu, a Frutos Bras, clérigo, deudo de Alonso Sánchez, Criado del Rey mi señor» (3).

En 1580, el Cardenal Granvela pide para Jerónimo Sánchez, hermano de Alonso, la plaza de pintor de «la caualleriça» (4).

En 1583, el mismo Cardenal escribe en la citada carta a Mateo Vázquez, que el pintor «ha pedido algunas mrdes a su md habiendo seruido muchos años y que siempre se le dize que busque otra cosa en que se le pueda hazer merced», y le recomienda para el oficio de armero, «officio más de curiosidad y de ingenio que de trabajo» (5).

Y aun no sé si será nuestro pintor el Alonso Sánchez que en 1585 solicita le concedan la escribanía «del Lugar de Buizillo, por muerte

(1) Sentenach: *La Pintura en Madrid*, pág. 28.

(2) Biblioteca Nacional: Manuscritos. Ms. 3.825.

(3) Despachos de la Princesa Doña Juana, fol. 71.—Archivo Histórico Nacional (Consejo, sign. 1432 e).

(4) Zarco del Valle: *Documentos inéditos*, LV, pág. 244.

(5) Zarco: *Loc. y pág. citadas*.

de Ju^o de Gamboa, su yerno», que es de creer, dado lo descontentadizo de su natural (1).

Dos de las hijas de Sánchez Coello, educadas con los más altos linajes, las que tuvieron por amigas a Infantas de España, pasados los años se vieron en gran necesidad. En 1621 acuden en súplica al Rey, que les concede 200 ducados al año; en 24 de Septiembre del mismo año, piden doña María y doña Antonia se les aumenten otros cien ducados, y en 1628, habiendo muerto doña María, pide su hermana, que está muy pobre, se le conceda la pensión de los trescientos ducados, y el Rey accede. De la otra hija, doña Isabel, excelente en pintar retratos, casóse con un Caballero santiaguista y vivió en muy holgada posición.

Pero al morir el pintor, no había aún penuria en su familia; dejaba un caudal de algunos miles de ducados, cosa rara en artistas de todos los tiempos.

El 8 de Agosto de 1588 murió «el Español Protógenes famoso», cantado por Lope en graves y armoniosos versos.

XVI

La protección dispensada a las artes por Felipe II, en especial la Pintura (constante afición de los Austrias españoles, por herencia quizá de la Reina Católica), fué de sus buenas cualidades la primera reconocida aún por sus más encarnizados y fanáticos adversarios; en la moderna tarea de su rehabilitación histórica, poco costó se abriese camino la consideración de esta virtud: era su testimonio «una montaña tallada de muros cubiertos por pinturas».

No fué el Rey Prudente, Mecenas por *posse*, fué un concedor cumplido; dígalo sino la suerte de Zúccaro: merece se le tenga «por el primer *amateur* de Europa en el siglo XVI» (2).

Si no consiguió fuesen excelentes los pintores de El Escorial, culpa es imputable al tiempo, no a él, que no regateó oro ni órdenes a sus Embajadores para que le enviasen los mayores artistas. Su gusto era

(1) Consultas de Gracia: Archivo Histórico Nacional (Consejo).

(2) Tormo: *La pintura española en el siglo XVII*, pág. 108. — Para completar lo que en estas líneas se dice, véase el jugoso estudio de Justi, «Felipe II como amigo de las Bellas Artes», publicado en los *Estudios sobre Felipe II*, traducidos por Hinojosa. Madrid, 1878.

exquisito y concienzudo, y hasta hizo algún estudio particular en el arte, al decir de los embajadores venecianos: «Intende alquanto della statuarie la pittura e sente piacere alla volte operando in esse». En la acogida del San Mauricio, del Greco, veo más que prejuicios estéticos, reparos religiosos.

Aunque otra cosa se diga, no fué el Greco para su época quien mejor expresó la idealidad religiosa ambiente; sus pinturas encontrarían eco en el ardiente espíritu de tal cual místico y ascético, no entre el vulgo; era la religiosidad entonces menos alambicada y más naturalista que nos la pinta el cretense: Rey y pueblo, en una escena de martirio querían ver sangre, no podían contentarse con una mística conversación de atormentados por ansias infinitas.

Salvo el Greco y los escasos y no sorprendentes cuadros religiosos (1) de Sánchez Coello (sólo excelente en retratar, como Moro), y el rápido paso del malogrado pintor Mudo, los demás pintores de El Escorial forman una serie grande en número, aunque no en valor, hueste de furiosos manieristas para quienes Miguel Angel era más grande que Apeles para Don Felipe de Guevara; herederos de las malas cualidades del Buonarroti sin la menor de sus excelencias.

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTON.

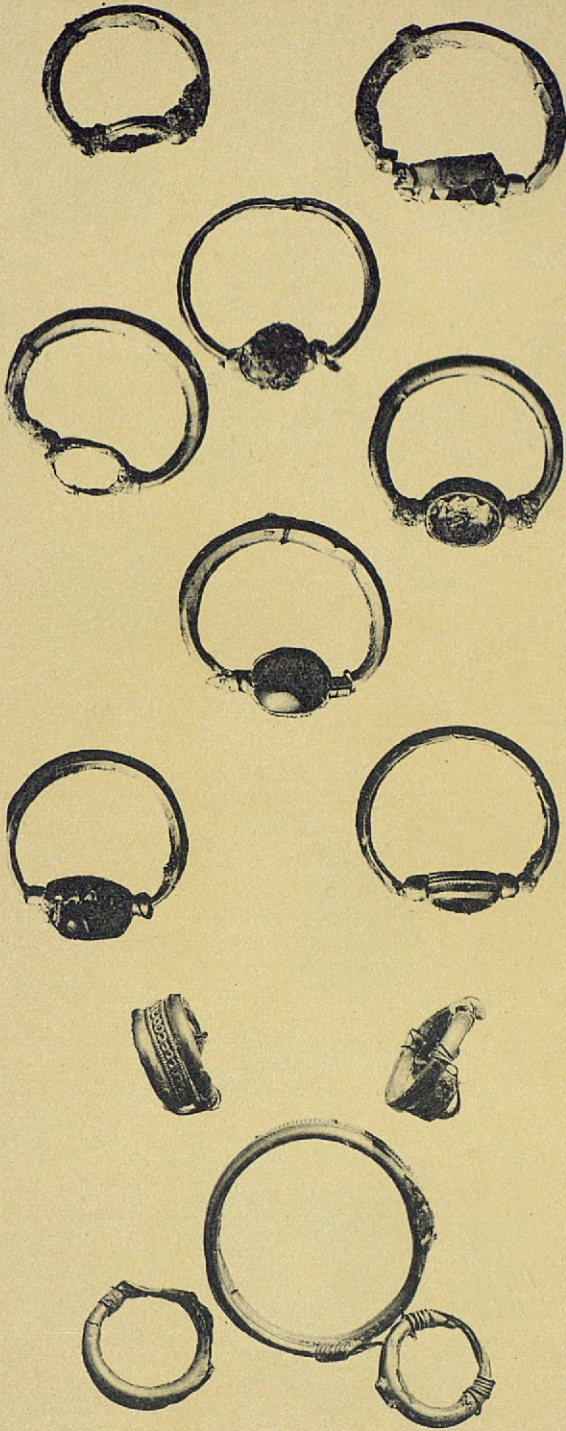
(Continuará.)

(1) Acaso el más importante es el que publicamos: probablemente fué pintado para San Jerónimo el Real, donde se halla actualmente; estuvo varios años en el Museo del Prado (Vid. Cat. hist. descrip., núm. 1.040). Dice Madrazo que el viajero inglés Cumberland le prodigó grandes elogios: suponemos será en sus *Anecdotes of eminent painters in Spain* (Londres, 1782), de que no hemos logrado ver ejemplar. La firma del cuadro dice así: «Alfonsus Santius F 1582».



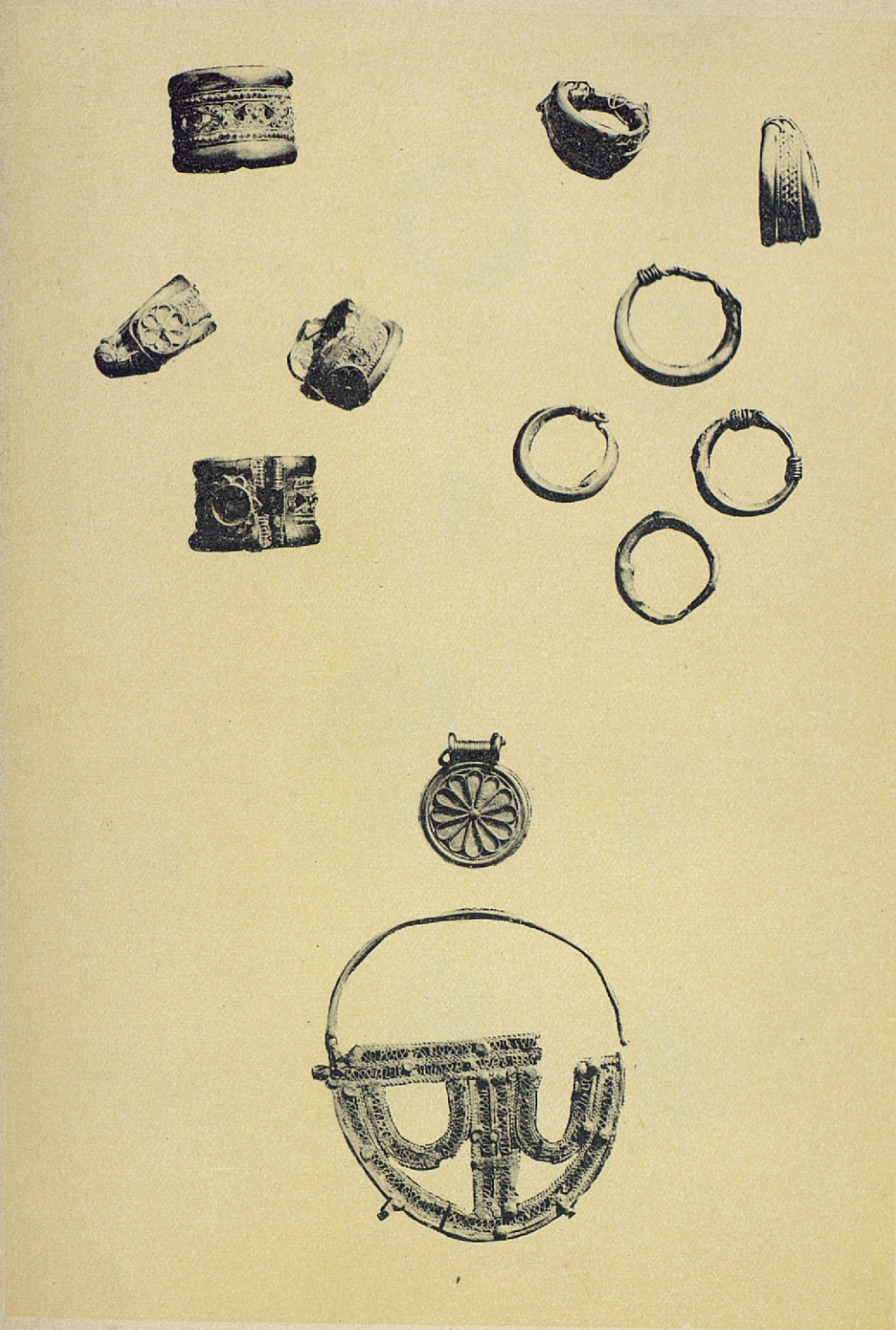
Fotografía de Hauser y Menet.-Madrid

ASUNTO MÍSTICO
por Sanchez Coello
IGLESIA DE SAN JERÓNIMO EL REAL



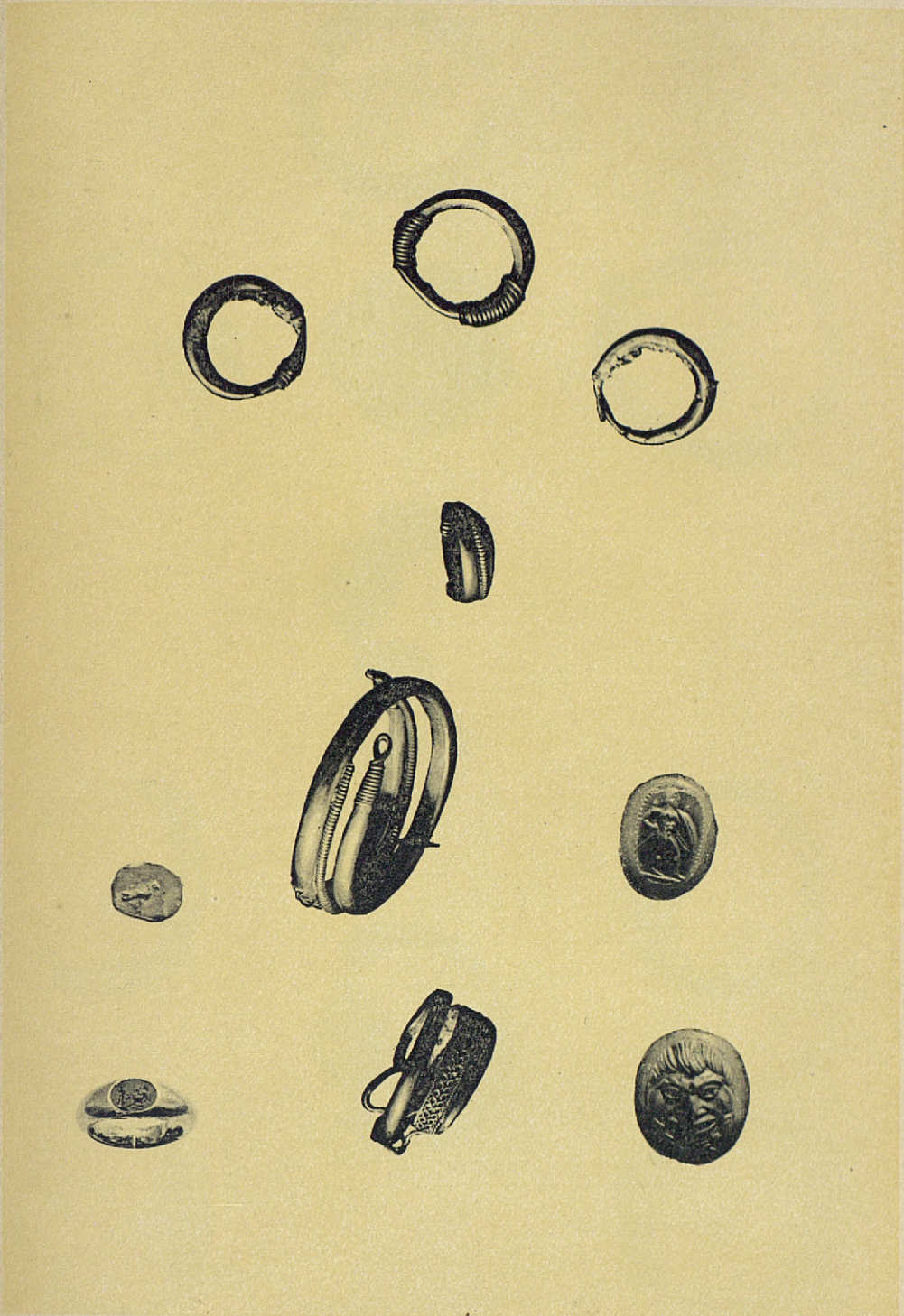
Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Anillos funerarios y otras joyas encontradas en las
excavaciones de los Glacis



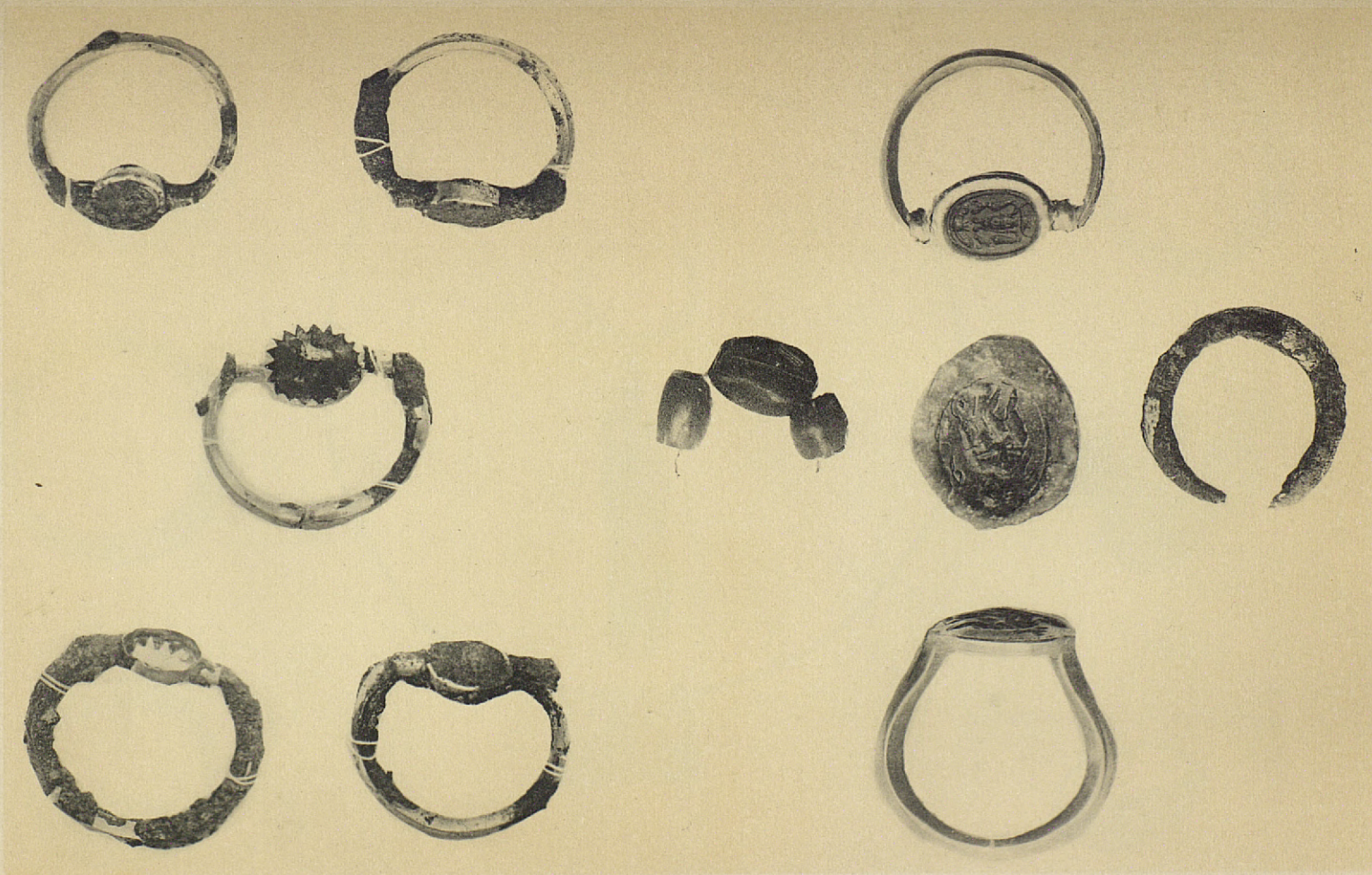
Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Joyas de oro de carácter asirio procedentes de las excavaciones
en los Glacis de Puerta de Tierra



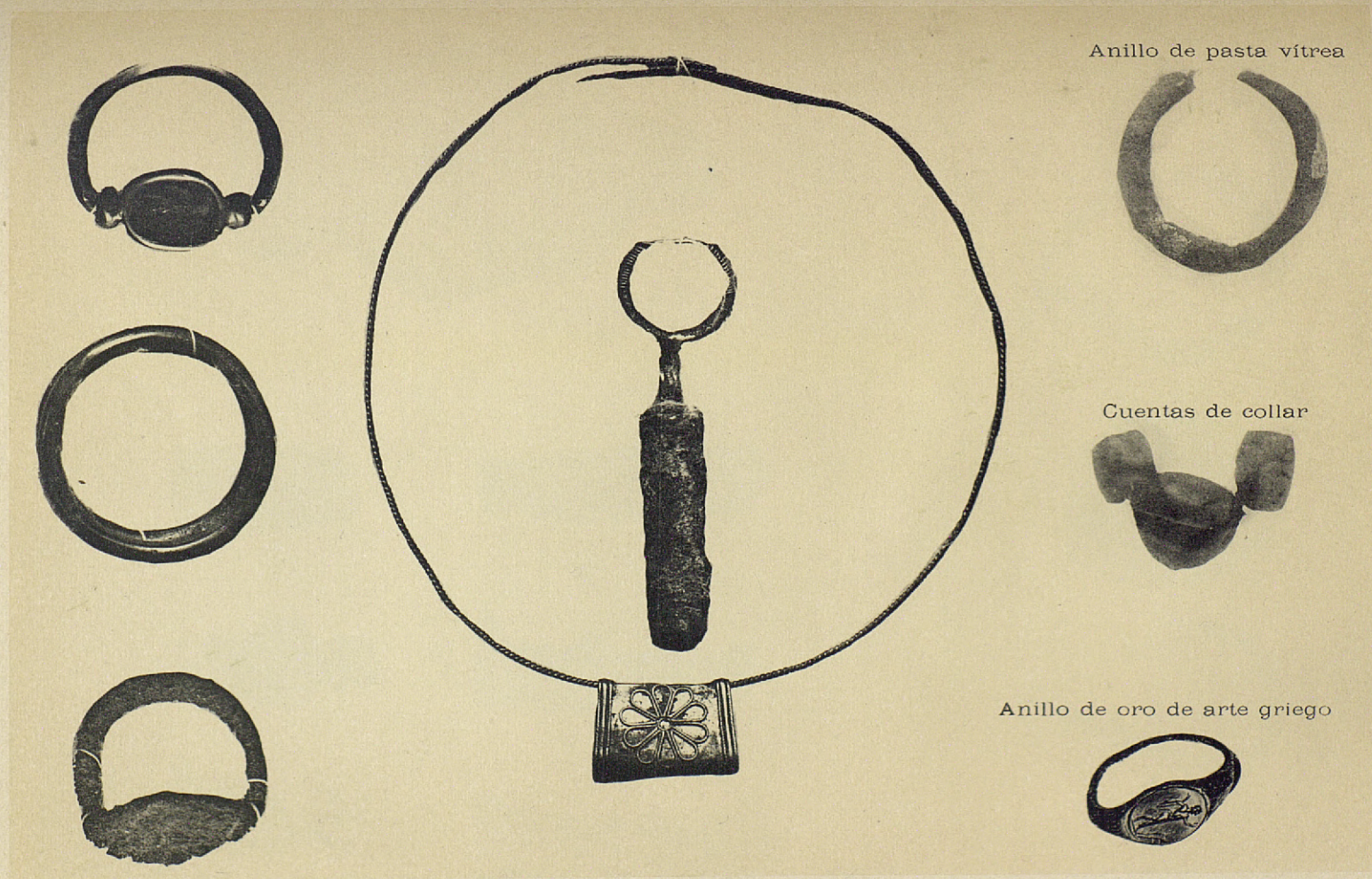
Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Joyas de oro y piedras grabadas procedentes de las excavaciones
en los Glacis de Puerta de Tierra



Fototopia de Hauser y Menet.-Madrid

Joyas funerarias de carácter egipcio y anillo signatorio griego
procedentes de las excavaciones de los Glacis



Anillo de pasta vítrea

Cuentas de collar

Anillo de oro de arte griego

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Joyas funerarias halladas en 1912 en el Hipogeo de Punta de la Vaca



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Amuletos de pasta y de barro y un anzuelo de bronce encontrados en la playa y terrenos de los Glacis



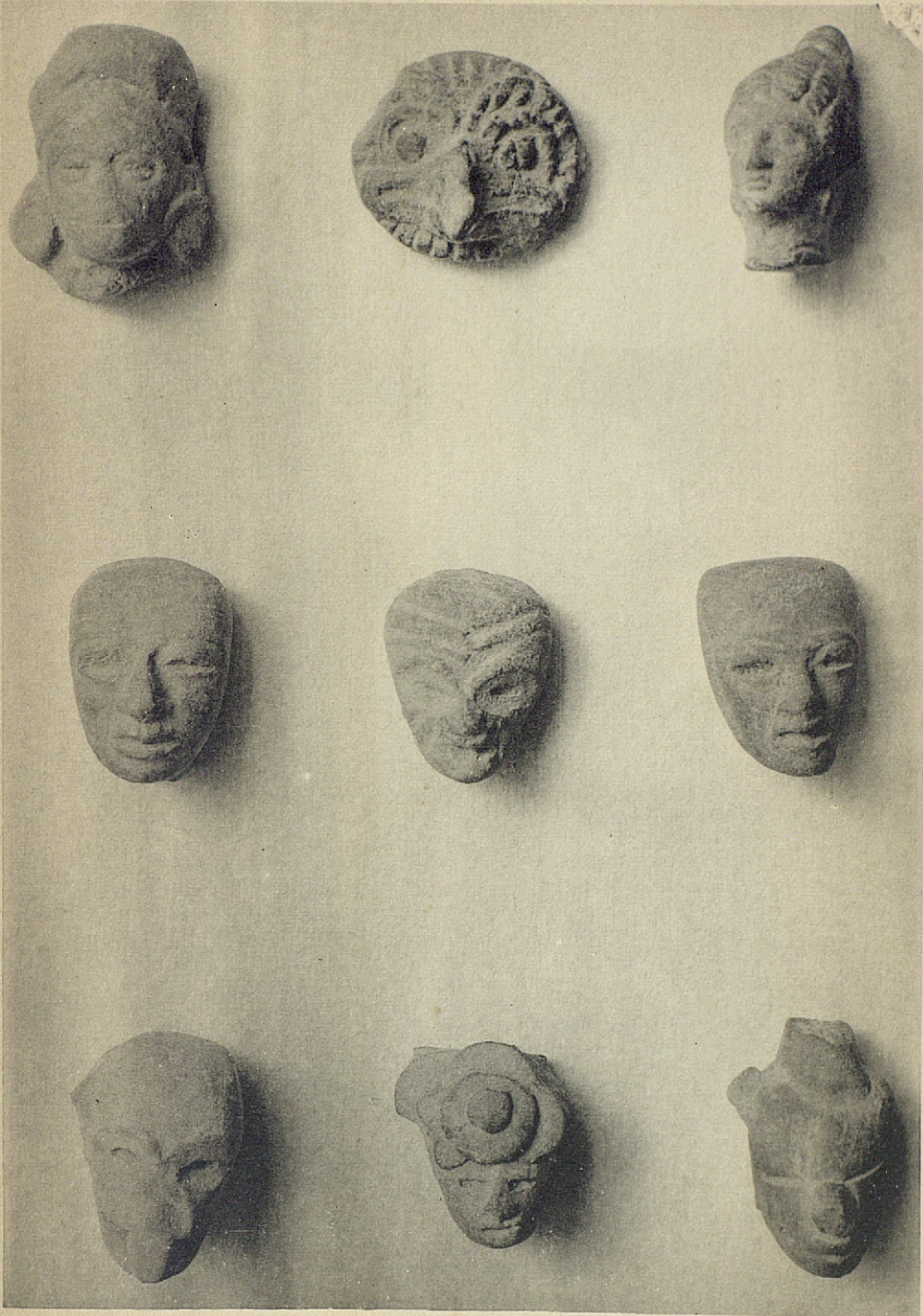
Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Cerámica gaderitana de carácter griego



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Biberón de barro en forma de paloma, semejante á los ebusitanos
Necrópolis gaderitana



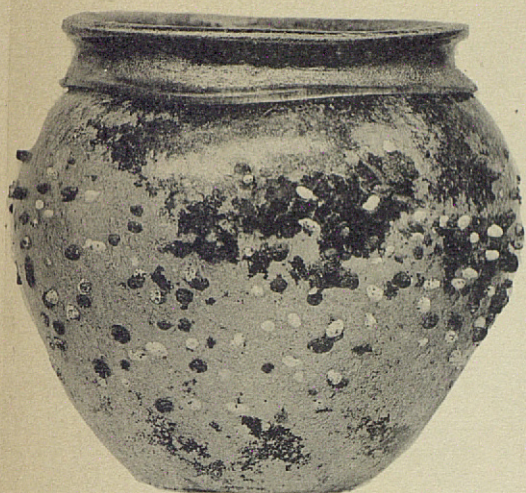
Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Antefijas y cabecitas de barro cocido encontradas en los
Glacis de Puerta de Tierra



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Ejemplares de cerámica greco-tartesana encontrados en los Glacis de
Puerta de Tierra. Cádiz



Vasija de vidrio azul



Bocina de vidrio



Biberón de barro

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Grupo de construcciones funerarias descubierto en el mes de Julio de 1914



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Construcciones funerarias de carácter miceniano