

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

* Arte * Arqueología * Historia *

MADRID.—1.º Septiembre 1914.

AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS

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

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

Necrópolis ante-romana de Cádiz.⁽¹⁾

HALLAZGOS EN LOS GLACIS DE PUERTA DE TIERRA.

La ciudad de Cádiz, rodeada de mar por todas partes menos por la estrecha lengua de tierra que, cortada por fosos y murallas, la une por el lado del SE. con la vecina población de San Fernando, presenta ante la puerta de su muralla, llamada de *Tierra*, una serie de explanadas arenosas formando rampas y fosos, que fueron los *glacis* de la antigua y hoy inútil fortificación, pero que no obstante, siguen perteneciendo al Ministerio de la Guerra, sin beneficio para él y daño para la ciudad. En estos terrenos, los más altos sobre el nivel del mar, se puede afirmar con fundamento que es donde está situado el núcleo de la antigua Necrópolis gaderitana, elevándose la muralla que contiene el oleaje, hasta veinte metros de altura sobre el nivel medio de las aguas.

El continuo golpear del marítimo elemento venció en algunos trechos la fortaleza de la piedra colocada por mano del hombre para oponerse a la constancia de los líquidos embates, y al abrirse esas grandes brechas, las aguas, dando lección práctica contra la apatía e indiferencia de nuestros gobernantes, nos han puesto de manifiesto algunas de las primitivas construcciones funerarias en que los pobladores de la antigua Gades pretendieron guardar eternamente los res-

(1) Véase artículo en el número del II trimestre.

tos de sus parientes y allegados, sin poder figurarse que, andando los siglos, las aguas que ellos pretendían dominar habían de destruir su última morada.

En el mismo año de 1912, en que comenzábamos nuestras exploraciones en la parte de la Bahía, o sea en terrenos del *Astillero*, realizábase, por el Cuerpo de *Ingenieros militares*, una obra para levantar nuevamente parte de la muralla hundida junto a los cuarteles, y al hacerse las obras de desmonte necesarias para la cimentación, aparecieron varias sepulturas, que por los datos recogidos he podido colegir su semejanza con las ya descritas, pero de cuyo hallazgo no se dió cuenta a la Comisión de Monumentos, pasando por tanto inadvertido el descubrimiento, y cuando llegó a mis oídos la noticia, a causa de la fraudulenta venta de los objetos aparecidos, era tarde para apreciar lo que se había destruido y se procuraba ocultar para evitar responsabilidades.

Pude, no obstante, recoger numerosas piezas de cerámica (urnas cinerarias, ungüentarios y ánforas), que guardaban en la Comandancia de Ingenieros y entregaron al Museo Arqueológico Provincial sin el menor inconveniente; consiguiendo, tras larga pesquisa, y usando de dádivas y amenazas, reunir gran parte de las joyas encontradas, y que asimismo hemos entregado en el citado Museo en calidad de depósito, y son las siguientes:

Ocho anillos de oro, rellenos de cobre, con engarce de forma ovalada, para piedra giratoria. Tres de ellos tienen piedras rojas (*cornarinas*), una labrada en forma de *escarabeo* (1) y las otras lisas, tendiendo a dicha forma. El sistema de engarce presenta dos variantes y la hechura industrial acusa la influencia del arte egipcio, pero siendo probable que tales anillos sean producto del arte regional influido por las creencias y gusto de los colonizadores, deducción fundada en la abundancia de estas joyas, tanto como en su mayor tosquedad, comparada con la labor esmerada de otras encontradas y a las que parecen querer imitar, así como el no conocer el procedimiento químico de extraer el alma de cobre después de laminado el oro, ni el emplear

(1) *El escarabeo* era símbolo de las generaciones engendradas por sí mismas; recibió el nombre de *kopri* entre los egipcios, siendo emblema de la vida humana y transformaciones sucesivas del alma en el otro mundo. Se consagró a *Ptah*, dios de la creación, y se colocaba sobre el pecho de los cadáveres o en la mano derecha.

las soldaduras, todo lo que demuestra un estado rudimentario del arte, más propio de los tartesos que de los orfebres fenicios o egipcios, muy adelantados en el arte en la época a que corresponden las joyas; viniendo a confirmar nuestro supuesto, la ignorancia que parece demostrar del ritual o simbolismo funerario, el no dar a las piedras la verdadera forma del escarabeo; lo que permite suponer que el artífice sigue una moda o costumbre sin conocer el porqué de ella. (Véase la lámina.)

Aro de oro de tres centímetros de diámetro, arrollado en dos vueltas y terminando sus dos extremos en fino alambre, formando asas como para engarzar una cadena o cordón. (La misma lámina que los anillos.)

Cuatro típicos colgantes de marcado carácter fenicio, en forma de aretes dos de ellos, con una faja de filigrana sirviendo de unión a los aros cilíndricos que forman el alma de la joya. La finalidad de estos colgantes suponemos fuera servir de enlace o pasador para los collares. (Véanse en la misma lámina reproducidos en su tamaño.)

Pendiente o zarcillo de marcado carácter oriental, cuya técnica y gusto artístico son idénticos a los de la *diadema* de Javea que se guarda en el Museo Arqueológico Nacional. Está formado con varias láminas de oro en fajas paralelas unidas por filigrana, dibujando en conjunto tres semicírculos, separados entre sí por los radios del mayor. En la parte exterior del círculo mayor presenta unas asitas como de haber tenido colgantes. (Se reproduce en la lámina en su propio tamaño.)

Seis piezas de oro anulares, formados con dos aros cilíndricos unidos con una faja de filigrana; dos de ellos están unidos con una charnela y los otros por medio del arrollamiento de los aros exteriores, adelgazados hasta formar un fino alambre. En un lado tienen sobrepuesto y sujeto con el alambre unos rosetoncitos como los que se ven en la mayor parte de las joyas de arte asirio. Motivo decorativo que se repite con frecuencia en las alhajas que aparecen en Cádiz y que probablemente tendrá el significado del dios solar. El destino de estas piezas, deduciéndolo de otras semejantes griegas y asirias, creemos fuera el de pasadores o enlaces de collares. (Se reproducen en su tamaño.)

Cuatro colgantitos de oro arrollados en círculo y unidos por sus extremos adelgazados.

Colgante de oro en forma de medallón, con el símbolo solar representado en forma semejante a los otros dos hallados anteriormente, y diferenciándose del que se encontró en la tumba inmediata del *Sarcófago antropoide*, en que en aquél componen el rosetón nueve pétalos y en éste son doce.

Cinco piezas de oro semejantes a las ya descritas, con ligeras variantes, y que se reproducen en su tamaño.

Una pequeña chapita de oro, que sin duda perteneció a la decoración de alguna joya, y tiene, repujado con bastante perfección, un ave.

Pequeña piedra labrada, perteneciente a un anillo. Es de color gris verdoso (*diaspro*), y representa una máscara humana de marcado carácter griego.

(Las otras dos figuras que aparecen en la lámina, reproducen, una el grabado del escarabeo encontrado en las tumbas de *Punta de la Vaca*, y un anillo que existe en el Museo como procedente de las excavaciones del año 1895.)

Entre las piedras grabadas que hemos visto en poder de particulares, las hay de carácter asirio, egipcio y griego, siendo muy notable el grabado de un escarabeo en piedra verde, representando la lucha entre Hércules y un avestruz, dibujado con la mayor perfección dentro del estilo asirio.

Pertenecientes a sortijas (no funerarias) de carácter griego, hemos visto dos piedras finas granates, una con guerrero desnudo con lanza y escudo, con pelo largo y rizado, y al pie una cabeza de hombre, y otra con un mancebo que lleva una antorcha en la mano derecha, y que bien pudiera ser la representación de *Luno*, personificado según costumbre de los fenicios.

De igual procedencia, pero sin poder determinar el lugar del hallazgo, son también dos anillos de oro macizo, con bastante aleación de estaño y plata, de hechura muy característica, teniendo perfectamente grabadas figuras de hombre desnudos con atributos que no se pueden apreciar claramente y que bien pudieran representar alguno de los ocho *Cabiros* de la teogonía fenicia, tutelares de los navegantes.

Al contrario de lo que sucede en Ibiza y en otras regiones donde existieron colonias griegas y fenicias, en la Necrópolis gaderitana son escasos los restos escultóricos en barro cocido y los de cerámica, bien sea porque se hayan destruido sin darles importancia, bien por-

que no fuera industria próspera en la localidad. Redúcense los que se guardan a unas cuantas urnas cinerarias, ánforas de dos asas, ungüentarios y algunas vasijas de barro un poco más fino, en forma de aribalos, lekitos y pateras, así como pequeñas lucernas de variado carácter.

La mayoría de los restos cerámicos son de carácter romano o griego, pero hay algunos de marcado carácter fenicio, como lo son los biberones en forma de paloma, de los cuales reproducimos dos muy semejantes a los ebusitanos y otros que pudieran ser de industria tartesa, y los reproducimos en una lámina. Son todos de barro basto, modelados sin torno y teñidos ligeramente de color verde, como de óxido de cobre, adornada la superficie con toscos dibujos geométricos rehundidos, y entre los cuales parece verse algunos signos del alfabeto latino y fenicio, por lo cual no puede señalárseles una antigüedad mayor al siglo primero antes de Jesucristo, siendo así que por sus formas y tosquedad parecen de más remota época.

La forma de las tres lucernas o candiles que reproducimos, es muy típica en sus tres variantes, y desde luego creemos formaron parte del ajuar funerario de una tumba cartaginesa o tartesa.

Entre los restos destruidos por el mar se ha encontrado también una especie de antefixas o rostros humanos de tierra cocida, de pequeñas dimensiones, en los cuales un distinguido arqueólogo, desconfiado por naturaleza, ha creído ver productos de civilizaciones primitivas americanas, importadas aquí después del descubrimiento del Continente; pero comparadas las de Cádiz con las que se encuentran en México y Perú, pueden apreciarse rasgos bien distintos de raza y de indumentaria, aparte de la calidad de la tierra con que están fabricadas, sin encontrar nosotros más analogía entre ellas que las naturales entre todo arte primitivo y tosco. Las creemos de origen tarteso y pudieran representar divinidades tutelares colocadas entre los restos de cremación, puesto que algunas tenían pegadas cenizas y restos de carbón y se encontraron entre fragmentos de urnas cinerarias. Las tres que reproducimos en la lámina se guardan en el Museo de Cádiz y nos consta se han encontrado algunas más en la provincia, que están en poder de particulares.

Las otras nueve, que forman otra lámina, son de menor tamaño (tres a cuatro centímetros) e igual procedencia. Vemos en unas mar-

cadamente el carácter chipriota y en otras el africano, notándose, hasta en las más toscas, cierta facilidad en el artista para modelar. La que representa una cabeza de mujer con tocado griego, es de barro más fino y pudiera ser producto de importación, pero las otras las creemos industria del país.

Son también muy interesantes las tres figuritas reproducidas en otra lámina, dos de ellas representando indudablemente divinidades, y aun cuando un poco caricaturescas, resultan dibujadas con gran seguridad. El barro con que están modeladas es basto y presenta señales de haber estado entre cenizas. La primera que aparece en la lámina, con cabeza desproporcionada y sentada en cuclillas, pudiera personificar a *Harpócrates*, uno de los cabiros que en la teogonía fenicia y en las monedas púnicas aparece sentado.

La segunda figurita está también sentada, teniendo sobre las rodillas unas tablas, que presenta de frente, y en las que están grabados algunos signos del alfabeto sidonio y hebreo. La cabeza de la figura tiene orejas que parecen de gato y está vestida con largo manto, pudiendo significar a la divinidad egipcia *Menhet*, o a otra derivada de ella. Semejante a esta figurita, y de igual procedencia, posee una el Sr. Vives, así como seis amuletos o imágenes de divinidades de carácter egipcio hechas de pasta, y que también reproducimos en su tamaño. El busto de carácter griego que se ve en la lámina junto a las dos divinidades, está modelado en barro más fino y por medio de moldes unidos y retocados antes de cocerse.

Útiles de vidrio no tenemos noticia de haberse encontrado, sino únicamente unas especies de espátulas o trituradores de ungüentos de una forma muy semejante a un alfiler grande con la cabeza perfectamente plana, y un vaso de vidrio azul con pintas amarillas y una especie de bocina de vidrio de color acaramelado. Ambas pertenecen a la colección Vives.

EXCAVACIONES EFECTUADAS EN LOS GLACIS EN EL MES DE JULIO DE 1914.

La importancia de los objetos descritos, me animó a proseguir en mis investigaciones, y hablando con algunos de los obreros que habían trabajado en las obras militares, pude venir en conocimiento de

que no muy lejos, unos doscientos metros más al Sur, en otro hundimiento de la muralla, habían también aparecido otras sepulturas semejantes, que las aguas habían destruído, como efectivamente hube de comprobar; y no muy distante, a unos cien metros, como viera en el corte del terreno indicios de otras construcciones, solicité la necesaria autorización del Gobernador militar, y una vez dado todo género de facilidades por el señor Comandante de Ingenieros D. Angel Torres, di principio a las excavaciones en los primeros días del mes de Julio.

El éxito esta vez también fué lisonjero, pues aun cuando el número de joyas hallado sea insignificante, las tumbas descubiertas han sido veinte, y se ha podido estudiar en ellas dos sistemas de construcción diferente y me ha sido factible hacer ciertas observaciones que hasta ahora no pudieron apreciarse y ayudarán seguramente a ir esclareciendo ciertos puntos dudosos.

Consiste lo descubierto en tres grupos de construcciones funerarias, que aun cuando unidos unos a otros, pudieran ser de época diferente, y están situados en distintos planos, denotando el grupo que se encuentra a mayor profundidad, más conocimiento de las teorías arquitectónicas y más sujeción a una regla de construcción, o bien seguir con más escrupulosidad una teoría religiosa.

El primer grupo que apareció estaba formado por seis lúculos en forma de dolmen, con un espacio de dos metros de fondo, cuarenta centímetros de anchura y ochenta y cinco de altura. Las piedras son de distintos tamaños y gruesos, con indicios de no haber sido labradas exprofeso, sino que, procedentes de otras construcciones, se habían adaptado al nuevo destino. En el interior aparecieron los restos de esqueletos, situados, como en todas, con la cabeza en la parte del sol poniente, y en el departamento que hacía el número cinco aparecieron cinco anillos funerarios de oro y cobre, semejantes a los encontrados en otras sepulturas, y en vez del escarabeo egipcio tenían un trozo de ámbar cuatro de ellos y un vidrio azul el otro. Los cinco estaban colocados en la mano derecha, así como otro, de una pasta transparente de color rojizo, semejante al que apareció en el grupo funerario de los terrenos del Astillero, con la diferencia de que éste conserva restos de haber estado dorado con pan de oro.

Inmediato a este grupo y en igual dirección, pero un poco más al

Suroeste y a mayor profundidad, comienza otro de nueve lúculos, y en cuya construcción puede observarse que los sillares están labrados cada uno para el sitio en que se colocó, haciéndoseles en ocasiones cajas o rebajos para conseguir el más justo encaje de una piedra con otra. Los muros laterales son de dos hiladas y las piedras de cubierta de mayores dimensiones, notándose en algunas señales de las palancas y cuñas que se utilizaron para su colocación. No están unidas entre sí con argamasa de ningún género y su semejanza con las construcciones micenianas no puede ser mayor. En el lúculo que hacía el número dos, se encontró una piedra rodada de forma aproximadamente cilíndrica y como de unos treinta centímetros de larga, con una pequeña concavidad en su centro, donde apoyaba el cráneo del difunto.

Las dimensiones de estas cámaras funerarias son: 2,10 metros de largo; 1,10 de alto, y 0,45 de ancho. La orientación: 320-140 grados de NO. a SE.

En estas sepulturas no se encontró más que algunos *silex* tallados, restos de estaño y numerosos residuos de óxido de cobre, que se pulverizaba al cogerlo. Los huesos de los cadáveres también estaban medio pulverizados y únicamente se pudieron medir algunos, con el siguiente resultado:

Tibia.

Longitud máxima.....	350 mm.
Circunferencia mínima.....	80 "
Diámetro antero-posterior a la altura del agujero nutricio.....	35 "
Idem transverso a la altura del agujero nutricio....	25 "
Índice de esta tibia.....	71,428

Fémur roto de longitud indeterminable.

Circunferencia mínima.....	90 "
----------------------------	------

Cúbito.

Longitud total.....	261 "
Circunferencia mínima.....	40 "

Mandíbula inferior.

Altura de la sínfisis.....	30 "
Idem del cuerpo mandibular.....	25 "
Espesor máximo del cuerpo mandibular.....	14 "

A la parte del Poniente de este grupo y a un nivel como de un metro más de altura aparecieron tres sepulturas de la misma construcción, en forma de dolmen y de dimensiones iguales a las seis primeramente descubiertas, y a su derecha, junto a los pies, dos pequeñas sepulturas monolíticas de forma rectangular y tapadas con otra piedra, teniendo el hueco de una de ellas 0,63 metros por 0,40, y el de la otra 0,55 por 0,23 de anchura y 0,30 de profundidad. Estaban todas, unas a continuación de otras y con igual orientación, y no se encontró nada en ellas, presentando señales de haber sido registradas con anterioridad a nuestra época. En las otras tres recogimos algunas cuentas de collar, un cráneo y otros huesos, que arrojan las siguientes medidas:

Cráneo.

Diámetro antero-posterior máximo.....	188 mm.
Idem íd. íd. iniaco.....	184 "
Idem íd. íd. transverso máximo.....	144 "
Altura auriculo-bregmática.....	94 "
Anchura frontal mínima.....	93 "
Idem íd. máxima.....	121 "
Anchura inter-orbitaria.....	21 "
Idem orbitaria.....	37? "
Curva sagital del cráneo.....	364? "
Idem íd. íd.—Parte frontal.....	145 "
Idem íd. íd.—Parte parietal.....	125 "
Idem íd. íd.—Parte occipital.....	94? "
Curva llamada horizontal.....	545 "

Indices.

Cefálico.....	76,595
Frontal.....	76,859
Fronto-parietal.....	64,583

El seso del cráneo, probablemente masculino, de edad de sesenta años.

La sutura sagital borrada por completo.

La coronal y la lambdoidea muy osificadas.

*Otros huesos:**Tibia.*

Longitud total.....	325 mm.
Circunferencia mínima.....	65 „
Diámetro antero-posterior a la altura del agujero nutricio.....	28 „
Idem transverso a la altura del agujero nutricio....	20 „

Fémur roto de longitud indeterminable.

Circunferencia mínima.....	72 „
----------------------------	------

En algunas piedras de estas sepulturas, sobre todo en uno de los sillares del techo, se ve está recubierto exteriormente de una resistente capa de estuco blanco, igual a la que cubría el interior de otros sepulcros que habían sido tenidos hasta el presente como más modernos, y que este detalle, así como la mayor profundidad a que se encuentran los estucados, viene a demostrar la mayor antigüedad de ellos a pesar de su más perfecta construcción, dándonos también idea de un pueblo de distinta raza, o por lo menos de diferentes aptitudes (1), sin que se nos pueda objetar que el hecho de aprovechar los materiales de otras sepulturas no signifique otra época, cosa que no es de suponer tratándose de monumentos funerarios, que siempre se han respetado hasta adquirir cierta antigüedad.

Todas estas construcciones se han encontrado a una profundidad de ocho a diez metros, quedando a una altura sobre el nivel del mar de seis metros, sobre terreno primitivo, en cuyo corte no se percibe señal alguna de haber sido removido nunca a más profundidad de la que están las construcciones que decimos de estilo miceniano (2). Sobre la parte central del grupo y en el talud que se cortó para ponerlas al descubierto, se pudo observar una cantidad considerable de terreno de acarreo, formado con cenizas, huesos, trozos de urnas cinerarias, ánforas y otros fragmentos cerámicos de distintas épocas, con una moneda de cobre de Tiberio y otra fenicia, correspondiente

(1) Los griegos tuvieron a los pelasgos como pueblos antiquísimos de la raza de los ciclopes y titanes, y dieron el nombre de *Peonios* a los establecidos en las márgenes del Danubio. Los de Tesalia fueron prácticos en construcciones, ingeniería y labra de metales, y dieron forma de culto a ciertas prácticas religiosas de los pueblos en que se establecieron.

(2) A los tesoros de Micenas se les atribuye una antigüedad correspondiente a los siglos XIII y XII antes de Jesucristo.

al tipo clasificado por el Sr. Vives como *medio calco* de la segunda serie púnica, correspondiente al siglo primero antes de Jesucristo; restos que nos hacen pensar en que un pueblo de raza helénica como primer constructor de estos monumentos funerarios, luego sustituido por el fenicio y en ocasiones alternado con él, hasta confundirse con el cartaginés y romano (1), y por tanto, el estudio de los futuros descubrimientos en la Necrópolis gaderitana está llamado a producir grandes sorpresas.

CONCLUSIONES

Las autores griegos y latinos nos hablan de la abundancia del oro y de la plata en la Península Ibérica, y tal aserto justifica la cantidad de objetos de estos metales, sobre todo de oro, encontrados en Cádiz, pues el gran número de joyas que desde muy antiguo vienen apareciendo, no es probable fueran producto de importación, porque más bien, tanto griegos como fenicios, tendían a llevarse estos metales a sus metrópolis que a importarlos a sus colonias; por lo tanto, tiene grandes probabilidades de acertar quien afirmare la existencia de una industria orfebrera fenicio-tartesa basada en la griega y asiria y con gran influencia egipcia.

La media luna y el disco solar son símbolos que con frecuencia aparecen representados no solamente en la primitiva orfebrería gaderitana, sino también en la cerámica, lo cual nos demuestra una teoría religiosa basada en la sucesión del día y la noche, que lo mismo pudo ser traída de Oriente que nacida en la Península, pues todos los pueblos primitivos con lo que más se impresionan es con la salida y puesta del Sol.

La triada de la teogonía fenicia se compone de las tres divinidades *Baal*, *Melcarte* y *Asthoreth*. El primero representa la energía y fuerza que mueve todo lo creado, y por tanto, está significado por el disco solar, o bien con una cabeza de carnero, por simbolizar los

(1) En tiempo de Argantonio llegó a la Tartesia una expedición de griegos toscenses; pero ya en época posterior Coleo de Samos había desembarcado en la región gaderitana, y aun cuando tuvo que regresar pronto a su patria amenazada por Ciro, dice Apiano que algunos griegos quedaron establecidos.

cuernos retorcidos los rayos solares. *Asthoreth* o Astarté es la diosa de la generación, y la representaban por medio de la luna y otras veces por una paloma o por una granada, según la significación especial que haya de expresar.

Los objetos encontrados en Cádiz, lo mismo que los de la isla de Chipre (1) habitada por los *Kefas* (pueblo también de origen fenicio), demuestran que el gusto de los fenicios se sometía al del país en que vivían, y por tanto, del mismo modo que el culto religioso se fundiría en uno por su semejanza, con el Arte sucedería lo propio, y existiendo en la isla gaditana al mismo tiempo, viviendo en confraternidad familias de procedencia griega, asiria y egipcia, nos ha de ser muy difícil determinar la fecha de los enterramientos, juzgando solamente por los objetos que se encuentren, que lo mismo pueden ser producto de la industria regional que importados de otras naciones.

Creemos dato de más fuerza, pero tampoco categórico por la escasez de monumentos, el estudio de las construcciones arquitectónicas (hasta hoy sin realizar) y la situación de estas construcciones en las distintas capas del terreno.

Los monumentos funerarios de Cádiz tienen distinto carácter de los ebusitanos y demás colonias fenicias, pero esto no quiere decir que por este solo hecho las sepulturas gaditanas no sean fenicias, pues dado su carácter, si encontraron en Cádiz un pueblo más adelantado que ellos, en estas construcciones seguramente lo imitarían, como lo hicieron en otras partes, amoldándose a las circunstancias, y a esto probablemente se deberán las diferencias que se notan entre algunos enterramientos que parecen de una fecha aproximada.

(1) Los fenicios se creen descendientes de *Cham*, hijo de *Noé*, establecidos en las márgenes del Golfo Pérsico, y unidos por vínculos de raza y vecindad a los asirios y caldeos. Se establecieron en Siria por el siglo XX antes de Jesucristo. Sus principales ciudades fueron: *Sidon*, *Tiro*, *Arad*, *Berito*, y *Gebel*; una de sus más importantes colonias, la isla de Chipre, que se cree la ocuparon mucho antes que los griegos. Mas tarde se hicieron dueños de Creta, Rodas y de otros muchos puertos, donde establecieron colonias, siendo descendientes de ellos los *Punices*, fundadores de Cartago.

A los fenices o poenos, que según Strabon, procedentes de Tiro, se establecieron en las costas meridionales de la *Tartésida*, se les denominó *Bastulos* (que quiere decir enviados de Dios), y a ellos atribuye Ptolomeo la fundación de Melaria, Transducta, Barbesula y otras poblaciones de la costa.

Herodoto dice que exportaban de España el estaño o plomo blanco, y Avienos refiere que se denominaban *Naves de Tarsis* las empleadas en este transporte.

De los datos que poseemos respecto a las sepulturas fenicias, resulta que aquel pueblo tenía, respecto a la muerte, cierta afinidad de creencias con el egipcio, y por tanto, siendo la vida de ultratumba una continuación de la real, procuraban dar a las sepulturas cierta semejanza con las habitaciones y acompañar al cadáver con símbolos y útiles de lo que fué en vida, ídolos de su devoción, etc., y se tomaban ciertas precauciones para evitar su destrucción, así como grababan ciertas inscripciones en forma de anatema o maldición contra los profanadores, como sucede en el sarcófago de *Echmunazar*, que se guarda en el Louvre.

Las necrópolis descubiertas en el antiguo territorio de la Fenicia, son las de Tiro, Adlum, Amrith y Gebal, y en todas se nota cierta disposición que parece tender al ideal egipcio, de conservación de la forma: unas están abiertas en la roca y tienen cierta influencia griega, y otras son cámaras construidas bajo tierra con escaleras o pozos de acceso, pero ninguna tiene la forma de las de Cádiz ni tienen su orientación constante. En las colonias se han explorado las necrópolis de Chipre, que son abundantísimas, y que con los restos hallados en Malta, Gozzo, Cerdeña, Cartago e Ibiza, nos dan perfectamente idea de lo que fué la tumba fenicia, encontrando que se asemeja muy poco a las tumbas gaderitanas descubiertas por nosotros, y en cambio sí parecen ser iguales, sobre todo las de Cartago, al género de sepulturas descrito por Salazar y que llama *Sugrundarium*, formadas por una cámara con nichos en los costados y un pozo de acceso, recubierto todo de estuco blanco, pero de las cuales no hemos tenido aún la suerte de tropezar con ninguna.

La tumba hebrea fué en un principio las cavernas y recuerda las fenicias de este género, y el *Génesis*, en el cap. XXIII, nos habla de la *cueva doble* que Abraham compró a los heteos, y que probablemente sería un doble *dolmen* como los que forman el otro tipo de la tumba hebrea, tal vez tomado del pueblo heteo, en algunos de los cuales, como en el de *Ala-fat*, hay abierta una ventana en el muro del Norte. Esta clase de enterramientos no contiene inscripciones ni restos artísticos, de modo que no es fácil asignarle época. Hay otro género de monumentos funerarios, tanto entre los hebreos como en el pueblo heteo, y que corresponde ya al tipo fenicio y griego de la cámara sepulcral; pero nosotros vamos únicamente haciendo notar aquellos de-

talles en que parecen coincidir los monumentos funerarios de Cádiz y los de otras necrópolis que pudieran ser contemporáneas, y que nos son necesarios para hacer alguna deducción respecto a la fecha de los enterramientos, y de todo ello sacamos las siguientes conclusiones y deducciones, sin perjuicio de reformarlas cuando descubrimientos posteriores nos obliguen a ello:

1.^a Existen en la Necrópolis gaditana cuatro clases de enterramientos, que hasta hoy no han podido ser estudiados con los datos suficientes para determinar su fecha.

2.^a Abundancia de objetos de carácter griego más que de egipcios.

3.^a Carencia de ajuar funerario en las sepulturas descubiertas por nosotros.

4.^a Carencia de ornamentación, de leyendas y de monedas.

5.^a Existencia de un pueblo relativamente adelantado en la construcción y poco práctico en otras industrias.

Y 6.^a Hallazgo de estas construcciones en las capas inferiores del terreno, así como en las superiores aparecen urnas cinerarias, restos cerámicos de carácter especial y orfebrería en abundancia. Por todo lo cual no es aventurado deducir: 1.º La existencia de diversos pobladores, sencillos y pobres al principio, ricos y con industrias propias después. Y 2.º Probabilidad de que las construcciones descubiertas por nosotros pertenezcan a un pueblo de raza pelásgica mejor que al fenicio o púnico, cuyos restos han aparecido o separados de estas construcciones o sobre ellas, sirviéndonos de fundamento para tal suposición, el marcado carácter miceniano que en ellas sobresale y la carencia en ellas de ajuar funerario.

La conclusión cuarta también nos permite suponer una antigüedad anterior al siglo X antes de Jesucristo a tales enterramientos, puesto que los únicos caracteres alfabéticos que hemos encontrado (y no dentro de las tumbas, sino sobre ellas) han sido en un anillo de arte griego, que tiene grabados a los lados de una figura desnuda, dos signos semejantes al *Caph* y al *Resch* del alfabeto sidonio o a las mismas letras del hebreo en las inscripciones de *Siloe*, y otros siete más en la figurita de barro cocido hallada entre restos de cremación; lo cual y la influencia hebrea que en ellos se advierte, nos hace pensar en un pueblo distinto del fenicio (que nunca quemó sus cadáveres) y

que muy bien podía ser de origen pelásgico, pues dichos caracteres tienen más semejanza con el *Samech* del hebreo epigráfico, el *Resch* del nabateo, el *Nun* del samaritano, el *Ain* del arcaico y sidonio y el *Daleth* y *Resch* del fenicio arcaico (1) que con los púnicos de las monedas gaderitanas.

Futuras exploraciones darán más luz sobre todo lo tratado; mientras tanto, si conseguí despertar el interés de algún Arqueólogo para estudiar la *Necrópolis gaderitana*, en esta descripción de cuanto pude reunir, hallará una base para realizar más serios estudios, y yo habré realizado el fin que me propuse, facilitándole el camino para ello con la mejor buena fe.

PELAYO QUINTERO.

(1) El alfabeto fenicio arcaico aparece del siglo XI al X antes de Jesucristo y el tirio por el VI.

El hebreo samaritano es derivado del fenicio arcaico, y aparece por el siglo VIII al VII.

Evans opina que la escritura fenicia se deriva de la cretense, y *Reinach* es de opinión parecida, pues dice que los fenicios tomaron su escritura de los pelasgos y de los cretenses, por el siglo XVI antes de Jesucristo.

La Inmaculada y el Arte español ⁽¹⁾

Primeras Inmaculadas indiscutibles. ♦♦♦♦♦♦♦♦♦♦

La sillería del Pilar, de fecha conocida (1542 a 1548), obra de Esteban de Obray y Juan Moreto, escultores conocidísimos, y de Nicolás de Lobato, que sería ensamblador, es la mayor sillería de España, pues cuenta tres pisos de sillas (hasta 138), en vez de dos, que es la regla general en las Catedrales. Por consecuencia, las escenas de la Vida de María, tema de los relieves de los respaldos, son en número exagerado, multiplicándose más que en parte alguna. Y allí vemos (2) un tablero con el Abrazo de Joaquín y Ana en la Puerta de Oro, en seguida otro con la forma española de la Inmaculada, es decir, la forma simbólica tras de la forma legendaria (bendecida María por el Eterno, entre el sol y la luna, y rodeada de los símbolos de la Letañía lauretana), y a continuación de ambas, para cerrar el paso a toda sospecha de duda, el Nacimiento de María, el parto de su madre Ana; no de otro modo que como después, igualmente sub-rayado, después de la escena de la Encarnación del Verbo y de la Visitación de María a Santa Isabel y antes del Nacimiento de Jesús, se pone a la Virgen de la Esperanza o de la O, en estado «de dulce esperanza», con el Sol de Justicia esculpido sobre su vientre santísimo. Sin duda, pues, el tablero del Pilar nos ofrece una de las primeras probadísimas Inmaculadas del Arte español (3).

Mayor certeza nos ofrece el retablo del convento de Nuestra Señora de Gracia, en Avila, donde en el centro del tercer cuerpo y entre

(1) Continuación: Véase página 108 del número anterior. En el texto, por errata, se dice en la dicha página, línea 4.^a: «sutileza», debiendo decir «sublimidad»; en la página 112, línea 18.^a: «por conjetura», debiendo decir «adecuadamente», y en la 115, líneas 10.^a y 14.^a, sobran «nada», y el paréntesis, respectivamente.

(2) Véase la fototipia.

(3) ¡Si no es nuevo el tablero y añadido a los restantes después de la reconstrucción total del templo, en el siglo XVII! No lo creo.



Fotografía de A. García.

Fototipia de Hauser y Menet -Madrid

JUAN DE JOANES (Vicente Joan Macip; n. ? † 1579) La Purísima
de la Iglesia de la Compañía en Valencia (posterior á 1571)

TAMAÑO GRANDE

las dos grandes escenas laterales del Abrazo en la Puerta de Oro y la Visitación a Santa Isabel, vemos una Inmaculada hollando la luna, juntas las extendidas manos por las palmas, rodeada de ángeles y recibiendo la bendición del Creador, éste saliendo del frontón de coronamiento del retablo (1). Las otras escenas del mismo son la titular (una Madonna sedente) y las de la vida gozosa de María: Anunciación, Natividad de Jesús, la Epifanía y la Purificación. Esta notable obra de escultura (según atinada opinión del Sr. Gómez-Moreno Martínez) la labraron probablemente Juan Rodríguez (que murió en el año de 1544), acaso el mejor discípulo de Vasco de Zarza, y Lucas Giraldo (trabajaba en Avila por 1530-1540), discípulo del mismo maestro. La capilla mayor en que está, la edificó en 1531 D. Pedro Dávila, Contador mayor de Carlos V, con su sepulcro y el de sus padres a los lados, y seguramente que en seguida se haría el retablo. El convento lo había fundado, en 1509, otra de las damas del tiempo de la Reina Católica, D.^a Mencia «de San Agustín», para monjas agustinas (2).

La Inmaculada de Juan de Joanes.♦♦ Joanes es el pintor de los Salvadores; es, más aún que mariano, un devoto pintor eucarístico. En plena época del adocenado manierismo rafaelesco, su devoción le salvó, y es hoy todavía su arte cosa popularísima en Valencia.

Una parte del aura popular (olvidándose la gente de otras suyas más del Renacimiento) la atrajo un día y otro día, y la sigue atrayendo hoy, una gran tabla del viejo como del nuevo templo de la Compañía de Jesús, pues quemado en la Revolución de 1868, sobre el propio solar se reedificó veinte años después, y a él volvió — los jesuitas dice la gente que todo lo pueden — la Inmaculada de Joanes,

(1) Véase la fototipia.

(2) En los fondos de la casa Lacoste hay una fotografía de las de Laurent, su antecesor, B. 1.345, que reproduce un no muy grande retablo de talla de estilo muy personal de Juan de Juni, y aun de la primera época del escultor, a toda evidencia, obra todavía plateresca *grosso modo*. El centro representa con toda evidencia la Inmaculada Concepción a la manera simbólica. Es otra de las muchas que habrá todavía de pleno siglo XVI; pero añade la *auténtica* del tema con estas palabras en mayúsculas en la cartela: CONCEPTIO TUA DEY GE | NITRIY VIRGO GAVDIVMO | VNIVERSO MVNDO. El retablo se forma con esa imagen (centro) flanqueada por Santos Padres en cuatro hornacinas (faltaba uno); los Apóstoles en predela; Calvario en ático prolongadísimo (falta el Crucifijo), y otras menudencias.

que en el interregno fué el cuadro más famoso del Museo Provincial, en el cual ocupaba, bajo dosel, el sitio de honor en la sala principal de entonces (1). Lo que digo de la fama del cuadro en otros siglos, tiene todavía una prueba infalible: que se llama calle de la Purísima un callejón adyacente.

Y se cuenta en Valencia, desde los días de los santos arzobispos Tomás de Villanueva y Juan de Ribera — de quienes eran coetáneos en Valencia otros bienaventurados, como San Luis Bertrán, Beato Nicolás Factor, etc., — que Joanes no pintó su celeberrima Inmaculada sin algo de misteriosa ayuda del cielo. Era el devoto artista muy amigo e hijo de confesión de uno de los recién establecidos Padres jesuitas de la casa profesa (por tanto, después del año 1571, en que se abrió ésta). Y el Padre Martín Alberro, un extático, en la Vigilia de la Asunción, perdido el sueño, rezábale a la Virgen jaculatorias con las palabras del *Cantar de los Cantares*: «Toda hermosa eres, mi amiga, y mancha no hay en ti», cuando se le apareció la radiante figura, que por expreso deseo había de inmortalizar el artista amigo, y tal cual vino a ser pintada por Juan de Joanes. Mas dice la tradición, que no pudo el pintor poner con acierto la mano en la obra, ni acertar en los bocetos que iba concibiendo, sino cuando purificó todavía más su alma con los Sacramentos de la Confesión y la santísima Comunión.

A la Virgen de la maravillosa visión del jesuita, la corona la Trinidad Santísima, pero entre las tres divinas personas vuela el rótulo del *Cantar de los Cantares*; en alguna réplica (cual la de Santo Tomás de Valencia, de un discípulo de Joanes), solamente aparece arriba en prolongación del cuadro en medio punto, el Padre Eterno bendiciendo a la Inmaculada, cual hemos visto en la sillería del Pilar de Zaragoza. En todas flanquean sistemáticamente a María (en pie, las manos juntas por las palmas, y los dedos levantados, vestida de sencillísima túnica blanca, y orlada la silueta por el borde del manto azul y por los extendidos cabellos castaños), mostrándose en registros a diversa altura, los símbolos lauretanos, siempre con la letra apropiada a los mismos: el sol, *electa ut sol*, y la estrella, *stella maris*, a la altura de los hombros, y más en los costados de la tabla, la puerta, *porta cæli*; el rosal, *plantatio rosæ in Jericho*, y la torre, *turris*

(1) Véase la fototipia.

dauidica; la fuente monumental, *fons signatus*; al espejo redondo con pedestal, *speculum sinem* (mácula) y no *justitie*, y el enhiesto ciprés, *cypresus in sion*; al copudo cedro (cual una carrasca, pues el pintor no conocía modelos), *sicut cedrus exaltatus in Libano*; la palmera, *sicut palma in Cades*; la planta de la florida azucena, *sicut lilium inter spinas*, y el olivo, *oliva speciosa in* (campis); la murada ciudad, *civitas Dei*, y el cerrado huertecico, *hortus conclusus*; la luna, por fin, que la Virgen huella (sin dragón alguno a los pies), con la letra *pulchra ut luna*. Todos esos rótulos, mal llamados filacterias, son, en una obra tan rafaelesca, un único arcaísmo gótico. Único no, pues el arte gótico, el purista arte prerrafaelista, guardóle a Joanes el perfume de lo impalpable, el aroma de la gracia teologal, de la humildad, de la pureza sencilla e ingenua. A los tres siglos y medio, la crítica artística comienza a menospreciar a Juan de Joanes, pero la Purísima que él pintó, norte de los corazones sencillos, continúa como el primer día, como en tiempo de Palomino, enfervorizando a la devota multitud de la Valencia cristiana (1).

(1) Que la Inmaculada a lo Joanes es más antigua que Joanes en Valencia, ya lo hemos indicado antes en el texto y en una nota, atribuyéndose una forma de representación semejante a la inspiración de Soror Isabel de Villena, aunque la especie (tradicional en el convento, testimoniada por los historiadores del mismo, como ya dije) no halle comprobación en el texto del hermoso y poético y sumamente «pictórico» libro *Vita Christi* de la ilustre Abadesa de la Trinidad.

Ya me adelanté a decir, que si no en las primeras ediciones de ese libro (la incunable de 1497 y la segunda también de Valencia de 1513), en la portada de otro libro editado en Valencia en 1518 se ve grabada ya en una portada la Inmaculada a lo Joanes, haciéndose notar que el impresor de esta obra fué Juan Vinyau, consocio del impresor Jorge Costilla en la segunda edición (la de 1513) de la *Vita Christi* de Soror Isabel de Villena.

El grabado a que nos referimos (reproducido por D. José Enrique Serrano Morales, a la pág. 589 de su monumental *Diccionario de las imprentas que han existido en Valencia*. — Valencia, Domenech, 1898-9) representa a María, sin el niño, rodeada de los símbolos lauretanos, con las letras correspondientes en rótulos, y bendecida (en lo alto) por el Padre Eterno, detalle este último repetido en vez de la Trinidad, en otras Inmaculadas joanescas. Y en el grabado que nos ocupa no cabe tergiversación de sentido, pues el libro es una tesis y disputa teológicas, cuyo título declara de la manera más inequívoca el sentido de la imagen: «Liber de conceptu virginali in quo ipsam dei matrem purissimam sine aliqua originalis peccati labe esse conceptam rationibus necessariis patet». El libro lleva el escudo de los Centallas de la Casa de Oliva, de quienes fué capellán, maestro y protegido el Venerable Agnesio, humanista ilustre, amiguísimo de Juan de Joanes.

También (y las ideas solicitan las ideas) debió de ser amigo Agnesio del padre de Joanes, pues es probablemente imposible que sea de éste y si del padre (como ha establecido D. José Sanchis Sivera, en su *Catedral de Valencia*, pág. 352.—

Repito que la Purísima ha de ser posterior a 1471, y es de las últimas creaciones de Joanes, fallecido en 1479, fuera de Valencia, en Bocairiente. Conozco fechada, aunque anónima, otra Inmaculada de 1575, en lugar tan lejano de Valencia como Robledo de Chavela, entre Avila y Madrid, y en estilo arcaico del tipo de lo toledano. Para acabar de demostrar que estaba creado el tipo español, símbolo de la Concepción de María, en los días de Felipe II—monarca que se abstuvo sistemáticamente de tomar partido en los debates teológicos del caso—(1), basta con ver, ya no una imagen de retablo, sino de un sepulcro como el magnífico del Abad de San Quirce, D. Juan Ortega de Velasco, en la capilla de Santiago, en la Catedral de Burgos (2). El canónigo falleció en 1557, la licencia del Cabildo para hacer el sepulcro fué dada en 1548, pero no hay firma, ni fecha, ni documental, ni de artista que valga para marcar la época, lo que el estilo de una obra de la complicación de la presente. La Inmaculada, rodeada de angelitos, del segundo cuerpo de este espléndido monumento,

Valencia, Vives Mora, 1909), uno de los cuadros votivos del venerable Agnesio, el del Bautismo de Cristo, en la Catedral, siendo indiscutiblemente del hijo el otro hermoso cuadro votivo del Museo del Carmen, en que también aparece retratado, como en el primero, el Venerable donador. Y ello es de interés, si como el Sr. Tramoyeres Blasco supone, con tanta autoridad crítica para dilucidar el caso, es del padre de Joanes, no menos meritísimo pintor que el hijo, aunque en estilo personal, fácilmente discernible, una Inmaculada *a lo Joanes* (pero con Padre Eterno bendiciendo, y no la Trinidad coronando), que el mismo Sr. Tramoyeres reconoció (a indicaciones de D. Cayetano Torres), en la iglesia de Sot de Ferrer, diócesis de Segorbe. En esta inmediata antecesora de la por lo visto demasiado famosa y demasiado legendaria Purísima de Joanes de la iglesia de la Compañía, aparecen abajo, arrodillados, en la expectación del misterio, los padres Joaquín y Ana, ofreciéndonos (tantos años antes, pues el padre de Joanes murió ya inválido en 1550) el ejemplo de lo que en Granada había de repetir la gubia española en lo alto del retablo de San Jerónimo, que después se verá.

El magistral estudio del Sr. Tramoyeres Blasco se publicó en dos artículos excursionistas en el diario de Valencia *Las Provincias*, intitulados: «Nuevas pinturas de los Joanes: Las Tablas de Villatorcas y Sot de Ferrer», números de 26 de Septiembre y de 4 de Octubre de 1909.

(1) No así su padre Carlos V. De fecha de 6 de Octubre de 1526, hay texto de una Cédula del Emperador para que se fundasen en todo el Reino Cofradías de la Concepción:

«Sepades que en la nra Corte está fecha y ordenada una cofradía a vocacion de la Sta. Concepcion de la Virgen Mar a N. S. M. de D., que se instituyó y fundó en tiempos de los Catholicos Reyes N. SS. P. P. y Abuelos» por Bula de Adriano VI. Estaba en el Hospital de Granada. El Cardenal Cisneros había fundado otra análoga en Toledo, disputándose si la de Toledo era o no anterior a la de Granada.

(2) Véase la fototipia.



Fotografías del Sr. Gomez Moreno.

PABLO DE ROJAS La Inmaculada, centro del
retablo mayor de San Jerónimo de Granada
(por 1570...1605)
TAMAÑO GRANDE



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

FR. JUAN SANCHEZ COTÁN (n. 1561 † 1627)
Inmaculada sin ángeles del Museo de Granada
TAMAÑO GRANDE

como todo él, es del estilo plateresco en su fórmula final gentilísima conocida en Burgos como en Salamanca, correspondiente a la primera mitad del reinado de Felipe II, antes que la misma Purísima de Joanes, con toda probabilidad.

La Inmaculada en Granada. ♦♦♦♦♦♦♦♦ Para finalizar el siglo XVI, como último ejemplar de transición (raro en su género), tocanos ver una curiosa representación de la Inmaculada, ya a la española, juntas las enhiestas palmas de las manos, en pie como avanzando, puesta sobre el cuarto creciente de la luna, representada como matrona en la plenitud de la edad juvenil esta vez, pero teniendo a sus pies (cual recuerdo, transformado, de la fórmula flamenca) los bustos de Joaquín y de Ana, que maravillados la admiran y la veneran (1). Es centro y parte principal del magno retablo del convento de San Jerónimo, de Granada, la fundación y el sepulcro del Gran Capitán Gonzalo de Córdoba, y es obra notabilísima de arte, en muchos años posterior a la fundación, que ya antes mencioné. La notable talla y las hermosas esculturas de ese gran retablo comenzaron a labrarse en 1570, pero no terminaron hasta 1605. Las más hermosas parecen ser obra de un gran escultor, Pablo de Rojas, y entre ellas (y no en la parte más reciente de la labor), está la Inmaculada con sus santos padres, siendo la Concepción, como ya dijimos, la titular del templo.

¿Fué, como creo, esta imagen anterior, o fué posterior al suceso de tanta resonancia, en Granada, del descubrimiento de los famosos plomos?...

Pide la Historia imparcial que se diga aquí que el ardor de la ya muy generalizada devoción española a la Inmaculada Concepción, fué a la vez sentido, aprovechado y beneficiado por algunos falsarios para procurar partidarios y lograr popularidad para sus inventadas antigüedades.

En la más famosa de las estupendas falsificaciones, la de las antigüedades eclesiásticas del Sacro Monte «ilipulitano» de Granada, invención que la crítica moderna supone de dos moriscos llamados Miguel de Luna y Alonso del Castillo, bien que se aprovechó (quizá por los precedentes islámicos del tema) la popularidad de la devoción

(1) Véase la fototipia.

a la Inmaculada, dándole supuestos testimonios de los tiempos apostólicos. Los *hallazgos* fueron en 1588 y en 1595: en 1588, textos supuestos de San Cecilio en pergamino e imaginarias insignes reliquias; en 1595, con las cenizas del martirio de tres discípulos de Santiago Apóstol, Santos Cecilio, Esiquio y Tesifón, unas láminas en plomo, en árabe escritas, en cuyo texto venía a *probarse* que en los primeros días de la Iglesia de España se hablaba de la Inmaculada Concepción como dogma en que creyera el Hijo del Trueno, el Apóstol evangelizador, patrón de España.

Las antigüedades—de que se publicó en 1603 una «Relación breve de las reliquias»—, fueron desde luego sospechosas para los varones más doctos, como el Obispo de Segorbe, D. Juan Bautista Pérez, y llevada en seguida a Roma la grave cuestión, que se reservó el Pontífice de entonces (Clemente VIII, 1592 † 1605), los inverosímiles y celeberrimos *plomos* de Granada, transportados a Roma en 1641, fueron al fin condenados en 1682, y llevados al Índice expurgatorio.

Pero al primer momento el entusiasmo popular, al ver en Granada un tal tesoro de su imaginario y santo abolengo, no parece que tuvo límites, y de él, candorosa pero ardientemente, participaron uno tras otro dos grandes e influyentísimos Arzobispos granadinos, D. Pedro de Castro y Quiñones, prelado austero, espléndido fundador de la Colegiata del Sacro Monte, y D. Fray Pedro de Mendoza, el menor de los hijos de la famosa tuerta Princesa de Éboli, hombre de grandes ánimos y de virtud probada.

Castro († 1623) pasó de la Silla de Granada a la de Sevilla, presidiendo allí al más popular e irresistible movimiento de opinión en pro de la declaración dogmática de la Inmaculada Concepción; Mendoza († 1639), que pasó a la Silla de Zaragoza y a la episcopal de Sigüenza más tarde—a la vera, ésta, de las tierras y estados de su familia, habiendo sido en Pastrana el fundador de otra Colegiata—, fué en una y en otra parte, y en la aristocracia y en la Corte, otro de los grandes impulsores de la devoción a la Inmaculada. En la Corte de Felipe III, tuvo el bando popular además una gran apasionada en la Archiduquesa, monja de las Descalzas, Sor Margarita de la Cruz, y con ella el Rey su sobrino Felipe III, su sobrino segundo Felipe IV, la esposa de éste Doña Isabel de Borbón y el Conde-Duque de Olivares, en los años precisamente en que en España más intensamente se sentía

el ansia por la declaración dogmática. Tocar esto es dar con lo que más apasionó a las multitudes en aquellos veinticinco primeros años del siglo XVII, como después y algo más tarde en el sexto y séptimo decenios del propio siglo. La Historia de estas teológicas empresas nos muestra, más que otra cosa alguna, el alma de la opinión española en carne viva. Lo que en las otras naciones católicas era tema de disputas teológicas y manzana de discordia entre varias Ordenes religiosas, en España fué la cosa más popular del mundo, de que todos hablaban, en que todos coincidían y que todos igualmente anhelaban, particularmente en esos dos periodos dichos, el primer cuarto y el tercer cuarto del siglo XVII. Al uno y al otro corresponden, respectivamente, dos grandes impulsos artísticos que pasamos a estudiar.

IV

Al primer tercio del siglo XVII.♦♦♦ El primero de los dos periodos lo autorizan y coronan los decretos de Paulo V y de Gregorio XV. Paulo V, el Papa Borghese (1605 a 1621)—, el de la gran nave de San Pedro del Vaticano (la obra de Maderna), el Papa del Guido (para cuya familia Reni pintó la Aurora)—, fué el Pontífice que en la Historia del dogma de la Inmaculada Concepción conoció los debates más enconados; pero que sobre dar, en 1615, indulgencias a la Oración de la Inmaculada, en 1616 y 1617 decretó la prohibición de sostener en público — en sermones particularmente — la doctrina teológica contraria a la Inmaculada Concepción. Su inmediato sucesor el boloñés Gregorio XV, Ludovisi (1621 † 1623), de tan corto reinado—el Papa del Güercino, para cuya familia pintó la otra Aurora—, dió en 1622 otro decreto, adelantando más y quitando la facultad de defender privadamente la doctrina contraria a la Inmaculada, fijando el sentido de la *Concepción* y vedando el vocablo de *santificación* con que los dominicos querían definir a su modo la festividad mariana.

Este decreto del Pontífice lo había impetrado el nuevo Rey de España Felipe IV, por medio del Conde de Monterrey y del Duque de Alburquerque; pero ello era la coronación del esfuerzo más popular que en España había estallado en el reinado de Felipe III, como hemos dicho. En 1615, en Sevilla salieron a la calle, en imponentísima

manifestación, 40.000 devotos, el día de San Pedro, cantando las coplas de la Inmaculada, formando en filas los títulos del Reino, los veinticuatro de su Ayuntamiento, los canónigos de su Cabildo eclesiástico, los racioneros, los alcaldes, toda Sevilla, en fin, y con gran satisfacción del Prelado ya citado, Castro y Quiñones (1). Y en ese mismo año en Granada las coplas de la Concepción se cantaban tanto, que el Presidente de la Chancillería, Olmedilla, por instrucciones secretas del Presidente de Castilla, Marqués del Valle, se creyó en el caso de prohibirlas, lo que dió ocasión a la más enérgica y al fin triunfante protesta del también citado Arzobispo González de Mendoza (2).

Por él, trasladado Arzobispo a Zaragoza, se iniciaría el gran movimiento a la vez universitario y municipal en pro de la Inmaculada, que con solemnes votos acordaron los municipios más importantes (Santiago, 1618; Zaragoza, 1619, y muchísimas ciudades en 1620), y sobre todo las Universidades, más obligadas a definirse en favor de la Inmaculada Concepción por tratarse de un problema teológico en ellas incubado un tiempo. El voto de la de Valencia era viejo, de 1530, pero las restantes fué entonces cuando lo formularon, exigiéndolo para en adelante a cuantos en ellas lograran grados o cátedras: en 1617, las de Zaragoza y Alcalá; en 1618, las de Salamanca y Barcelona; en 1619, la de Huesca; etc., etc.

Felipe III, en 1617, escribió a todos los Obispos del vasto imperio español para que suplicaran la definición dogmática; apremió a ello a los mismos frailes dominicos, con ser los conocidos adversarios de

(1) En los antiguos inventarios inéditos de cuadros de los Reyes de España se puede leer la partida siguiente:

«Vn lienzo de quatro varas de alto y dos y quarta de ancho la Purísima Concepcion de nuestra señora con muchos santos y atributos que fué vna aclamacion milagrosa que hicieron a este santo Misterio los vecinos de la ciudad de Seuilla el año de 1615. (Inventario de 1686, fol 58 v.º) — En el de 1636 se decía del mismo cuadro (hoy perdido) que era obra de Roelas.

(2) El primer monumento ciudadano o de plaza levantado en honor de la Inmaculada Concepción, fué el Triunfo de Granada, acordado en 1621 y terminado en 1631, con esculturas de Alonso de Mena, el padre de Pedro de Mena Medrano. Sobre esta obra véase la curiosa monografía «La Virgen del Triunfo», de D. Manuel Gómez-Moreno, padre, en el precioso librito «Cosas granadinas de Arte y Arqueología», que, impreso hace años (la citada monografía es de 1886), solamente ahora, en 1914, y a instancias porfiadas del que esto escribe, se ha publicado, poniendo portada e índice a los pliegos, que almacenados dormían el sueño de los justos. Allí se pueden ver trabajos interesantísimos sobre Alonso Cano, sobre Diego Siloé, sobre Medina Elvira, etc.

la tesis; destacó en Roma, para teológica embajada, a Fray Antonio de Trejo, Obispo de Cartagena, General franciscano, confesor antes de su tía la Infanta de las Descalzas, y a Fray Plácido de Tosantos, benedictino, Obispo de Guadix. Su tía Sor Margarita, la Infanta de las Descalzas, se desvivió en todo ello, siendo bien conocidas su carta al Papa, de 1622, contestada por Gregorio XV, y otra dirigida al tantas veces citado hijo de la de Éboli, el Arzobispo Mendoza, en 1627. La ciudad de Sevilla también envió a Roma singulares promovedores de la declaración dogmática de la Inmaculada: uno de ellos nada menos que Vázquez de Leca, Canónigo tan conocido en la Historia del Arte—el que encargó el Cristo de Montañés, una de las maravillas del Arte español.—En 1622 Gregorio XV tuvo que dar un Breve en contestación a las instancias de la ciudad reina del Guadalquivir y emporio a la sazón del comercio de dos mundos. Las Cortes del Reino de Castilla, por último, las reunidas en Madrid a la muerte de Felipe III para jurar a Felipe IV, hicieron, en 1621, el voto de defender la Inmaculada Concepción, haciéndose eco del sentir popular de España, y dando pie a las nuevas gestiones diplomáticas de los embajadores de Felipe IV, que fueron la ocasión del decreto citado de Gregorio XV.

Ni faltaban prodigios creídos por el pueblo fiel y narrados por los doctos. Es el P. Nieremberg el que cuenta que al llegar a Madrid, a la Puerta del Sol, el correo, mensajero especial que traía a la Corte la feliz nueva del decreto citado de Paulo V, al apearse del caballo, encendiéndose espontáneamente en pleno día la linterna que en la Puerta del Sol alumbraba de noche una imagen de la Concepción; y de fiestas y procesiones populares no hablemos, y lo mismo en la Península que en la América española (1).

Todos estos curiosos hechos, toda esta caudalosa corriente de po-

(1) No es nunca pura la corriente de opinión que arrastra al pueblo, trátase de lo que se trate; y para dar más cabal e íntegra la impresión de época, acaso no estará mal que se recojan aquí tres o cuatro ejemplos de loco apasionamiento, que me comunica el infatigable rebuscador D. F. Javier S. Cantón.

«Domingo 13, entrando en San Felipe, a las doce horas del día, para oír misa, un hombre muy bien puesto e hincándose de rodillas, dijo: «Alabado sea el Santísimo Sacramento y María Virgen Santísima concebida *con* mancha de pecado original», lo cual habiéndole dicho uno que porqué decía disparates, respondió que no lo eran, tornándolo a decir segunda vez y añadiendo que lo sustentaría. Por tanto, se levantó un alboroto en la iglesia, desenvainándose muchas espadas y tirando las

pular opinión, de ferviente entusiasmo colectivo, es el que explica cómo el tema de la Inmaculada, apenas tratado por los grandes artistas extranjeros, solicitó aquí el trabajo de los más insignes escultores y pintores españoles.

Correspondientes las creaciones a este período de Felipe III y primeros años de Felipe IV, a los decretos de Paulo V y Gregorio XV, son las famosas esculturas y pinturas siguientes, que pueden presentarse como parte principal, aunque primera, del gran álbum de las Concepciones seiscentistas del Arte español: en Granada, las pintadas por Sánchez Cotán; en Toledo, la del Greco; en Castilla la Vieja, las imágenes de Gregorio Fernández; en Sevilla, las de Montañés y primeras de Alonso Cano; las pintadas en su juventud por Zurbarán y por Velázquez, y antes las creadas por sus maestros Pacheco y Roelas. Vamos a verlas.

mujeres de chapinazos al hereje; prendiéronle en el mismo instante y lleváronle a la Inquisición ya herido.»

(Noticias de Madrid.—*Memorial histórico español*, tomo XIII, pág. 450).

«Un caballero de Madrigal fué a asistir a la profesión de una hija que metió monja en un convento de dominicas. Estaban comiendo el día de la profesión en la red (reja) y de la parte de adentro unas monjas. El buen hombre, al comenzar a comer, dijo: «Alabada sea la Concepción de la Virgen sin pecado original». Las monjas se comenzaron a burlar de él diciendo «non concepta» como bien instruidas de sus frailes. Apenas estaban en la mitad de la comida, cuando oyeron unas voces que se quemaba el convento... y se quemó el convento, aunque no padeció alguna monja. Así me lo ha escrito un Padre grave de la Compañía. — (Barrionuevo: *Avisos*, tomo II, pág. 330).

—Contra el P. Provincial de Santo Tomás, el P. Bermúdez y el P. Yáñez, desterrados por las disputas sobre la pura y limpia Concepción de la Virgen:

«Cantar quiero el destierro | del mastín más feroz, del maior perro | que en la Iglesia de Dios guarda ganado. | Más que en la piel en la opinión manchado | y para que lo cante sin mohina | él me ofreció su guitarron de encina | instrumento tan dulce, grave y tierno | que al tocarlo parece voz de cuerno. | A la peña de Francia con presteça | fué a dar de los thomistas la caveça | y ninguno llegara a socorrelle. | Si la peña de Francia dura en ello | pues cualquiera dudara | qual de las dcs primero se quebrara».

.....
—Después de infinitos dictérios, dice que acude a la Virgen, y ella les dice:

«y ambos a dos recurren a Maria | ella les dice: «Hijos, para un coche | soys iguales de altura, fuerza y peso | ambos manchados y ninguno Pío».

(Biblioteca Nacional. — Manuscritos, sig. M. 7, fol. 133.)

«Dícese, escribe Terranova, murieron en Roma, el día de la Concepción de la Madre de Dios, solamente diez y siete frailes dominicos y ninguno más en toda la Octava, pero en pasando, morían algunos del pueblo, que comenzó a clamar se definiese este artículo y que no se esperase a mayores milagros.»

(Año 1656. — Barrionuevo: *Avisos*, tomo II, pág. 496.)



JUAN DE LAS ROELAS (1560 † 1625)
La Inmaculada y su devoto el P. Mata, jesuita
(† 1612); Berlin, Museo
2.79 × 1.68



Fotografía de M. Moreno.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

EL GRECO († 1614). La Inmaculada (de lo último del
pintor. inventariada á su muerte)
Venta Nêmes en 1918
1.08 × 0.82

La Inmaculada de Sánchez Cotán. ♦♦♦ Dos se pueden presentar, existentes ambas en el Museo de Granada. Este pintor manchego (n. en Alcázar, 1561) fraile cartujo, con alguna sequedad arcaica y con dejos de manierismo rafaelista, de segunda mano (era discípulo de Blas de Prado), fué un artista modesto y sincero, y en Castilla y en Andalucía un como Joanes redivivo. Del devoto fraile pintor quiso aprender el pintor del Rey Vicente Carducho, y sus obras de la Cartuja de Granada le sirvieron de modelo (al pie de la letra a veces) cuando hizo para la Cartuja del Paular la serie de escenas de la vida de San Bruno y de otros santos cartujanos. Trasladado Fray Juan Sánchez Cotán a Granada algo antes de 1612 y allí fallecido en 1627, de los días que ahora estudiamos han de ser las dos Inmaculadas suyas, del Museo de Granada, que tomamos como tipo del ideal granadino en los años del popular fervor de los Arzobispos Castro y Mendoza, al calor de las estupendas sacras antiguallas del Sacro Monte.

Ambos son lienzos grandes con figuras de tamaño natural; en el uno (1) aparece María en un claro rompimiento de celaje, apartadas a uniforme distancia las aborregadas nubes, ricamente vestida, por cierto con mangas sueltas, en la actitud más conocida; por el suelo se ven rosales, azucenas, lirios y los demás hieroglíficos marianos en una lontananza de llanura ondulada. No hay ángeles. Abundan éstos, poseídos de frenesí musical, toda una orquesta, en la otra Inmaculada, de tipo fisonómico semejante, pero que deja la actitud de estática serenidad, aparta las manos y mira a lo alto en actitud de arrobó, de suspensión y de agradecimiento.

La Inmaculada del Greco. ♦♦♦♦♦♦♦♦ Se dudaba y se negaba que el Greco hubiese pintado una Inmaculada, queriéndose reconocer la Asunción de la Virgen al cielo en cuadro como el extremado de la Parroquia de San Vicente, de Toledo, una de las últimas obras del artista, que falleció en 1614 (y viejo), es decir, pocos años antes de los memorables triunfos de los inmaculadistas españoles, pocos años antes de los decretos de Paulo V y Gregorio XV. Ha habido necesidad de que los documentos más auténticos nos demostraran, como nos han demostrado, que en el taller del Greco, a la

(1) Véase la fototipia.

fecha de su muerte, entre tantos cuadros y bocetos suyos inventariados (el 7 de Julio de 1614, documento de los publicados por el Sr. San Román) se hallaba «Una imagen de la Concepción no acabada», para que el Dr. Mayer reconociera con gran acierto este número del inventario en el cuadro de la colección Nemes, de Budapest, por mí estudiado en Munich en 1911, y vendido a no se quién en París en 1913, en la almoneda general de la Galería, por precio de 155.000 francos (1).

Esta Concepción del Greco (2), con el vuelo en corona de gloria de los ángeles (en lo alto en circuito y órbita cónica) se caracteriza por tener María de color rosado intenso la túnica, diferenciándose en eso de casi todas las posteriores Inmaculadas españolas, de túnica blanca (3). Detalle en el cual, por casualidad quizá, se parece la del Greco a otra Inmaculada de artista extranjero del Museo del Prado, aunque pintada para España desde Flandes entrado el siglo XVII. Aquella que los viejos inventarios atribuyen a Rubens (que como Van Dyck no pintó Inmaculadas) y que es de Erasmo Quellyn.

La del Greco, por las manos enhiestas, pero apartadas, da otra nota expresiva muy del espíritu del Greco, del alma inquieta, del espíritu vibrante siempre: la nota expresiva, aguda y penetrante del gran artista de la mística española castiza. Partes hay, por lo demás, en este lienzo de las postrimerías del Greco que comprueban que se acabó después de su muerte.

La Inmaculada de Gregorio Fernández. ♦♦♦♦♦♦♦♦♦♦

En tierra de Castilla la Vieja, sobre la Pintura predominaba la Escultura, en todo el siglo XVI y en el XVII, al iniciarse allí como en Sevilla la nueva escuela escultórica francamente realista y francamente popular. Del gran maestro de ella, de Gregorio Hernández o (mejor) Fernández (n. por 1566, acaso en Sarriá, Lugo, † 1636), puede presentarse una escultura del primer tercio del siglo XVII, de

(1) La dudosa frase «imagen de la Concepción» la refiere sin embargo el Sr. San Román en un trabajo inédito de que me da noticia, a una escultura de la Inmaculada de mano del Greco (como alguna otra que se le conoce al extraño artista), obra que el Sr. San Román ha hallado en descubrimiento reciente, de que él mismo dará pronto más cumplidas noticias.

(2) Véase la fototipia.

(3) Las concepcionistas llevaron desde luego túnica con escapulario blanco y volante azul.



Fotografías de Lacoste.

FRANCISCO PACHECO (1564 † 1654)
La Inmaculada y el poeta Miguel Cid († 1617)
en la Catedral de Sevilla



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

La Inmaculada de la Academia de San
Fernando atribuida á ROELAS (y "Arpino").
Identicas en los Museos de Dresde
("Roelas") y Sevilla (los "Pacheco")



Fotografía del Sr. Gomez Moreno.

GREGORIO FERNANDEZ (n. por 1566 † 1636)
Inmaculada, tabla polieroma, en San
Esteban de Salamanca



Fotografía de Lacoste

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JUAN MARTINEZ MONTAÑÉS (1568 † 1649)
Inmaculada, tabla polieroma, (de 1630)
en la Catedral de Sevilla

fecha no más concretamente conocida: la existente en el relicario, en San Esteban de Salamanca (1). Es algo así, en la escultura castellana, como las Inmaculadas de Sánchez Cotán en la pintura de Granada; algo severo, casto, sencillo y penetrante por el propio artístico recato de la sencillez ingenua y honrada.

Las imágenes de Gregorio Fernández las policromaba a veces el pintor Diego Valentín Díaz, y así acaso lo hiciera en la que nos ocupa, como en otra Inmaculada del mismo escultor, en el retablo mayor de la Parroquia de San Miguel, en Vitoria (por 1624), estatua de que sí que sabemos concretamente que la pintó y estofó aquel valisoletano pintor amigo de Velázquez.

La Inmaculada de Pacheco. ♦♦♦♦♦♦♦♦ El pintor escritor, como pintor más dado al realismo que lo que él mismo creyera, el que adivinó en el mozo discípulo al genial Velázquez (a quien hizo su yerno), tiene en la Catedral de Sevilla, antes inmediata a la Puerta del Lagarto, hoy en la sacristía de cálices, una Inmaculada, seca, como era su arte, severa y expresiva, que, cual ninguna otra, nos puede dar testimonio histórico de la inmensa popularidad de la Purísima Concepción entre los ardientes sevillanos, coetáneos del Arzobispo Castro. En lienzo aparece retratado el entonces famosísimo autor de la copla popular que dió rápidamente la vuelta a los dos mundos de habla española (2).

En Setiembre de 1613, un Padre dominico, en un sermón, habló, sin la debida reverencia, negando la Concepción sin mancha de María. El escándalo hizo época. El Arzobispo Castro dispuso funciones de desagrazios, los devotos recorrieron en protesta las calles dando vivas a la Purísima, y el antes ya citado arcediano Vázquez de Leca encargó a Miguel Cid, poeta o poetastro famoso de entonces, la composición de una letra que, puesta en música por el P. Bernardo del Toro—Toro y Vázquez de Leca habían de ser en años sucesivos dos enviados por Sevilla al Papa para propugnar por el misterio de tan ardiente devoción—, fué el grito de piadosa guerra y de santa alegría de los españoles peninsulares y americanos en el siglo XVII:

(1) Véase la fototipia.

(2) Véase la fototipia.

*Todo el mundo en general
a voces, Reina escogida,
diga que sois concebida
sin pecado original (1).*

Probablemente por 1615, cuando se imprimieron las coplas, poco después, cuando el decreto de Paulo V prohibiendo la predicación contra la Inmaculada, o pocos años más tarde, es cuando se debió de pintar el gran lienzo de Pacheco, en el que vemos la cabeza robusta y honrada del caballero poeta Miguel Cid, fallecido bien poco tiempo después (en 1617) (2).

La Inmaculada de Roelas. ♦♦♦♦♦♦♦♦ La indiscutiblemente suya se guarda en el Museo de Berlín, procedente de las monjas de la Encarnación, de Sevilla. Aparece en ella en alto y no en el centro la Virgen sin mancilla, y arrodillado, a la izquierda del espectador, uno de los grandes devotos, cual lo fueron todos los jesuitas, el Padre Fernando de Mata, de la Compañía de Jesús, obra delicada y bella al parecer, pero que por accidente (el de estar en almacenes) no pudo examinar *de visu* en Alemania el autor de estas líneas (3).

Sí que vió, en el Museo de Dresde esta vez, otra Inmaculada, en realidad bien diversa, que en colección tan conocida de todos los amantes del Arte italiano, en Museo tan estudiado por todos los historiadores del Arte italiano, está puesta y catalogada de tantos años, sin protesta de nadie, a nombre del mismo Juan de las Roelas (n. en Sevilla por 1560 † 1625), el protagonista de la Escuela sevillana en los propios días de Pacheco. Y he aquí el problema, pues la Inmaculada de Dresde es puntualísima repetición de otras en España conoci-

(1) En la Biblioteca Nacional ha hallado el docto musicógrafo Sr. Mitjana la música de esa letra; con otra (?) se canta todavía por España.

(2) D. Manuel Serrano y Ortega, en un artículo intitulado «Dos joyas concepcionistas desconocidas de la pictórica sevillana» (*Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. LXIV, cuad. II, Febrero de 1914) habla (aparte de la conocida Inmaculada de Roelas del Museo de Berlín) de otra de Pacheco, existente en la colección sevillana de D. Juan B. Oliver, procedente de la capilla del monasterio de Santa María del Valle. Demuestra el Sr. Serrano y Ortega que el retratado que aparece en el lienzo no es D. Jerónimo de Herrera, sino el famoso Vázquez de Leca, varias veces aquí citado.

(3) Véase la fototipia. El P. Mata fué el místico maestro espiritual del escultor Martínez Montañés y de Bernardo de Toro y de Vázquez de Leca, tantas veces aquí citados.—(Véase Serrano y Ortega, artículo citado en nota anterior.)

das: dos de ellas, equivocadamente atribuidas a Pacheco, en el Museo de Sevilla, y otra (1), estropeadísima, atribuida a Roelas por muchos (escritores de distinta época) en la Real Academia de San Fernando, pero que en ésta, en tiempos recientes, ostenta en la cartela el nombre del pintor manierista italiano Arpino (2).

En esta Inmaculada se colocó, en amplísimo paisaje, toda la letanía alegórica, notándose en bahía la singularidad de una carabela y en el arenal, diminuta, como a distancia, la bestia de siete cabezas en forma de dragón. La Virgen viste la túnica rosada (3), y dulcemente le apartan el manto dos ángeles mancebos. Otros, más niños, desnudos éstos, le tienen en alto la corona.

La Inmaculada de Zurbarán. Con Roelas y con Pacheco a la cabeza se incubó en Sevilla una nueva generación de los más insignes artistas que ha conocido España: Zurbarán y Velázquez, jóvenes ambos y de una misma edad, se hicieron eco del ardor universal de la devoción sevillana, creando, cada uno a su manera, la Purísima de su tiempo.

La de Zurbarán nos muestra el prematuro fruto de su arte y de su fe: el anuncio, tardíamente realizado, más tarde, de un ideal maravillosamente sencillo y propio: la Inmaculada, no matrona, ni juvenil: la Inmaculada niña. Zurbarán, a los diez y siete años tan sólo de su edad, sin ningún prodigio de técnica todavía, pintando con oscuros, ennegrecidos sombreados que luego ha de rechazar horrorizado el pintor del claro-oscuro sin oscuros, adivinó el ideal infantil tan propio de la Concepción. Y si no supo, aunque quiso candorosamente, poner las gracias hechiceras de la niñez purísima en la figura de María,

(1) Véase la fototipia.

(2) La Inmaculada de Dresde (antes como de Roelas en la galería Louis Philippe del Louvre) se reconoce como obra de Roelas, entre otros, por Justi y Mayer. La idéntica de la Real Academia de San Fernando se atribuye a Roelas por el Catálogo de 1818, el de 1829, por Ceán, Viñaza, Cossío, Lefort, etc. Sospecho que es la descrita por Palomino en la Merced Calzada de Madrid (?), aunque Ceán la cita todavía allí, cuando ya habla del cuadro de la Academia.

Que esta repetida Purísima no sea de Roelas, ni de Pacheco ni menos del caballero Arpino, lo tengo por muy probable; ¿no será una creación de Juan del Castillo (1584 † 1640), del maestro a la vez de Alonso Cano, de Moya y de Murillo, de quien tan escasas obras se han catalogado hasta el día? Yo así lo creo.

Godoy poseyó otra Inmaculada de estilo de Roelas.

(3) Igual color tiene la Inmaculada de Berlín, de Roelas indiscutible.

levantada en alto en trono de cabecitas infantiles de querubes, subrayó felizmente lo infantil en ellos y en las figurillas de ángeles chicuelos, desnudicos y cantantes, que la letra de solfa en las manos, levantando la cabeza y la mirada, forman el coro en el suelo, en primer término, grupo quizá compuesto a imitación de algún dibujo italiano del Renacimiento, cual el muy famoso de Pordenone en los Uffizzi de Florencia.

Este cuadro, este intento prematuro y fracasado de una gran creación, fué de la famosa Colección del Deán Cepero (el fundador del Museo de Sevilla), y pertenece hoy a una de las ramas de sus sobrinos y herederos. Es, con gran diferencia, la primera obra conocida de Zurbarán (1). ¡De cuántos pintores sevillanos podríamos presentar creaciones artísticas de la Concepción! Vayan de ejemplo una de la Universidad de Sevilla, atribuida a Zurbarán, que tengo por obra de Pablo Legot (2), y otra que creo de los discípulos de Zurbarán, los Polancos (eran hermanos, y no sabemos distinguirles las obras), mal atribuida a Tovar en el Museo de Budapest (3).

La Inmaculada de Velázquez. ♦♦♦♦♦ Fué el más pintor de los pintores, como artista de la realidad y del retrato. Pero si el Crucifijo de San Plácido, perla incomparable del Museo del Prado, es la obra maestra del pintor religioso, no le acompañó a Velázquez igual éxito al tratar, siempre por excepción, los otros temas religiosos que llegó a pintar.

La Inmaculada (4) es de su primera época, quizá no tan primeriza como cree el incomparable crítico velazquista D. Aureliano de Beruete, padre. No la he podido ver en la Colección de Sir Laurie Frère, recluida en un palacio o mansión señorial del campo de Inglaterra (las medidas son 0,54 por 0,40 cm.). Bien se ve que es retrato también

(1) Puede verse reproducida en el Catálogo de la Exposición-Zurbarán de 1905 en el Museo del Prado. Antes me cupo la suerte de ser el primero en hablar de esta obra en un artículo del diario *La Epoca*, «Cómo se estrenó Zurbarán» (núm. 31 de Marzo), primero de una serie dedicada al pintor en vísperas de dicha Exposición.

(2) Véase la fototipia.

(3) Véase la fototipia.

(4) Véase la fototipia. La Virgen, de pequeño tamaño, viste túnica violeta y manto azul, colocada sobre un globo transparente. Hace pareja a este cuadro, aun en el sentido de la composición, otro de iguales reducidas medidas, en que se ve a San Juan Evangelista escribiendo la visión apocalíptica.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Inmaculada del Museo de Budapest, mal atribuida
á TOVAR, obra probable de los POLANCOS

1.17 x 0.69

ESCUELA DE SEVILLA, BAJO LA INFLUENCIA DE ZURBARÁN



Fotografía del Catedrático Sr. Murillo Herrera

Inmaculada de la Universidad de Sevilla, atribuida
á ZURBARÁN, obra de PABLO LEGOT

1.60 x 0.98

esta Inmaculada, y no parece que de modelo de cumplidísima belleza: *nigra sum*, negra soy, dijo la Sulamita a las hijas de Jerusalén al llamarse a sí misma hermosa en el *Cantar de los Cantares*. Velázquez (nacido en Sevilla 1599 † 1660) sintió al menos, eso sí, con la serenidad incomparablemente clásica de su espíritu (el más sereno y el más clásico de los realistas) la sencillez, la majestad, la condición humana, de criatura, del privilegio de la sin mancha. Su Inmaculada no es una obra definitiva: mas ciertamente que es una cosa aparte y nada vulgar, y al fin cosa de Velázquez, en la Historia pictórica del tema español por antonomasia (1).

La Inmaculada de Montañés. ♦♦♦♦♦ Es en Sevilla Montañés (1568 † 1649), como ya dije, lo que en Valladolid su coetáneo Gregorio Fernández (con todo rigor su coetáneo y de la misma generación): el creador del Arte castizo de la Escultura policroma, realista y popular. Ya dije que la obra maestra suya (a la vez la obra maestra del Arte sevillano) es el gran Crucifijo encargado a Montañés por el arcediano D. Mateo Vázquez de Leca (1614), es decir, por uno de los más ilustrados Mecenas de Sevilla y por uno de los más entusiastas inmaculadistas de la época. La fecha de la Concepción, de Montañés, no nos es conocida, pero parece ser próxima a los sucesos populares que dejamos estudiados y a la del Cristo famosísimo, en la plenitud de la gloriosa carrera del artista, antes de que en su taller mismo, su gran discípulo Alonso Cano mañeara, como probablemente mañeó, influyendo el discípulo en el maestro.

La Inmaculada de Montañés que puede servir de ejemplo es la de tamaño natural, en la capilla de la Catedral de Sevilla, en el costado Sur del coro, frente a la capilla de la Antigua (2).

La «Concepción grande» de la misma Catedral, es de otro discípulo suyo (Alonso Martínez) y de otra época (1665).

(1) El Dr. Mayer (*Die Sevillaner Malerschule*, pág. 167) dice que fué pintado este cuadro—procedente del Carmen calzado de Sevilla—en 1617. Si como yo pienso, el modelo fué la hija de Pacheco, la novia del pintor, puro, reverente y noble era el amor de Velázquez a su prometida, merecedor por tanto de las palabras con que contó su suegro el suceso de sus bodas: «Después de cinco años de educación y enseñanza le casé con mi hija, movido de su virtud, limpieza y buenas partes, y de las esperanzas de su natural ingenio».

(2) Véase la fototipia.

V

En el intermedio. ♦ Todo entusiasmo se encalma un día, y toda excitación cesando, sobreviene la serenidad con la sucesión sedante de los días y de los años. No sé si la prudencia de los adversarios, o la misma pesadumbre del opinar de la inmensa mayoría del pueblo español, o la propia alegría del triunfo, trajeron años de tranquilidad a la popular porfía teológica; años (además) que coincidieron con el joven reinado de Felipe IV, dado a brillantes mundanidades, a fiestas y a saraos y a teatros, que las famosas delicias del cortesano Buen Retiro simbolizan en nuestra Historia. Aquel Madrid no era el del austero, severísimo Felipe II de la vejez, ni era aquel ambiente el de ardentísima devoción del reinado de Felipe III.

Al finalizar, años más tarde, el nuevo reinado, largo, de Felipe IV, al darse en los últimos años a hondas tristesimas preocupaciones como patriota, como Rey y como hombre, cuando era su corresponsal y lejana consejera la Venerable Agreda (gran inmaculadista), cuando compartirá su tálamo no una Borbón francesa, sino otra Austria, confesada y espiritualmente dirigida por un jesuita de talento teológico, gran propagador de la Inmaculada, el P. Nithard, ocurrirán nuevos ruidosos sucesos, y tras de ellos un nuevo triunfo teológico en Roma llevará al pueblo y a los artistas españoles a crear inmortales Purísimas: aquéllos serán los días de Murillo.

En este *interregno*, en este espacio intermedio, todavía tenemos que señalar algo excepcional:

La Inmaculada de Ribera. ♦♦♦♦♦♦♦♦ En el género de la composición grandiosa, rodeada de ángeles, algo así como apoteosis y glorificación de la Purísima, no tiene rival; y aun para críticos amantados del espíritu de Renacimiento, como el insigne hispanista Dr. Carl Justi, el Catedrático de Historia del Arte de Bonn (fallecido ha pocos años), es la Inmaculada del *Españoleto* la que, por la brillantez del color y de la luz, la nobleza de las formas y de la invención artística, eclipsa a cuanto en forma parecido hayan hecho Murillo y el Guido y Rubens; ya acababa de decir el inolvidable crítico, que fué Ribera, el pintor valenciano, expatriado en Italia, el artista de una belleza y de una tal potencia de colorido dignas del Tiziano, que se le

debe tener por el primer colorista de Italia en el siglo XVII, y lo dijo eso precisamente al ir a declarar, el historiador alemán del Arte español, que la más noble de sus creaciones es esa de la Inmaculada Concepción (1).

Nos referimos a la del templo de las agustinas de Salamanca, monumento henchido de grandes pinturas, creación y sepultura del magnate tantas veces citado como Embajador a Roma, el que logró el decreto de Gregorio XV en pro de la Inmaculada. Monterrey, hombre de escasa estatura y no sé si de medianos alientos, pasó de la Embajada al pingüe y honrosísimo Virreinato de Nápoles, ¡que por algo era primo hermano y doble cuñado del Conde-Duque de Olivares! En Nápoles halló a Ribera de pintor de Cámara de los Virreyes, y al querer el magnate inmortalizar su fe y su nombre en su fundación de Salamanca, a la vera del hermosísimo palacio plateresco de Monterrey, si encargó a otros famosísimos maestros italianos muchas pinturas para los retablos y las esculturas para sus sepulcros, el lienzo más grande, el de la titular de la Iglesia, lo hubo de encargar al pintor español por excelencia, al *Españoleto*. El, el Embajador español de la Inmaculada, la quiso ver pintada por mano de los nuestros, y allí, en la más noble y severa nave de Salamanca, llenándola de alegría y de encanto lírico, y de gloria a toda la ciudad, sigue la Purísima de Ribera, alta en su retablo mayor de las monjas de Monterrey, pregando uno de los grandes triunfos del Arte español.

Es, entre otras notas hermosas de este gran cuadro, hermosísimo el movimiento ascensional, el suave pulso de lanzamiento y suspensión a la vez del inmóvil cuerpo de María visto en instantánea visión, cruzadas las manos sobre el pecho, reconocida y emocionada la alta mirada, que más siente que mira, mientras que en lo alto la bendice el Eterno y vuela sobre su cabeza el albo Paracleto. No falta un reparto sabio, nada simétrico, de luces y de sombras, según los recursos típicos de Ribera, pero aquí con dulzura verdaderamente corregiesca, nunca profundas las sombras, acariciada la luz sobrenatural del cuadro, hecha ésta valer, por contraste, con las luces del celaje terrestre en el paisaje de la parte baja de la composición.

Un detalle: la aureola de las doce estrellas que circunda la cabeza de tan cumplida belleza de la Virgen Madre, nos da una nota de

(1) Véase la fototipia.

relativo interés. Por Gregorio XV se había promovido, en los últimos días de su corto pontificado, y por Urbano VIII, el gran mecenas Barberini, aprobado y confirmado en los primeros días del suyo largo, un instituto de «Milicia cristiana», una nueva Orden militar que fundaron los Gonzaga de Mantua y de Nevers, y que tuvo por culto y por patrona a la Concepción, y por símbolo la cruz de su color azul, y en ella la imagen de María de la Concepción, cual la de Salamanca, vestida del sol, calzada de la luna, coronada de doce estrellas la cabeza. Probablemente uno de los caballeros de la milicia cristiana sería en Roma el Conde de Monterrey, y así me explico los detalles de esta obra de Ribera y de otras españolas de su tiempo y posteriores.

La Purísima del Conde-embajador está fechada en 1635. Ribera (n. por 1585 † 1652), no sabemos si aún pudo pensar en retratar en ella a su esposa Catalina Azzolino, ya entonces madre de los cinco hijos del pintor cuyas partidas de bautismo conocemos. Pero es lo cierto que cuando once años después, en 1646, repitió el grande y espléndido tema de su Inmaculada (variándolo) en el magnífico lienzo que tantos madrileños desconocen, en el altar mayor de las monjas de Santa Isabel, una juvenil, entonces inocente belleza, la de la más famosa de las hijas del pintor, sirvió a su padre de modelo admirable para la nueva Inmaculada. Y es bien sabido, entre los curiosos de la anécdota histórica, que dos años más tarde, llegado a Nápoles, a la pacificación del país, el bastardo de Felipe IV y de la comedianta Calderona, D. Juan de Austria, mozo arrojado e imberbe, aficionado a la pintura y a sus hombres, enamoróse de la hija del pintor, cuyo estudio tanto frecuentaba, y deshonró luego las canas del artista, llenándole de vergüenza, arrojándole a la desesperación y a la más oscura muerte al poco tiempo.

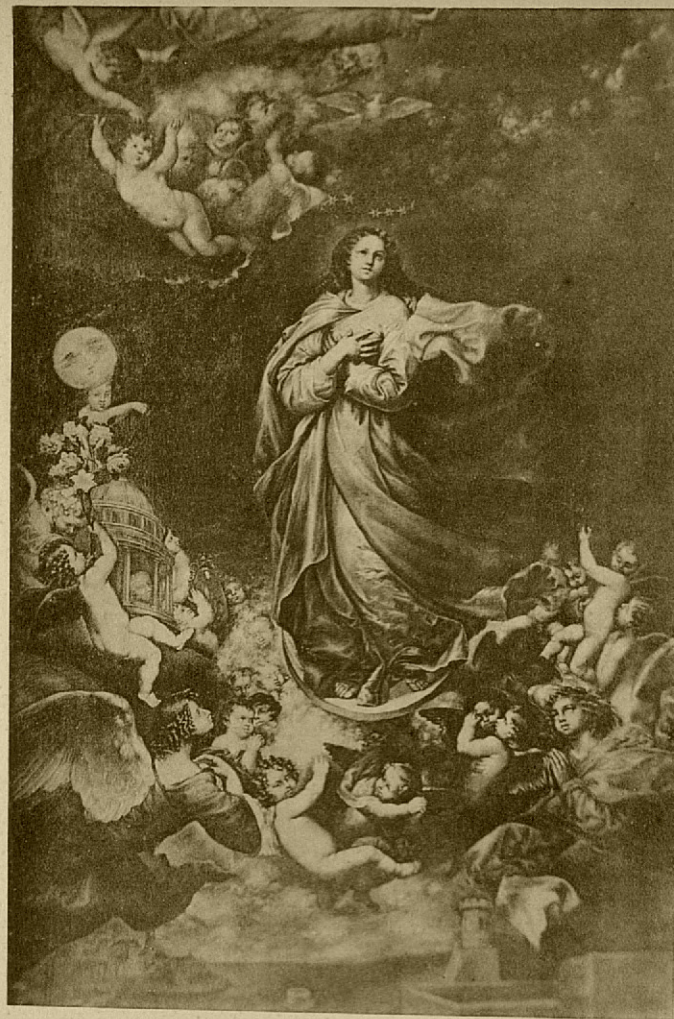
La niña fruto de estos amores, nieta inconfesable y secreta de un gran Monarca y de un gran pintor españoles, vino todavía niña a educarse y a profesar de monja con tratamiento de Excelencia, como semi casi Infanta de España, en las Descalzas Reales de Madrid, y así, cuando andando los años, las monjas de Santa Isabel supieron la historia del cuadro, del modelo y de su progenie, acordaron que Claudio Coello les repintara la cabeza en la Inmaculada de Ribera que tenían y aún tienen todavía llenando el altar mayor de su iglesia.



La Inmaculada de las Monjas de Sta. Isabel
en Madrid

(LA CABEZA REHECHA POR CLAUDIO COELLO; EL
SALVADOR ES DE PALOMINO)

JUSEPE RIBERA, LO SPAGNOLETO (n. por 1585 † 1652) Lienzos de gran tamaño



Fotografía de Lacoste

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

La Inmaculada de las Monjas de Monterrey
en Salamanca

(CUADRO FIRMADO Y FECHADO EN 1635)

Y se pregunta el crítico y promueve a disputa prematura el historiador de Arte este difícil caso de conciencia (de conciencia artística): ¿Deberá un día pedirse a Su Majestad el Rey, patrono patrimonial del convento de Santa Isabel, que borrando la postiza cabeza de Claudio Coello, se recobre (si está detrás, como es tan probable) la cabeza de aquella bellísima desgraciada que conocemos por la Santa Inés de Dresde y por algún otro de los más hermosos cuadros del maestro? ¡Cuán difícil no ha de ser decidirse en contestar! (1).

VI

Al tercer tercio del siglo XVII. ♦♦♦♦♦ El segundo período, el más intenso y definitivamente creador de la Inmaculada española, gloria la más pura de la pintura y la escultura peninsulares, corresponde a los últimos años de Felipe IV y a los primeros de la regencia de Carlos II, y más concretamente a la constitución «Solicitud» del Papa Chigi, Alejandro VII, dictada (siempre a los mayores empeños de España) en 1661, Bula por la cual los defensores de la Inmaculada lograron un triunfo máximo, declarándose (todavía no dogmáticamente, pero por modo expreso y riguroso) el contenido de la que se llamaba *pia sentencia* frente a la que se rebajaba a mera *opinión* de los contrarios, proclamando a la vez la antigüedad y gran autoridad de la primera. El mismo Alejandro VII—el Papa de la columnata del Bernini—, había mandado acuñar las medallas de la Concepción y había dado y siguió dando toda suerte de grandes muestras de devoción a la Inmaculada.

Repito que todo ello, en gran parte, arrancaba de España, porque el movimiento devoto se había reanudado aquí y como nunca se había enardecido años antes, en el pontificado de Inocencio X, el Papa Pamphili—el Papa de Velázquez y de la gran polieromía arquitectónica—, cuando entre nosotros se supo, allá por 1648, que los dominicos, dueños de los tribunales italianos de Inquisición, habían laborado en el secreto de los procesos, por prohibir el enunciado de la Inmaculada Concepción en láminas y en tesis, como lo había prohibido, en 1627, la Inquisición de Cesena; en 1639, la de Ancona;

(1) Véase la fototipia de esta obra nunca hasta ahora fotografiada.

en 1644, la de Bolonia, y luego había pretendido sancionarlo en ese mismo año la Inquisición suprema de Roma.

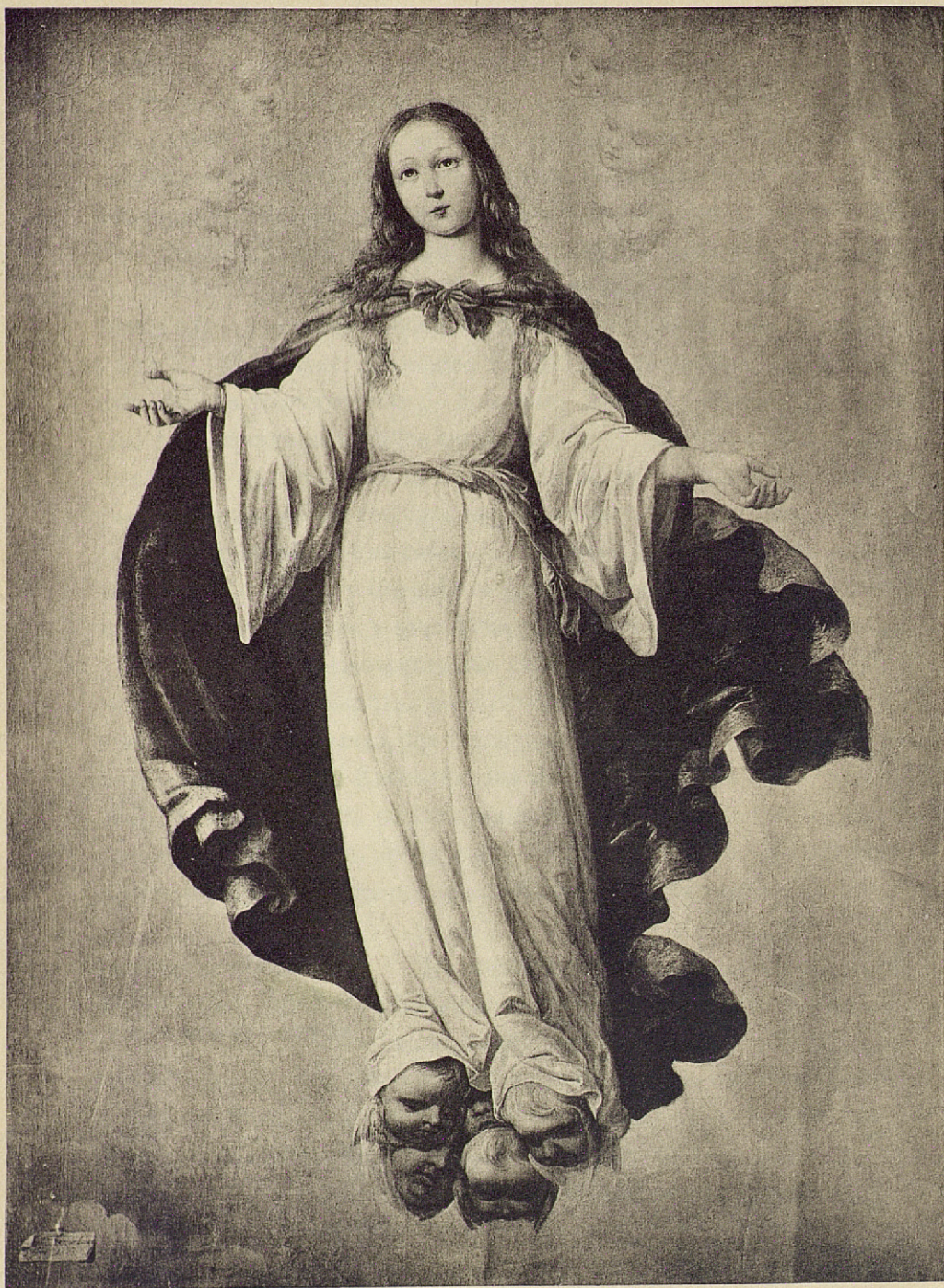
Producido en España el escándalo, protestaron las Cortes de Castilla en 1649, gestionaron nuestros embajadores, porfiaron nuestros gobernantes, instó nuestro Rey, juraron la defensa de la Inmaculada Concepción, cual caballeros andantes de la idea, los caballeros profesos de la Orden de Santiago, en 1650; los de Calatrava, en 1652; los de Alcántara, en 1653; los monjes benedictinos de Monserrat, en el mismo año. Y cuando Inocencio X anuló el decreto de Inquisición, y sobre todo, cuando Alejandro VII dió la citada Bula «Sollicitudo», toda España se estremeció de contento; Felipe IV decretó la salutación a la Inmaculada en los sermones (1662), escribió a todos los Prelados para que instaran la final declaración dogmática, y a la vez que las plumas de los teólogos españoles escribían grandes infolios en *pro* de la definibilidad *ex-cathedra* (1), nuestros grandes pintores daban a España luego, y después al mundo, el espectáculo de las Purísimas de su más famosa y grandiosa y espléndida creación artística.

Esta segunda e importantísima parte del Album de la Inmaculada española es la que ostenta, en obras creadas con pocos meses o poquísimos años de diferencia, las Purísimas de Murillo, las «definitivas» de Alonso Cano y de Zurbarán, las de Mena Medrano, las de Valdés Leal, las de Pereda, la de Escalante, de Antolínez, de Cerezo, de Espinosa, de Cabezalero, de Carreño, de Claudio Coello, de Palomino... que en ejemplares, siempre selectísimos, vamos a repasar ahora.

La Inmaculada definitiva de Zurbarán. ♦♦♦♦♦♦♦♦♦♦

De un período intermedio, en la larga vida pictórica de Zurbarán, pero próximo a su mocedad, todavía en la juventud (a mi ver), es la pequeña Concepción que tiene en su colección de cuadros españoles el Rey de Rumanía, y que he podido estudiar en el Palacio real de Bucarest, en el *hall* de trabajo, de labores y de Arte a la vez, de la Reina Isabel, la encantadora escritora conocida con el seudónimo de Carmen Sylva: el cuadrilo debe de ser cosa de su personal predilección. Posteriores en algunos años serán la Purísima del Sr. Aladro y la del Marqués de Cerralbo.

(1) El P. Mendo, el P. Crespo, el P. Vega, el Dr. Calderón, el P. Nieremberg, el Obispo Crespi, el P. Coronel, etc.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

FRANCISCO ZURBARÁN (n. 1598 † por 1664) La Inmaculada del
Museo de Budapest (firmada y fechada en 1661)

1.36 × 1.02

Pero no logró Zurbarán, sino en los últimos años de su vejez, al parecer, dar con el secreto, hermoso anhelo de su primera juventud: la Inmaculada niña. A los cuarenta y cinco años del primer intento (1616), en 1661—es de las últimas obras firmadas del sexagenario pintor—trabajó Zurbarán una de las más ingenuas, una de las más puras y más sencillas y más sencillamente arrebatadoras creaciones del Arte español: la Inmaculada del Museo de Bellas Artes de Budapest (1).

No se ve, como en aquella obra de antaño, a los niños cantores; sólo las cabezas de cinco serafínicos hácenle pedestal a María, cuando tantas otras cabecitas iguales se pierden en la claridad algo rojiza de la nebulosa que hace fondo. La sencillez suprema acentúa el supremo acierto en la figura de la Inmaculada: blanca la túnica de pliegues nada flotantes, rosada la faja de la cintura, de azul oscuro la mancha del manto flotante. La divina cabeza de la niña, los ojos llenos de reverencia puestos en lo alto, va orlada de la rubia cabellera suelta y caída. Los brazos más caídos que abiertos y los apartados antebrazos y las manos entreabiertas—Zurbarán es el artista de las manos delicadas y parleras—dicen el imposible, la emoción inefable de la gratitud de la criatura sin mancha, toda inocencia y gracia y candor soberano, al privilegio divino de la inmunidad del pecado de origen. No es ésta la glorificación, no es el apoteosis de la devoción inmaculadista; es muy otra cosa, la nota de la gracia, el perfume de la pureza incontaminada, el lirismo virginal de la intimidad suprema. Si en la Historia del Arte, muerto Fra Angélico de Fiésole, hay un momento, un solo instante, en que revivió el hechizo penetrante e impalpable de su espíritu de castidad sin mancilla, fué cuando Zurbarán, en 1661, pintó esa perla oculta del Arte español, que es la Inmaculada de Budapest.

La Inmaculada definitiva de Alonso Cano. ♦♦♦♦♦♦♦♦♦♦

¿Fué Alonso Cano quien reencaminó a Zurbarán tras del ideal redentor de la Inmaculada niña?

Alonso Cano (1601 † 1667), como pintor y como escultor, el artista más primoroso y delicado de la Península, y quien probablemente llevó a Murillo (por sólo su ejemplo) camino del estilo que le había de

(1) Véase la fototipia.

inmortalizar, había sido primeramente en Sevilla, con Montañés (entre 1614 y 1627 ?) más un escultor que un pintor, para ser después en Madrid, al contacto de las obras de los artistas del Renacimiento, más un pintor que un escultor (1627-1652), para dar en los últimos años de su vida, en Granada, la más sazónada fructificación de su técnica y de su espíritu (1656-1667).

De las Inmaculadas de Cano, la de San Julián, de escultura (antes en Santa Lucía), o la de San Andrés, en Sevilla, de su primera época, nos presentan afinado y exquisito el ideal ya conocido de Montañés (1); como la de la sacristía de la Catedral de Madrid (San Isidro) nos ofrece el dechado del arte de su segunda época, que por Cano mismo se trasplantará a Granada y que Murillo transformará en Sevilla. Esa hermosa pintura que los madrileños tienen tan injustamente olvidada (2), hubo de ser el tipo que todavía repitió Cano, cuando de pintor de la Corte pasó a Granada a ser semi-canónigo, es decir, racionero de la Catedral; así en el lienzo de la serie puesta tan en alto en la rotonda magnífica del presbiterio de la metropolitana granadina (3), como en otro notabilísimo ejemplar, hoy de propiedad de D. Fernando Contreras, en Granada, procedente del convento de San Diego o San Antonio (escalera) (4). En los tres cuadros, con tantas variantes, el tema del alrededor, el delicioso juego de los ángeles de maravillosa belleza de forma, de gentilísimo dibujo, ofusca un tanto la unidad del efecto artístico, y no deja campear en el espíritu, como campea en las armónicas líneas de la composición, la figura de la Virgen sin mancha, siempre puesta en esos cuadros de Cano sobre la cristalina esfera terráquea, nimbada de estrellas la cabeza, anñada en el lienzo de Madrid, mucho menos juvenil en las dos obras granadinas (5).

(1) Véase la fototipia.

De un poco conocido discípulo de Montañés, de Alonso Martínez, que se sabe que floreció en Sevilla entre los años 1662 y 1668, es la Concepción llamada grande, antes aludida en el texto, en nueva capilla de la Catedral, que erigió a gran costo, en 1665, Gonzalo Núñez de Sepúlveda.

(2) La Inmaculada de la sacristía de San Isidro la dió en fototipia de los Sres. Hauser y Menet D. Narciso Sentenach, en su hermoso libro *La Pintura en Madrid* (pág. 71).

(3) Véase la fototipia.

(4) Véase la fototipia.

(5) No puedo estar conforme con el Sr. Gómez-Moreno, padre, que ve en las Inmaculadas de Alonso Cano manifiesta la maternidad en estado «de dulce esperanza». Para mí es ello puro sistema de pliegues de los paños, algo barroco.



Fotografía del Sr. Gomez Moreno.

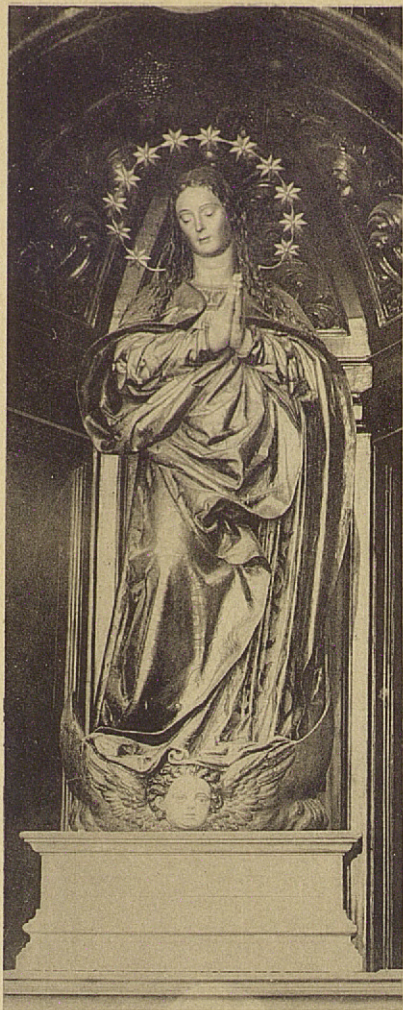
ALONSO CANO (1601 † 1667) Inmaculada,
en el gran tambor del presbiterio,
Catedral de Granada



Fotografía de Ayola.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

A. CANO Inmaculada de la escalera del
Convento de San Diego, hoy de Don
Fernando Contreras, Granada



Fotografías del Sr. Gomez Moreno.

ALONSO CANO Inmaculada
en la Parroquia de San
Andrés, Sevilla
TAMAÑO GRANDE



ALONSO CANO Inmaculada de la
Sacristia en la Catedral de Granada
(de 1636)
TAMAÑO PEQUEÑO



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid
PEDRO DE MENA MEDRANO
(n. 1628 † 1688) Inmaculada
del Ángel, en Granada
(firmada en 1638)
TAMAÑO PEQUEÑO

La definitiva, la para mí definitiva Inmaculada de Alonso Cano, es otra, la chiquitaja y de escultura delicadísimamente policromada, que es, en lo primoroso y exquisito, el brillante de más finas y delicadas facetas del Arte español (1).

Julio César decía que antes quería ser el primero en una aldea de los Alpes que el segundo en Roma, y Alonso Cano, que no es ciertamente el primero de los estatuarios, al menos pudo decir que esa obra no tiene rival, y que es en el ramo de las estatuítas la reina de las imágenes de urna o campana de cristal, cosa tan típica y tan netamente española.

Por favores del Rey Felipe IV, se le había dado al pintor-escultor-arquitecto, de tan azarosa historia (quizá asesino de su mujer antes, vengador de su honra a la española) un semi-canonicato en Granada, consistiendo las obligaciones particulares del mismo en labores artísticas para la Catedral. Las cuestiones entre el Cabildo y el irascible Cano fueron extraordinarias y graves, pero hubo alguna vez paz y acomodo, y fué entonces, en 1656, cuando para el facistol grande del coro hizo Alonso Cano la maravilla de escultura, a su mano misma policromada, que es la Inmaculada. El entusiasmo fué tal que nunca se puso en el facistol, sino en lugar honrosísimo, a la cabecera de la sacristía.

Pintar una estatua es antes que nada enyesarla, con lo que toda delicadeza de modelado se pone en peligro; aquí Cano, pintor de su escultura, dobló al infinito tales primores y delicadezas, a la vez que, colorista exquisito, logró dar al blanco de la túnica un tono azulado suavísimo que deliciosamente combina con el raro tono azul del manto.

Esta Inmaculada de 1656, cinco años antes que la incomparable de Zurbarán, tiene el mismo carácter de niña, con ser tan opuesta la respectiva inspiración de uno y de otro artista en estos dos capolavos tan diversos. Allá, María niña, toda gratitud, emoción franca, abierta y expresiva, toda ingenuidad transparente y nitidísima; cuando la Inmaculada de Cano nos da la hondura de un pensamiento vago, la pesadez inconsciente de una meditación, abrumadoras para la débil edad de la niña del divino privilegio. Años hace que un artista insigne de nuestros días, a la vez un poeta de los más hondos de

(1) Véase la fototipia.

nuestro tiempo, Santiago Rusiñol, sintió en lo más sutil e íntimo de su espíritu la punzada del genio de Alonso Cano, al ver la Inmaculadilla de Granada, que dibujó, y de que dijo en su libro *Impresions d'Art* lo bastante para acuciar años y años de espera mi curiosidad y mi amor. Con esa ilusión, temblando de verla un punto aminorada, entré la primera vez, y otra y otra luego, en la sacristía de Granada, y cada vez el hechizo—cosa volátil y para no puesta a prueba de anuncio previo o de repetición seguida —fué mayor y el perfume impalpable de la rara belleza, fué más penetrante para mí, al acariciar con emocionados ojos la figurina que vió Rusiñol, «mirando como no he visto mirar a otra figura, mirando tristemente ensimismada, vagamente distraída, escuchándose volar el pensamiento hacia el reino de los cielos y plegando las manos con dejo de desaliento...»

En España (más que en otra parte pudiera haberse pensado) el caso de Alonso Cano y su Purisimica es único. Sólo dos años más tarde, en 1658, el más vigoroso de los discípulos de Cano, el único genial, el escultor Pedro de Mena Medrano (1628 † 1688) hizo para las monjas del Angel, en Granada, una como repetición del milagro del maestro (1). Parecidísimas son las dos Inmaculadas, pero Mena, a la sazón esclavizado por el genio de Cano, bajó sin embargo a la tierra lo que se cernía en el mundo seductor de lo delicadísimo del espíritu, de la sutileza del sentir y del pensar, y su Purísima volvió a ser realidad tangible al volver a ser cosa honrada y palpablemente castiza y española.

¡No hemos llegado todavía a Murillo, y con una obra de Zurbarán y una obra de Alonso Cano (y una, antes, de Ribera), ya ha pasado por el cenit y ya declina el astro del eterno femenino inmaculado que guiaba al Arte de nuestra Península en la más típicamente universal y más ambiciosa de sus creaciones!

No es decadencia todavía, sin embargo; es que el tema va a tratarse con magnificencia aparente, victoriosa, arrebatadora, pero con menos íntimo recogimiento, con menos sutileza del pensar, del hondo pensar, con menos delicadeza del sentir, del vibrante sentir personalísimo del artista: música de órgano, tras de la música de las arpas o de las tiorbas o las violas.

(1) Véase la fototipia.



Inmaculada "grande", Sevilla
Museo: 3.92 × 2.75



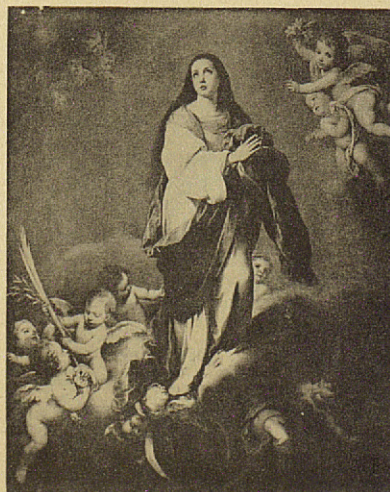
Inmaculada "Mallmann", en
Berlin



Inmaculada "de Aranjuez",
Madrid, Prado: 2.22 × 1.18



La "de medio cuerpo", Madrid,
Prado: 0.91 × 0.70



Inmaculada "Esquilache", San
Petersburgo: 2.36 × 1.96



Inmaculada "de S. Ildefonso",
Madrid, Prado: 2.06 × 1.44

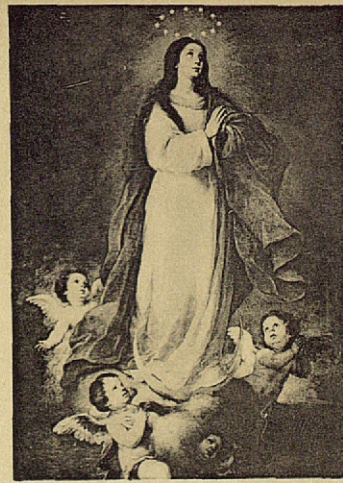
LA SÉRIE DE LAS CONCEPCIONES DE MURILLO, PRIMERA TANDA



Inmaculada "Sonet"; Paris
Louvre: 2.74 x 1.90



Inmaculada "Walpole"; San
Petersburgo, Ermitage. 1.97 x 1.45



Inmaculada "de Loja"
(hoy, donde?)



Inmaculada "Ceriola", en
Madrid (hoy, donde?)



Inmaculada "niña, de la galeria
Louis Philippe" (hoy, donde?)



Inmaculada, dibujo; que fué de
D. Luis Madrazo; en Madrid.

LA SÉRIE DE LAS CONCEPCIONES DE MURILLO, TERCERA Y ÚLTIMA TANDA

Las Inmaculadas de Murillo. ♦♦♦♦♦ Son una parte singular de la obra del pintor (nacido en Sevilla 1618 † 1682), acaso la más celebrada por las gentes, no ciertamente por el número la más considerable.

Por primera vez se ha intentado reproducir, hace un año, por el Dr. Mayer, en las ediciones de Stuttgart, la obra pintada de Murillo, pero no se ha logrado, ni de lejos, ofrecer fotograbada la integridad de ella. Basta, sin embargo, ese acerbo para poder dar una idea de proporción que reflejan estas cifras (dejando aparte lo dudoso o espurio, según el mismo crítico): cuadros auténticos de Murillo, reproducidos por Mayer, **218**; de ellos son Inmaculadas **14**.

La publicación nos permite comparar esas catorce Purísimas de Murillo; iconográficamente muy similares todas entre sí, pero siempre distintas (1). No era Murillo, cual fué el Greco, artista que diera nunca forma definitiva a un tema para repétirse puntualmente cuantas veces lo volviera a tratar.

Era Murillo, por el contrario, como fué Rafael de Urbino, un siglo y medio antes, dueño de sus recursos de composición y de dibujo hasta tal punto, que aun en encargos de repeticiones, que seguramente que le harían, la fuerza de su propia espontaneidad y soltura le llevaban a variar la composición siempre, de una manera o de otra: es esa la prueba de su caudalosa facilidad artística.

Y por eso, así como las Madonnas y Sacras Familias de Rafael, todas distintas, con ser tantas, han tenido que distinguirse con un nombre u otro (la del cordero, la del lagarto, la perla, la del pez, la del Condestable, la de la Casa de Alba, la Northbrook, la de la Casa Colonna, la de la Impannata, etc., etc.), de la misma manera se hace preciso diferenciar con una palabra, con un remoque u otro, la gran docena de las Inmaculadas de Murillo. Por eso propuse yo al Dr. Mayer, y él aceptó, que de las del Museo del Prado, grandes (2), la una la llamáramos la Inmaculada de San Ildefonso (puesto que procede

(1) Véanse las fototipias. Añadimos en ellas tres Inmaculadas de Murillo, absolutamente auténticas (a juzgar por las fotografías) y un dibujo de la Inmaculada del mismo pintor, obras de arte, de subido mérito, de cuyo paradero actual no hay noticia. La «de Loja» es por sí misma notabilísima, y alcanzó a estudiarla, y aun a copiarla, el Sr. Gómez-Moreno, padre; la que fué de la Galería «Louis Philippe» del Louvre, es interesantísima por ser una evidente imitación por Murillo de la Inmaculada «definitiva» de Zurbarán.

(2) La «pequeña» es una obra de taller, que no pongo en lista.

de la Granja), y la otra la de Aranjuez (por idéntica razón), y que las dos del Museo de San Petersburgo las apellidáramos por el nombre de sus más famosos poseedores, la Inmaculada de Walpole y la Inmaculada Esquilache. Ya de antes, a la más popular, una de las del Louvre, se la llamaba Inmaculada Soult, por el Mariscal que se la llevó.

Fué este cuadro, desde el año 1852, por muchos decenios, el que tuvo *establecido* (como ahora se dice) el *record* del precio en las obras de Arte, comprada por el Louvre, en una disputadísima subasta, por el precio de 615.300 francos, entonces inverosímil, y bastante para dejar elevado a Murillo entre los primeros prestigios de la Historia del Arte, lugar que otra y otra generación le va regateando cada vez más. Hoy la multitud, en España como en el extranjero (quizá más en éste todavía), sigue encantada al mago del color vaporoso y cálido; pero los historiadores del Arte no dan a Murillo, aun dentro tan sólo del Arte de su nación y de su siglo, ni el primer lugar, ni el segundo, ni el tercero.

En el fondo de todo cambio es verdad que late la condición esencialmente humana del cansancio, que lleva a los cambios de postura en lo físico y de predilecciones en lo moral. Y por si hay empacho en la contemplación de la demasiado aparatosa y demasiado artificiosa Inmaculada Soult, o en las Inmaculadas del Prado, tan seductoras para gentes sencillas y desprevenidas e ingenuas, es gran fortuna que Murillo mismo nos pueda ofrecer, en la interpretación del tema, otras notas más vigorosas, o más realistas, o más hondamente inspiradas y sentidas.

Así la gran Inmaculada (colosal, de casi dos metros y medio de estatura) de los franciscanos de Sevilla, en aquel Museo, concebida para verse de abajo arriba, para puesta en lo alto del arco triunfal de la gran iglesia donde al parecer durmieron las víctimas del Tenorio (o del que dió pie al personaje fantástico y realísimo a la vez del Tenorio español y europeo). Matrona allí María (1), Madre de Dios por vía de adivinación, realísima encarnación humana, desciende de lo alto, de la mente divina, del empíreo, la concebida Inmaculada, volante arriba el manto azul, juntas las enhiestas manos por las yemas de los dedos, sostenida por ángeles mancebos de grandiosa forma; menos femenino, menos infantil, menos seductor es el cuadro que los otros, pero

(1) Véase la fototipia particular y en las láminas de la serie entera de Murillo.



Fotografías de Anderson.

La Inmaculada "grande" de los Franciscanos
en el Museo de Sevilla
TAMAÑO COLOSAL



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

La Inmaculada de la Sala capitular de la
Catedral de Sevilla
(PINTADA EN 1668. SOBRE TABLA) TAMAÑO GRANDE

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO (n. 1618 † 1682) Cuadros concebidos para verse muy en alto

de vigorosísimo troquel artístico, raro en Murillo: en artista que apenas respiró nunca aliento de gigante, y que buscó más el efecto de la sublimidad por la vía subjetiva del arte popular, de la conmoción emotiva y de la dulzura fácilmente comunicativa.

No era esta primera Inmaculada una obra primeriza de Murillo, precedida como estaba por cuatro o cinco docenas de buenos cuadros, entre los cuales ya se contaban probablemente maravillas, como el gran San Antonio de la Catedral de Sevilla y el San Bernardo premiado con lácteo regalo por la Virgen, en el Museo de Madrid.

Ignoramos, no obstante, las fechas de esa gran Inmaculada de los franciscanos, como de las más típicas y menos vigorosas que le sucedieron: la de Mallmann, en Berlín; la «de Aranjuez», del Prado (más rubia, la mirada en el cielo); la de medio cuerpo, de Madrid; la Esquilache, de San Petersburgo; la de San Ildefonso, en el Prado (la menos rubia, la que mira de frente); la chiquitina, del Marqués de Lansdowne, en Bowood House, pero seguramente que todas ellas corresponden al período que inmediatamente precede o sigue a la Bula «Sollicitudo» de Alejandro VII, y al magno y casi definitivo empeño español por la declaración pontificia de la Inmaculada Concepción: entre 1652 y 1665.

De 1665 y de 1668 (fechas ciertas) conocemos, sí, dos importantísimas Inmaculadas de Murillo, más dignas de publicidad fotográfica que muchas otras: la segunda del Louvre, de un recortado mediodiámetro, compañero de los de la Virgen de las Nieves o fundación de Santa María la Mayor, del Museo de Madrid, procedentes, todos, de Santa María de la Blanca, de Sevilla, y la Inmaculada colocada tan en alto en la elíptica sala capitular de la Catedral de la misma ciudad, sólo bien fotografiada de reciente, aunque con escape de líneas por haberse de poner la máquina abajo mirando arriba (1). Son las de modelo más humano y hechicero, menos transfigurado de la Gracia divina, que acaso ofrezca Murillo.

Con las cuales forma, por consecuencia, el mayor contraste mi Inmaculada de Murillo, la Walpole, de San Petersburgo, aquella que sin ser una estupenda obra de técnica, es para mí, para mí al menos, el más feliz y sentido acierto del pintor de las Concepciones (2). Es una

(1) Véase la fototipia especial, además de las seriales.

(2) Véase la fototipia grande, y en las chicas.

de las últimas en toda su labor: para Mayer la última, y del tiempo de la Inmaculada Soult (por 1678), pero es bien otra cosa. Antes, la Inmaculada Northbrook, o del espejo, parecía algo como un consciente y procurado arcaísmo en la interpretación del tema. La Inmaculada de altar de los capuchinos (1674-76), hoy en el Museo de Sevilla, nos ofrece, según la tradición, la circunstancia de ser María retrato de una hija de Murillo. Pues si eso es así, la Inmaculada Walpole, la *mía*, también es retrato de la misma doncella.

No es preciso analizar esta obra, que fué acaso (hasta donde se me alcanza) la primera obra maestra del Arte español que pasó la frontera y que comenzó a extender en el extranjero la gloria de nuestros artistas; fué del famoso ministro Horacio Walpole: el segundo de los Walpole, conocido por su amor al Arte y por escritor de Arte. De su colección, por la entonces no liviana cantidad de 700 esterlinas, pasó al *Ermitage* de Catalina II de Rusia, donde se juntó con la Inmaculada de Esquilache: del famoso Marqués del motín de las capas y sombreros.

La Inmaculada Walpole en el efecto luminoso de color y de colores, es una creación idéntica a las dos Inmaculadas grandes del Prado, variando genialmente en lo juvenil de la Virgen y su extrañísima y feliz actitud, adelantado y elevado el brazo derecho en la plegaria soberana de la gratitud, retirado y en flexión el brazo izquierdo lleno de admiración desfallecida...

Hay otro Eterno femenino en la humanidad, además del que cantó Goethe; el Eterno femenino de la dulzura y el mimo maternales, que es el eterno del corazón encarnado en la santa sensualidad del besuqueo a los niños y el mimo a los pequeñuelos: el hechizo hondo de los niños, la gracia infantil que nos roba y sobre todo que roba a las madres las santas conmociones de la carne bendita de la maternidad. Las Inmaculadas de Murillo, más que otros muchos cuadros suyos, son un graciosísimo despliegue de carnecitas y de sonrisas, de gracias y de hechizos de la infancia, de los angelicos desnudos, todo ingenuidad pura, que juegueteen entre las nubes. Murillo por ellos, cualesquiera que sean las severidades de la crítica pictórica y técnica, tendrá un público inmenso, pues serán eternas cómplices de su gloria todas las madres, todas las que pueden ser madres. El singular acierto del pintor en la Inmaculada Walpole, siguiendo la huella de Cano y Zur-



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO (n. 1618 † 1682) La Inmaculada
«Walpole» del Museo del Ermitage, en San Petersburgo

1.97 × 1.45



JUAN VALDÈS LEAL (1622 † 1690). La Inmaculada de Londres, National Gallery (firmada en 1661)

1.89 x 2.04



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

La Inmaculada de la Colección Nicolle, Paris

barán—muy de otra manera a la verdad—, fué dar a María Inmaculada (con dejar esbozada la cabeza) el acento de la seductora gracia infantil, que es el hechizo inexplicable de Murillo, del seductor mago del color, pintor por antonomasia de la Andalucía.

La Inmaculada de Valdés Leal. ♦♦♦♦♦ Es el rival de Murillo, de dibujo más vibrante, de colorido más raro y exquisito, artista de los de la veta brava del Arte nacional, pero de incomparablemente menores dotes de seducción y de popularidad. Sus Inmaculadas, a la zaga (más que en ningún otro tema) de las de Murillo, nos ofrecen Marías niñas y ángeles niños en número extraordinario y excesivo, sin el *quid* divino de la gracia verdaderamente ingenua e infantil. Las fotografías no pueden decir lo que más vale en esos cuadros, las exquisiteces de los matices y la transparencias de algunos tonos. La *National Gallery*, de Londres, nos ofrece acaso la mejor Inmaculada de Valdés (n. en Sevilla 1622 † allí en 1691), de fecha desconocida, con el clérigo donador, y la que parece madre (1). Los plateros de Córdoba le habían encargado (antes) otra Inmaculada, puesta sobre el globo terráqueo y éste sobre riquísimo pedestal a modo de silla, de escultura de plata, interesantísima por tanto por lo que no es ella; además por ángeles graciosísimos y por las figuras de San Eloy Obispo y San Antonio de Padua, pero interesantísima por ella misma, representada adelantado el brazo derecho como dispensadora de gracia a la Humanidad (2).

La más próxima a las Purísimas de Murillo es la del Museo de Sevilla. Y se acentúa todavía el carácter de niña con que en ella aparece María, en otra de la colección Nicolle, de París, franca y abocetada (3).

Las Inmaculadas de Sebastián Martínez. ♦♦♦♦♦♦♦♦♦ Malográbase mientras tanto en Córdoba y Jaén, para morir luego de su venida a Madrid, un ingenio artístico andaluz, que si como tenía dotes de seducción, quizá mayores que las de Murillo, hubiera

(1) Véanse en la fototipia.

(2) La ha reproducido el Sr. Romero de Torres en uno de sus notables artículos sobre Valdés Leal, publicados en la revista *Museum*, de Barcelona, número 9.º de 1911, pág. 343.

(3) Véanse en la fototipia.

tenido ancho campo para el despliegue íntegro de sus facultades, hubiera llegado al cenit de una gloria que todavía no le ha amanecido por el horizonte. Hoy mismo nadie conoce (ni aun muchos libros de Arte español) el nombre y apellido de un gran colorista de antaño, acaso (en profecía) el Carrière o el Prud'hon de nuestro Arte castizo. Mientras llega el instante de la revelación de ese desconocidísimo Sebastián Martínez, vaya por delante sólo un recuerdo consagrado a su Inmaculada de las monjas del Corpus Christi de Córdoba, o a la grande, conservada en Jaén, en la Catedral, procedente de Santa Cruz, bellísima, con hermosos ángeles, y como tema particular, Adán y Eva, rubenescos, puestos por el suelo, derribados.

La Inmaculada de Espinosa. ♦♦♦♦♦♦♦♦ La Inmaculada de interés por los retratos, es la que nos ofrece Valencia, la misma ciudad de Valencia, representado el municipio por sus seis Jurados, o alcaldes que diríamos, arrodillados ante el misterio de la inmunidad de María, en el cuadro de Espinosa, firmado en 1662, hoy todavía conservado en aquel Ayuntamiento (1). Jacinto Jerónimo de Espinosa (nacido en Concentaina, Alicante, 1600 † 1680) el único gran pintor valenciano de los días de Murillo, nos ofrece otra interesantísima Inmaculada fechada en 1663, en la parroquial de Liria, en un altar del lado del Evangelio a los pies de la iglesia (2).

(1) Véase la fototipia.

(2) El cuadro del Ayuntamiento, que publicamos (por primera vez fotografiado), contiene la siguiente letra en la parte inferior:

A 27 de Maig del Any 1662 precehint assentiment dels Catorce Pro Homens del Qvítament y delliberacio del Consell General fench declarat | Qve lo Jurament de defensar lo Misteri de la Concepcio de la Verge Maria Santissima fet en lo Any 1624, se entengve y enten averse fet | de el primer instant de la creacio Y infvsio de la Sva Ya gloriosa anima en son preciossim cos es sent Jurats de esta Illvstre Y coronada Civtat | D. Lvis Mercader Varó de Gest Y Montichervo Jurat en Cap dels Cavallers Chrysogono Almella Jurat en cap dels Ciutadans D. Lvis Pallas Varo de Cortes | Severino Arboreda Donis Tensa Timoteo Exvive Pere Antoni Torres Racional Vitorino Forés y Cristofol del Mor Sindichs.

Para leer la última línea, necesitó mi amigo, el fotógrafo Cardona, levantar el marco, debidamente autorizado para todo por el señor Alcalde de Valencia, don Francisco Maestre, a quien rindo amistosamente las gracias por las facilidades dadas para ello y para remover y trasladar el pesadísimo cuadro.

Habiendo llamado la atención del Sr. Cardona el apellido de Exvive, ha tenido la bondad de comprobar en el «Manual de Concells y establiments de la Ciudad de Valent. del any 1661 en 1662, que los Jurados eran D. Luis Mercader, D. Luis Pallas, Donis Tensa, Grisógono Almella, Severino Arboleda y Thimoteo Julvi; Pere



J. VALDÉS LEAL (1622 † 1690). La Inmaculada
del Museo de Sevilla
3.19 × 2.00



Fotografía de Enrique Cardona.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JERÓNIMO JACINTO DE ESPINOSA (n.1600 † 1680)
La Inmaculada venerada por las autoridades municipales;
Valencia, Ayuntamiento. (firmada en 1662)

TAMAÑO GRANDE



Fotografía de Lacoste

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JOSÉ ANTOLÍNEZ (n. 1639 † 1676) La Inmaculada de la Colección
Lázaro Galdeano en Madrid (firmada en 1676)

1.65 x 1.10

**Las Inmaculadas
de los grandes pin-
tores de la escuela
de Madrid.♦♦♦♦♦**

Pero, con Andalucía, había de ser la Corte de las Españas el asiento principal del esfuerzo de porfía artística que recogiera los anhelos populares en los últimos días de Felipe IV y los años de la regencia de Carlos II. La escuela pictórica de Madrid era la más compleja, la más progresiva, la más aleccionada por los ejemplos personales de Velázquez, recién muerto, y por los ejemplos de los cuadros de Tiziano, de Veronés, de Rubens y de Van-Dyck, que atesoraban nuestros Monarcas. En conjunto, las Inmaculadas madrileñas valen acaso más que sus coetáneas las de Murillo.

De esa complejidad de orientaciones estéticas son vivos ejemplos Mateo Cerezo, que parece orientado a la vez por Tiziano, por Van-Dyck y por Velázquez; Cabezalero, que es el más entusiasta de Rubens sin dejar de ser su estilo verdaderamente madrileño; Carreño, que es, sin imitación directa, el más velazquista de todos; Antolínez, que a lo madrileño, con ser un sevillano, viene a ser el Murillo de la Corte; Escalante, enamorado del azul de ultramar, cual Tiziano en sus verdes años; Claudio Coello, de las intensas coloraciones sapientísimas del mismo maestro, mientras otros sentían sutilmente más a lo Velázquez los cambiantes suavísimos de los grises y de los pardos.

Escuela de grandes coloristas por instinto de raza y por sabia orientación técnica, a la vez que realistas, esos maestros citados y otros, pusieron a prueba las riquezas de su paleta, incomparable en su siglo, al caer el XVII, para interpretar más espléndidamente, a porfía, el tema español por antonomasia de la Inmaculada Concepción.

No ha reproducido todavía la máquina fotográfica algunas de esas

Antoni Torres *ciutada* era *Racional*, Victorino Forés *ciutada* era *Sindich de la cambra*, y Christofol del Mor *ciutada Sindich del Racionalat*. Todos ellos representados en el curiosísimo lienzo.

La letra de los rótulos que sostienen los ángeles, es ésta:

Fundamenta ejus in montibus sanctis Gloriosa dicta sunt de te civitas Dei (Psal. 86).

Et fundamenta muri civitatis omni lapide pretioso ornata (Apoc., 21).

Mille clypei pendent ex ea, omnis armatura fortium (Cantic., 4).

Et super haec mulier immaculata computabitur (Ecles., 40).

En la parte inferior derecha del cuadro (izquierda del que mira) se lee la siguiente firma:

Hieronymus Hyacinthus

De Espinosa F. 1662.

piezas, capitales en la Historia del Arte español en la espléndida declinación de los días gloriosos. Así no podemos reproducir la Inmaculada de Juan Martín Cabezalero (n. en Almadén, 1633 † 1673), el secuaz castellano de Rubens, conservada en la Diputación provincial de Vitoria; ni la de Juan Carreño de Miranda (nacido en Avilés, 1614 † 1685), fechada en 1666, soberbia cual las excelentes de Murillo, conservada en la misma ciudad alavesa, en la sacristía de la vieja Catedral. De las varias Inmaculadas de Mateo Cerezo (nació en Burgos, 1635 † 1675), famosísimo por sus Concepciones, casi todas perdidas, hoy por hoy no he visto reproducida ni siquiera la bellísima de la Catedral de Málaga (1).

Podemos ofrecer la Inmaculada de Escalante, alguna de las varias de Pereda, de las varias de Antolínez, o de Claudio Coello, y una, conocida por estar en el Museo del Prado, de Palomino, es decir, del cronista y último pintor a la vez de esta escuela de Madrid, brillante y espléndida.

La Inmaculada de Pereda. ♦♦♦♦♦♦♦♦ Antonio Pereda (n. en Valladolid por 1608 † 1678), el único artista, de los citados, de educación distinta y de más severa técnica y menos jugoso sentido del empaste y del color, tiene muchas Inmaculadas, de las que conozco la notable de la Colección del Rey de Rumanía, la que poseo en mi despacho oficial en el Decanato de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid (2); la de la iglesia de la estación ferroviaria de Villalba (Madrid), y sobre todo la del Dr. Carvallo, expuesta en Londres en 1913-14, fechada en 1654 a mi ver (es dudosa la cifra última) (3). Todas las Inmaculadas de Pereda tienen cabecitas de serafines, imitadas deliciosamente de las de Velázquez en el cuadro de la Coronación, y todas ellas, por caso singular, visten túnica rosada intensa o roja viva, con manto azul oscuro. En el cuadro de Carvallo esa indumen-

(1) Al corregir pruebas, puedo ofrecer felizmente a mis lectores una bella fototipia de este cuadro que Ponz atribuyó a Cerezo y otros a Claudio Coello; y doy aquí las gracias a la vez al señor Arcediano de Málaga, D. Eugenio Marquina, por sus bondades. La atribución a Claudio Coello queda insubsistente al comparar ese soberbio cuadro con los auténticos y firmados que aquí se verán. La atribución a Cerezo es más probable, aunque a Cerezo le conocemos todavía mal (salvo en figuras aisladas, como las de Cassel, el Haya, Czernin, etc.).

(2) Véase la fototipia.

(3) Véase la fototipia.



La Inmaculada de la colección del Dr. Carvalho en Paris
(firmada y fechada en 1634)
2.48 x 2.08



Fotografía de M. Moreno.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

La Inmaculada de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad de Madrid
1.79 x 1.28



Fotografía de Lacoste.

La Inmaculada (firmada) de la Colección
del Sr. Lázaro Galdeano, en Madrid
1.88 × 1.19



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

CLAUDIO COELLO (n. ? † 1693) La Inmaculada
(firmada) de la Sala 1.^a del Tribunal
Supremo, en Madrid
2.08 × 1.45

taria y algo de las nubes y el suelo son relativamente oscuros, pero el resto es de una claridad y una alegría de color singularísimas: claridad fuerte, blanca, dorada arriba, azuleando abajo, y con neblinas y transparencias blanco-doradas en el centro. En la nota general clarean los ángeles, que levantan los símbolos lauretanos. A derecha e izquierda elevan con ambas manos, desde el suelo, rosas, tulipanes, lirios y azucenas dos de ellos; preciosos desnudos que avaloran el azul celeste, dorado, del cendal del uno y el tornasolado de verde y amarillo del otro. Este cuadro es una gran fiesta para los ojos.

La Inmaculada de Antolínez. ♦♦♦♦♦ Aunque artista de la escuela de Madrid, en la generación inmediata posterior a Murillo (que le llevaba veintidós años de más edad), pudiera haber eclipsado Antolínez al gran pintor de las Concepciones, si todo el arte fuera la técnica y la sabiduría artística y genialidad colorista. Al menos una sola cosa puede asegurarse, que si Murillo hubiese fallecido a la misma edad que su presunto sucesor, la gloria de éste absolutamente le eclipsaría.

La más famosa de las Inmaculadas de José Antolínez (n. en Sevilla 1639 † 1676) era la del Museo de Munich, fechada en 1668, con ángeles deliciosos, poco transfigurada cabeza de María, vestida la Virgen, según siempre la pone el pintor en sus Purísimas, con túnica de alhama de plata y manto oscuro azul cobalto. Esa creación algo teatral, pero espléndida, repetida en el cuadro del Museo Bowes de Barnard Castle, que vi en Londres en 1914, no fechada, gana elementos y quilates de belleza en el ejemplar magnífico de la Colección Lázaro Galdiano, de Madrid (1), fechada el año 1676, es decir, en el último año de la corta vida del gran colorista, fallecido prematuramente a los treinta y siete de edad.—Cabezalero, Cerezo y Escalante murieron también demasiado jóvenes, ¡como si Dios hubiese querido malograr la última gran generación de los pintores españoles!

La Inmaculada de Claudio Coello. ♦♦♦ Solamente de los excelsos o de los que iban por camino tan seguro para alcanzar a ser excelsos, se hubo de salvar Claudio Coello, de quien tiene también (firmadas, pero no fechadas) una bella Inmaculada el mismo

(1) Véase la fototípla.

Sr. Lázaro Galdeano (1) y otra el Tribunal Supremo de Justicia, en su selecta colección de cuadros procedentes del Museo del Prado, colgada la Purísima de Coello, por caso, en pieza al público, en la Sala primera o de lo Civil, sobre el asiento del Abogado recurrente; ¡cuántas veces al ir a informar levanté la mirada a la ignota creación allí olvidada de pintor tan sonado como es en Madrid Claudio Coello!

La Inmaculada de Escalante. ♦♦♦♦♦ La que presentamos de Juan Antonio Escalante (nació en Córdoba, 1630 † en Madrid 1670), otro de los malogrados, es la fechada en 1663, a los treinta y tres de edad, en el Museo de Budapest, cuadro que es el triunfo en azul de Ultramar, del color consagrado a la Purísima (2). Por la actitud de María, recuerda mucho el pintor cordobés la Inmaculada cordobesa de Valdés Leal; pero la nota aquí es lo vistoso y espléndido del cuadro azul por antonomasia, a la vez la obra capital de Escalante. Azul es el fondo que transparentan las nubes y las neblinas, azul se deja transparentar la esfera terráquea, azul es el espejo convexo, azul la túnica del Eterno, azul sobre todo y restallante el color del manto de la Virgen. Además blancos y rosados, y nota especial la boca roja y blanca del dragón infernal.

La Inmaculada de Palomino. ♦♦♦♦♦ Finalmente, sin bastante estudio de la obra de Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco (n. en Bujalance 1653 † en 1725), me atrevo a suponer que es todavía obra del siglo XVII, y no de los veinticinco años del siglo XVIII, que todavía alcanzó el pintor, la Inmaculada suya del Museo del Prado (3), aparatosa de actitud, la cabeza mirando a lo alto, juntas las manos por las puntas de los dedos tan sólo, pero obra todavía típica y todavía castiza, y todavía notable; canto del cisne del Arte español seiscentista, que con tan universal empeño había logrado crear, en inmensa variedad de repertorio, la Purísima sin mancha, que sentía en tierra española tan fervorosamente la universal piedad del pueblo fiel y devoto (4).

(1) Véase en la fototipia, como la siguiente.

(2) Véase la fototipia.

(3) Véase la fototipia.

(4) Para dejar más cumplidamente probado el carácter netamente español del tema estudiado, nada como ver que en la hermosa obra sobre «la Madonna» del



JUAN ANTONIO ESCALANTE (1630 + 1670)
Inmaculada; Budapest, Museo (firmada en 1663)
2.06 x 1.73



Fotografía de Lacoste

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

ACISCLO ANTONIO PALOMINO (1653 + 1725)
Inmaculada; Madrid, Prado (firmada)
1.93 x 1.37

VII

El siglo XVIII y el XIX.♦♦♦♦♦♦♦♦♦♦

El siglo XVIII nos interesa poco, y menos el XIX: están fuera de nuestra historia monográfica.

El Arte español setecentista (primera mitad del siglo, el menospreciado), particularmente en Sevilla, vale más que lo que se cree: allí hay algún artista valiente, como Juan Espinal; algún artista suave, delicado, digno en un siglo de decadencia universal de recordar los prestigios de la escuela, como Domingo Martínez; al lado de ellos, Alonso Miguel de Tovar suele ser un mero copista de Murillo, atinado y jugoso a las veces.

De Domingo Martínez († 1750) se puede citar una obra, para su tiempo espléndida, la Inmaculada Concepción, rodeada de preciosos ángeles y de medallones a la vez, con las escenas de los misterios de la vida de María, obra firmada y fechada en Sevilla en 1733, pero conservada, cual retablo de altar, en una nave de la parroquia de San Lesmes, en Burgos. Nos es posible dar reproducción de obra de bastante menos importancia, pero conservada en el Museo de Sevilla, gran lienzo significativo en que aparece la Inmaculada adorada por santos franciscanos y por los romanos Pontífices, cuyos nombres tantas veces han sonado en este estudio, a un lado, y al otro por la Venerable Agreda y por los monarcas españoles Felipe IV, Carlos II y Felipe V (1).

El gran escultor barroco (y aun recoco) de Andalucía fué Duque Cornejo (1677 † 1757), y menos afortunado que en otros en el tema de la Inmaculada, puede ofrecerse como obra típica del período la suya, conservada en la Escuela de Bellas Artes de Granada. Artista ciertamente que distinguido, de nuestra Historia artística olvidadísima de la primera mitad del siglo XVIII, es *un tal* Puche, que parece discípulo de Palomino, del cual Ceán Bermúdez no alcanzó a saber sino que firmó (1716) un cuadro de la Inmaculada, que hoy es de D. José Lázaro Galdeano (2).

más glorioso historiador del Arte italiano, Adolfo Venturi, no hay palabra referente al tipo de la Inmaculada, con estudiarse por él el Arte mariano en todos los aspectos y la representación de María en todos los misterios de su vida.

(1) Véase la fototipia.

(2) Véase la fototipia.

Al promediar el siglo XVIII, con la corriente de desespañolización del Arte peninsular, europeizándose a la francesa o a la italiana, toda manifestación de la cultura iba camino del éxito menguado que tuvo. Y fué entonces cuando Carlos III, el monarca reformador, por devoción personal y no sé si por política, para atraerse la opinión devota, desarmando resistencias para sus planes, dió nuevo impulso al culto españolísimo de la Inmaculada. En 1760 hizo declarar a la Purísima Concepción Patrona de las Españas; en 1767 le logró a la Península, del Papa, una fiesta propia para su día, en el 8 de Diciembre, y en 1771 creó—él antes había creado, Rey Borbón de Nápoles, otra Orden de San Jenaro, a imitación del Saint Esprit de los Borbones de Francia—, cual Orden propia de los Borbones de España, la llamada de Carlos III, en honor de la Inmaculada, cuyo misterio juraban los caballeros que habían de vestir el rozagante manto azul, el traje blanco y azul y la terciada banda de los dos colores de la Concepción sin mancha de María. Precisamente en esos años, desde 1763 a 1770, año de su muerte, vivía entre nosotros al servicio del Rey el único maravilloso pintor colorista que conoció Europa en aquel siglo: Tiépolo, y si hemos de buscar en la Historia española de nuestro tema la Inmaculada del tiempo de Carlos III, no cabe duda en que no hay otra que tenga derecho mayor a representar la época que la espléndida como cuadro y extrañísima como creación cristiana (pues devota no puede ser a ojos de españoles), que de Tiépolo padre (Juan Bautista Tiépolo, nacido en 1696) conserva nuestro Museo (1). Pero Tiépolo era un italiano, un veneciano, resucitador, a ciento y un años fecha, de la gloria nunca olvidada, pero otro tanto tiempo muerta, del pincel veneciano del Tiziano, del Veronés y el Tintoretto, del Veronés sobre todo.

Si queremos dar alguna muestra de Arte español (ciertamente que no castizo) en el tema de la Inmaculada en el período académico de entonces, pueden ser presentadas la bonitísima escultura de José Esteve en la gran capilla de la Catedral de Valencia, fechada en 1781, muy popular allá, con ser obra tan fría; o las Inmaculadas pintadas de Luis González Velázquez (2), de Maella, de Bayeu o de Paret (3) en el arte de la Corte, la del último en la Colección Lázaro Galdier-

(1) Véase la fototipia.

(2) Véase la fototipia.

(3) Véase la fototipia.



Fotografías de Lacoste.

PUCHE (floreció por 1716), discípulo de Palomino.
La Inmaculada de la Colección Lázaro Galdeano
en Madrid (única obra conocida del pintor)
2.05 x 1.40



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JUAN BAUTISTA TIÉPOLO (n. 1696 † 1770)
La Inmaculada de San Pascual de Aranjuez,
en el Museo del Prado, Madrid
2.79 x 1.52



Luis Paret Alcázar (1747†1799) De
la colección del Sr. Lázaro Galdeano
2, 10 X 1, 57



Luis Gonz. Velazquez (1715†1764)
Antes en la colección Osuna



Fotografías de Lacoste.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Domingo Martinez († 1750.) La Inmaculada y santos pontífices y reyes sus devotos
SEVILLA MUSEO (2, 47. X 5, 42)

INMACULADAS DEL SIGLO XVIII. DE PINTORES ESPAÑOLES

no, y la más bella de Francisco Bayeu en el oratorio del palacio de El Pardo.

En el siglo XIX, en 1854, Pío IX, henchido de gozo a los españoles, declaró finalmente dogma de fe la pia sentencia tan tenazmente cantada, exaltada e inspirada de los artistas españoles (1). Pero el Arte del reinado de Isabel II no tenía vigor para crear sino rapsodias de Murillo o imitaciones de lo neo-clásico, o lo que es peor, repeticiones de tipos franceses, del desmedradillo Arte francés devoto. Ejemplo, las repeticiones de la Virgen de Lourdes, toda de blanco vestida, salvo la lazada azul de la cintura, aparecida con las palabras: «Yo soy la Inmaculada Concepción», que en España tenían deo tan secular de devoción aclamada y triunfante.

VIII

Una creación artística nacional. ♦♦ No se ha hecho bastante hincapié en lo que significa una creación artística que se pueda llamar nacional, aunque en la Historia de la Literatura y de las Artes es costumbre hablar de lo popular, cual los romances, cual las coplas y las canciones, y cual las leyendas en la Literatura, y de lo que es arte de profesionales, no popular, arte de literatos y de artistas.

Arte nacional, es sólo lo que une a lo ilustrado con lo popular, arte nacional, de pleno derecho, es tan sólo aquél en el que el alma de todo un pueblo animó la creación de sus grandes artistas, arte en el que éstos dieron abasto y satisfacción cumplida al vagaroso e informe sentir de las multitudes, de las multitudes populares, y de los cultos cenáculos, todos a una en la creación artística que merezca llamarse creación nacional.

Por eso en el Arte griego no es solamente de Fidias y de Alcámenes la creación artística de la Minerva: la inteligencia divina, fuerte y virginal, ni de Alcámenes y de Praxiteles la Venus: la hermosura divina que rinde al Amor. Esos y tantos otros artistas sacáronle facetas al ideal confuso del pueblo, al ideal entrevisto, no preciso, de

(1) El Gobierno progresista de entonces, en la ocasión más impopular e impolítica que pudo elegir, se dió el gusto, negando el *placet regio*, de retener la Bula dogmática de Pío IX, que, naturalmente, se popularizó, saltando por tan ridícula *alcaldada*.

los poetas. Todos a una, siglo tras siglo, crearon los tipos divinos de Júpiter: la Omnipotencia divina, o de Apolo o Hermes: prototipos de la belleza varonil, divinizada, de Diana: la gentileza virginal, la diosa de los deportes, o de Baco: de la vida sana y placentera. Y por ser cosa nacional, enraizadamente nacional, y por haber logrado la suprema realización el ideal nacional por el Arte, sobrevive al paganismo, religión muerta hace tantos siglos, el entusiasmo retrospectivo, puramente artístico, de todas las generaciones educadas.

Así, aunque de otra manera, la fe de España en la Virgen Inmaculada, la creencia católica ardientemente propugnada por los españoles en pro de la Puridad sin mancha en la Concepción de María, halló intérpretes, geniales, populares a la vez, a su modo, a modo de españoles (realistas, coloristas, creyentes, amadores del Arte vivificador, sin atenerse al estilo impecable del clasicismo) en los honrados escultores y los brillantísimos pintores castizos de la raza. El Eterno femenino, el Eterno femenino inmaculado quintiesenciado, purificado de toda mácula, de toda impureza de carne y de realidad terrena, la idea de la virtud sin límites de la mujer escogida del Eterno para Madre de Dios en su encarnación terrena y redentora, tuvo en el corazón de los españoles del gran siglo de sus Artes un altar: en el cielo mismo de la patria, el más espléndido de los templos.

Late quizá en toda otra forma de belleza plástica, escultórica o pictórica (puesto que al fin son sus elementos las formas carnales humanas), un lejano o un menos que lejano dejo de íntima, inconfesada voluptuosidad, subconsciente: porque el Arte busca a los sentidos y en los sentidos está latente la flaqueza carnal de la humanidad terrena, atendida a leyes hereditarias desviadoras de la pura idea.

El Arte, el español, al crear la Inmaculada Concepción, buscó en su espíritu sano (no es humanamente posible que lo hallara siempre) la pureza inmaculada, la inmunidad al pecado de la humanidad que sobre toda la humanidad pesa.

Basta para nuestra gloria (aparte los insignes éxitos que dejo señalados), basta, digo, la cordialidad, la sinceridad, la ingenuidad artística en el soberano intento de representar la Pureza por antonomasia, como la quiso representar el Arte español: al servicio del anhelo extremado del pueblo español—caballero andante de la idea del Eterno femenino inmaculado.

Un pueblo es eso, un culto. El de la Astarté sensual, el de Hamón, el dios de sacrificios humanos, explica el fracaso de Fenicia en la Historia de la cultura, y al fin en la total Historia de la civilización del mundo.

El culto español de la Virgen sin mancha, es en el fondo un gran hecho que debe alegar el catolicismo español, frente a sus detractores, que en nuestra civilización peculiar no querrían ver más que lo adusto, lo cetrino, lo ennegrecido, lo inquisitorial, lo cruel; cuando el solo tema de la popularidad inmensa de la Inmaculada nos dice luz y nos dice colores, el blanco sin mancha y el azul de los cielos, lo hechicero del niño: hecho angelico, en gracioso jugueteo entre las nubes, y lo más íntimamente encantador y soberano de la mujer, de lo femenino, delicadísimo y triunfante: hecho prototipo divino de la Virgen concebida sin sombra de mácula alguna...

Y esa purificación suprema del espíritu de la mujer fuerte, esa exaltación popular de la Virgen sin mancilla, esa hechicera, alegre y espléndida apoteosis del símbolo femenino de lo humano sin sombra de mancha hereditaria, carnal, impregnó España, dulcificó el espíritu de España, de natural bravío, saturó la atmósfera intelectual y educativa de España, e hizo fructificar particularmente en el que llama la Iglesia devoto femenino sexo simiente de castidad, de recato, de sencillez y de toda virtud, característica estimadísima (cuando tantas otras faltan) de la dama española y de la mujer del pueblo, del sano pueblo español, a través de los siglos.

Decaerá la fe, las ideas se torcerán: las costumbres no variarán tan aína, cuando están arraigadas en el fondo de la vida de un pueblo, cual lo pregona que estuvieron la popularidad histórica, inmensa, de un culto nacional como el de la España castiza por la Purísima Concepción.

Allá fuera, lejos del solar nativo, en las salas españolas de los Museos y Colecciones del extranjero, la creación más popularmente sentida de nuestros artistas, revelará a los extraños todo un hemisferio humano, sonriente, elevado y puro del alma nacional; y acá aún será fuente de vida, recatada y pura, lo pasado—los hábitos nacionales son inveterados—, aun para generaciones de desviados y aun de renegados de la vieja fe de la nación, sin ellos confesarlo y aun sin ellos saberlo.

Me viene a la memoria el conocidísimo símil de Leconte de Lisle: «Cuando la flor del sol, la rosa de Lahor, de su esencia de olores, gota a gota, ha henchido el frasco de arcilla, o de cristal, o de oro, bien puede desparramarse toda por el ardiente arenal. Los ríos y el mismo mar inundarán en vano el pequeño santuario que la encerró, porque aún roto guarda su divino aroma y aún el polvo de sus fragmentos eterniza el perfume...»

Quand la fleur du soleil, la rose de Lahor
de son âme odorante a rempli goutte a goutte
la fiole d'argile ou de cristal ou d'or,
sur le sable qui brûle on peut l'épandre toute.

Les fleuves et la mer inonderaient en vain
ce sanctuaire étroit qui la tint enfermée
il garde en se brisant son arôme divin,
et sa poussière hereuse en reste parfumée... (1)

ELÍAS TORMO.

(1) El presente estudio se publica con la debida licencia de la autoridad eclesiástica, previo el examen hecho por el Canónigo e ilustre orador sagrado D. Diego Tortosa, designado censor al caso por el señor Obispo de Madrid-Alcalá.



Fotografía del Sr. Murillo Carreras.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

La Inmaculada de la Catedral de Málaga, atribuida á MATEO
CEREZO (n. 1635 † 1675) y á CLAUDIO COELLO († 1693)

TAMAÑO GRANDE

Los pintores de Cámara de los Reyes de España.

Los pintores de los Austrias. (1)

XVII

*El famoso español que no hablaba,
por dar su voz al lienzo que pintaba (2),*

fué nombrado pintor del Rey, por Cédula de 6 de Marzo de 1568, con doscientos ducados anuales y por separado el valor de las obras que pintase. Estaba en Italia Juan Fernández Navarrete, y aunque allí no hiciese cosa de estima, fama debió cobrar, cuando Felipe II le mandó llamar por su limosnero mayor, D. Luis Manrique. «Lo primero que sabemos hizo aquí, fueron unos profetas de blanco y negro». Queríale mucho el Rey, al punto que, según Palomino, «visitábale en su oficina en El Escorial frecuentemente», y después de su muerte decía «que los que venían de Italia no igualaban las obras que dexó de su mano el Mudo».

En 15 de Agosto de 1569 se le concedió licencia por un año a causa de un padecimiento al estómago, licencia que se hubo de prorrogar por otro año: en 1571 volvió a El Escorial llevando cuatro grandes cuadros, «La Asunción», el «Martirio de Santiago el Mayor», «San Felipe», «San Jerónimo penitente», por los que percibió 500 ducados. Placiale poco El Escorial, y consiguió en el mismo año de 1571 residir en Madrid hasta 1575, pintando siempre para el Monasterio. En 31 de Agosto de 1576 le dió el Rey 500 ducados por el cuadro «Abraham recibiendo los tres ángeles», y en 31 de Agosto del mismo año firmó el

(1) Conocida es la contestación del gran impresor Ibarra a Carlos III: —*Señor, quien no quiera erratas, que no imprima*—; pero hay erratas de erratas, y en lo hasta ahora publicado de estos «Apuntes» se han deslizado algunas de tal entidad, debidas a lo confuso de mi letra y a mi impericia en corregir pruebas, que requieren inmediata rectificación:

Pág. 71, línea 10, dice *veinte*, debe decir *catorce*.

Pág. 71, línea 16, dice *la obra*, debe decir *sea obra*.

Pág. 74, nota 2.ª, dice *Hernán Pérez del Pulgar*, debe decir «Hernando de Pulgar».

Pág. 155, línea 19, después de «1591» debe haber comillas; ciérrense en Reinalte, línea 20: «azer» y no «hacer».

Pág. 156, línea 17, dice «Portraits des Enfants», debe decir «Portraits d'Infantes».

Pág. 158, la llamada (1), línea 6.ª, póngase en la 9.ª, después de «ducados».

(2) Lope de Vega.

magno contrato para pintar treinta y dos cuadros en el plazo de cuatro años, a doscientos ducados cada uno y pagados al ir entregándolos: sólo llegó a pintar ocho; a mediados de 1576 se agravó su enfermedad y hubo de suspender la gran serie de pinturas, en las que no podía poner «ni gato, ni perro, ni otra figura que fuese deshonesta». Carbajal y Sánchez Coello terminaron el encargo. Después de viajar por varias ciudades castellanas en busca de la salud, que no acudía a su endeble naturaleza, le llegó su última hora estando en Toledo, en casa de su amigo Nicolás de Vergara, el 28 de Marzo de 1579, después de haber hecho un curioso testamento (1).

Tal fué, en breve compendio, la vida del Mudo, pintor al que «sólo faltó para ser artista único, inspiración personal, íntima y fresca» (2). Fué un pintor que encuadraba maravillosamente en los gustos del Felipe II de El Escorial, «por la moderación y templanza de su estilo» (3). Hoy suenan a hipérbole los elogios que poetas y tratadistas le prodigaron: resulta frío, razonador, escorialense...

XVIII

En el año de 1567 comienzan a llegar italianos a El Escorial. Viejo Tiziano; Veronés, que renuncia a venir a España; los Embajadores de Felipe II envían manieristas que, a falta de otras ventajas, eran prestos en el trabajo, y que ni de encargo para poblar de historias los muros enormes, desolados, del Monasterio.

Abre la serie el pintor y arquitecto Juan Bautista Castello, *el Bergamasco*, recibido en el servicio real por cédula de 5 de Septiembre de 1567, con tres mil reales al año, para «que entienda en hacer las trazas y modelos y otras cosas de pintura tocante a su profesión»; sus hijos Nicolás Granelo y Fabricio ayudáronle en sus trabajos: el primero fué nombrado pintor del Rey con quince ducados al mes, que pronto se aumentaron a veinte, el 1.º de Abril de 1571. Fabricio no consiguió el título hasta años después.

(1) Vid. Federico Buera, «Pintores españoles». *Revista Contemporánea*, 30 de Diciembre de 1900, pág. 639.—Dominguez Barruete: *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Mayo, 1904 (publica el testamento).—No he podido ver un *Estudio sobre el pintor Juan Fernández Navarrete*, por D. Pedro Mayoral Parracés. Logroño, 1900.

(2) Tormo y Monzó: *Obra citada*.

(3) Cossío: *El Greco*, pág. 127.



Fotografía de Lacoste

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

RÓMULO CINCATO La Circuncisión del Señor
(el cuadro «del zancojo») de los Jesuitas de Cuenca, hoy en la
Academia de San Fernando (por 1572)

En el mismo año que *el Bergamasco* llegó Rómulo Cincinato, de Florencia, «artífice de gran talento y gracia—según Palomino—, aunque dicen no era hombre de mucha invención», juicio copiado del Padre Sigüenza, contra el cual protesta Ponz; por documentos de Palacio, ya publicados por Ponz, sabemos fué enviado a España por don Luis de Requesens para trabajar tres años con veinte ducados al mes; hubieron de complacer sus pinturas a Felipe II, por cuanto por Cédula de 20 de Septiembre de 1570, próximo a cumplirse el plazo del *contrato*, prorrogase en las mismas condiciones. En 3 de Agosto de 1572 se le autoriza para ir a Cuenca por seis meses, continuándosele la paga. En Cuenca pintó su obra *trascendental*; celebrándole a este artífice — cuenta el P. Sigüenza — lo que había pintado en El Escorial, dijo: que valía más un zancajo que había pintado en los jesuitas de Cuenca que todo cuanto había hecho en El Escorial; «es la *Circuncisión del Señor* donde está una figura de espaldas y arrodillada que saca afuera un pie y pierna, que es la admiración de todos, porque parece estar fuera del cuadro»; el lienzo, aunque violento en tonos y actitudes, *naturalista* en demasía para ser pintura devota, es obra *típica* del manierismo italiano en España (1).

Su papel en El Escorial fué grande: cuando el fracaso del *San Mauricio*, del Greco, se encomendó a Rómulo el asunto; hízolo en un cuadro que gustó mucho al Rey; es una «adocenada y vulgarísima composición...» El P. Santos, con cierta donosura, hallóla ya «harto alegre, ahora todo el mundo la encuentra harto insignificante» (2). Las últimas fechas de su biografía son las de 1.º de Septiembre de 1579, día en que se manda se le abone su salario, sin embargo de haber trabajado en Guadalajara para el Duque del Infantado; debió aficionarse a dicha ciudad, porque en 1591 se le concede residir allí con sueldo por estar tullido e imposibilitado para el trabajo.

En compañía de Rómulo vino á España Patricio Caxés; en unos mismos documentos se les nombra pintores del Rey con igual sueldo, y se les prorroga indefinidamente el plazo de los tres años. Era Patricio, de Florencia como su compañero, y noble. En España hubo de hallar mujer y honores y adquirir razonable cantidad de ducados, con todo lo cual creó un hogar en muy desahogada posición, que

(1) Estuvo en la escalera de la Acad. de San Fernando hasta las actuales obras.

(2) Cossío: *El Greco*, pág. 208.

Dios bendijo con larga sucesión; sus hijos llegaron a señalados puestos; pero no fué en el reinado de Felipe II cuando Patricio hubo de significarse, era por entonces uno de los pintores escurialenses que lentamente iba haciéndose lugar y reuniendo maravedises.

Vino también de Italia Francisco de Urbina, pintor de grutescos; murió muy joven, cuando más prometía—al decir del P. Sigüenza—«su mucho estudio, buen ingenio e índole»; pintó la bóveda alta del Prior, y en 1565 trabajó en la Casa Real del Bosque de Segovia.

Con estos pintores italianos alternaron españoles de escaso nombre, y que, sin embargo, cuando menos, no eran peores que los que con gran golpe de fama enviaban los embajadores; uno de éstos fué el toledano Luis de Carbajal; en sus obras se descubre su filiación en la escuela castellana; hay como una *honradez* y buen sentido en sus pinturas, que contrasta con las exageraciones de Rómulo y demás extranjeros. Véanse su «Magdalena penitente» (núm. 634 del Museo) y las numerosas obras que pintó en el Monasterio; cierta sobriedad, digna y recogida hay en todas ellas, que parece descansar la vista de tanto retorcido músculo, de tanta violencia y dureza, de que es exposición nutrida el claustro alto de El Escorial.

XIX

Muerto el Mudo en 1579, y siendo necesario un pintor capaz de llenar en breve tiempo enormes extensiones, la bóveda del coro por ejemplo, hubo que recurrir de nuevo a Italia.

Ni hecho de encargo pareció al Embajador Lucas Canguiasso, o Cambiasso, «ginoves excelentísimo», tan presto en pintar que lo hacía sin cartones y aun con las dos manos. Era artista valiente «y no falto de invención, aunque sí notablemente de adorno». El Rey le recibió por su pintor en Cédula de 7 de Noviembre de 1583, aunque el sueldo de 550 ducados anuales había de pagársele a contar del 1.º de Septiembre; además se le habían de abonar por separado las obras que hiciere, descontándosele lo que cobrasen los oficiales que le ayudasen (1). Dícese decidió venir a España, porque deseando casarse con una cuñada, esperaba que Felipe II alcanzase del Papa la dispensa necesaria.

(1) Zarco: Documentos inéditos, LV, pág. 458.

Era Canguiaso de carácter duro y no sufría advertencias, a juzgar por una carta de Juan de Herrera a Juan de Ibarra: «lo que vmd me manda, que yo trate de que se tome resolución con Luqueto, yo le encargo tantas veces la bondad de la obra, que ya cuasi se amohina y esto respetárselo he a companhjeros que yo vea que no le doy fastidio, pero otra cosa de concierto, yo no la trataré con él porque no veo la materia dispuesta para ello y no quería hacer cosa que pensando hacer servicio a Su Magestad lo deshiciese, pero si v. md halla alguna persona que esto se atreva a hablar y tratar con él, bien será que se busque, aunque sea ginovés que saben bien estos tratos y contratos y quigá éste acertará a hacerlo, porque yo no tengo maña para dares y tomares en mas y menos» (1).

Con las ganas nos quedamos de saber a qué negocio aludirá esta carta (25 Agosto 1585); que era de obras y dineros parece indudable. Era el pintor ambicioso como pocos; pláceme de nuevo dejar lugar a la deliciosa prosa del cronista jerónimo:

«Si el colorido y ornato de los paños [en la bóveda del coro] no fuese tan de corrida y acelerada manera, sin duda fuera esta Gloria una de las más ilustres obras que tuviéramos en esta fábrica. ¿Mas quién podrá creer que un hombre solo hiciese tanta multitud de figuras mucho mayores que el natural en tan breve espacio como de quince meses? Así se cree le costó la vida... Retratóse él mismo a la entrada de la Gloria un poco detrás de Fray Antonio el Obrero... ¡Plegue a Dios se vea del todo dentro della; algún miedo q tengo, se dió mucha prisa a ganar dineros y más a dejárselos acá» (2). No se puede decir más en menos palabras.

Tasada la obra en 9 000 ducados, pagóle el Rey 12.000. Murió en 1585, sin haber conseguido la Bula de dispensa para el ansiado matrimonio; hubo quien al disgusto atribuyó su muerte, cuando el trabajar quince meses «en una postura tan penosa y continua, en una bóveda donde el cuerpo, cabeza y brazo habían de andar tan violentos, y el frío y la humedad del yeso, del agua y de la cal siempre tan cerca, no fué mucho que le quitasen la vida».

Con Luqueto vinieron su hijo Horacio y Lázaro Tavarón; á éste se

(1) Revista de Archivos (Febrero-Marzo 1904).

(2) *Historia de la Orden de San Jerónimo*, tomo II, pág. 602.—Nueva Biblioteca de Autores españoles.

le nombró pintor el mismo día que a Canguiasso, con 50 ducados al mes; pintó en El Escorial durante siete años, y el 27 de Febrero de 1590 se le autorizó para marchar a Italia, donde murió un año después. Horacio fué también pintor de Felipe II hasta el 10 de Noviembre de 1586, en que se le dió licencia para marchar a su tierra con 90 ducados para el viaje.

XX

A la muerte de Luqueto hubo de hacerse nuevo pedido de pintores a Italia, y en 1586 se recibe el *envío*, que por *variar* era de manieristas.

Y llegaron; el magnífico «signore» Federico Zucheri, o Zúccaro, y Bartolomé Carducho; aquél, el más perfecto tipo del artista pagado de sí; el segundo, hombre laborioso de esos que nunca quedan mal.

El P. Sigüenza juzga a Zúccaro en dos palabras: «Vino a suplir la falta que hizo Lucas Canguiasso, y la suplió tan bien como Lucas la del Mudo». Y eso que venía con tal fama, «que poco menos le saliéramos a recibir con palio». Por carta de 20 de Enero de 1586, el Rey, a la sazón en Valencia, avisó al Prior de la llegada de Zúccaro y su nombramiento de pintor con 2 000 escudos de oro al año a contar desde 1.º de Septiembre del año anterior (1). Mandósele pintar lo de más entidad, el altar mayor, los colaterales y las estaciones en el claustro principal.

«Cuando las acabó quedó tan enamorado de sus manos Federico, que quiso las viese S. M. antes que las asentasen, lo que no osó hacer en las otras del mismo retablo, pareciéndole que como les había dado tanta fuerza para que relevasen de lejos, no serían tan apacibles mirándose de cerca. Estas sí, y cuando llegó S. M. a verlas habiéndolas puesto a la luz que le pareció respondían mejor, le dijo con harta confianza:—Señor, esto es donde puede llegar el arte; éstas son para de cerca y lejos.—No le respondió ninguna cosa, mostrándole aquel buen semblante y gracia que daba por respuesta a todos, que jamás lo supo darle malo a nadie. De allí a un rato que los estuvo mirando, preguntó si eran huevos lo que tenía allí en una cesta un pastor..., respondió que sí. Notáronlo los que allí se hallaron, entendiendo que había he-

(1) Ponz: *Viaje*, II, pág. 49-50.

cho poco caso de lo demás». A pesar del mal suceso del retablo, quiso el Rey ver las tablas de las estaciones que estaban hechas; descontentáronle tanto, «que se lo dijo al mismo Zúccaro, el que se excusó que no las había labrado de su mano, que se las habían echado a perder. Se dió traza para que pintase una de su mano... salió tan perdida cosa que aún parecían las otras mejores. Visto esto, S. M. le dió licencia para que se tornase a Italia. Le dió 6.000 ducados... Y con otras mercedes particulares que le hizo le valió más de 8.000 la venida, y sin ésto dícese le mandó dar una de 400 ducados de por vida de que él fué muy contento» (1). La Cédula de *despedida*—según Ponz—es de 8 de Diciembre de 1588, manda se le den 600 escudos de oro; en otra ordena se le permitan sacar dos medallas y una cadena de oro, una sarta de perlas y 900 ducados en dinero.

Hasta en esto de las despedidas de servidores que le desplacían fué gran Rey Felipe II. Tan pronto como hubo marchado, ordenó el Rey que sus pinturas unas se picasen y a otras se les diese alguna suerte de arreglo.

En esta humilde pero ingrata tarea ocupó largos días un modesto pintor llamado Juan Gómez, hombre tan oscuro y de fama tan opaca como su nombre, pero laborioso y concienzudo; según Ceán fué nombrado pintor del Rey el 23 de Enero de 1593 con 100 ducados anuales. Pintó el *Martirio de Santa Ursula*, que el P. Sigüenza juzgaba «de mucha devoción», pero «dulce y poco valiente». Murió en 1597. Para Cruzada Villamil, Juan Gómez representa en El Escorial «el triunfo práctico de los pintores españoles sobre los italianos que ya años antes había inaugurado el Mudo» (2).

XXI

Acompañando a Zúccaro, y a guisa de ayudante, vino Bartolomé Carducho, que valía más que él; conoció Felipe II, y en 8 de Agosto de 1588 lo nombró su pintor con 50.000 maravedís al año (3); pronto se hizo famoso, que fué, según Jusepe Martínez, «de elevadísimo

(1) *Historia de la Orden de San Jerónimo*.

(2) *Anales de la vida de Velázquez*, pág. 77.

(3) Según documento del Archivo de Palacio en San Lorenzo, tenía médico y botica para sí y su familia por criado de la Real Casa.

ingenio, y por lo que he visto de sus obras, me parece que otro alguno no le puso el pie delante», sin faltarle otras singulares dotes, como la de ser «grande inquiridor de la verdad de su arte» (1), además de «hombre bizarro y de admirable conversación». No es extraño que, sujeto de tales prendas, fuese llamado por Enrique IV, ofreciéndole más crecidos gajes que los que tenía en San Lorenzo; la gratitud forzóle a no dejar España, y largos años sirvió a sus Reyes, como habrá de verse. Era hombre tan ejemplar que no sólo se ignora «pintase cosas lascivas», sino que se cuenta «nunca habló mal ni de sus émulos»; como de tan justo varón era de esperar, fué «de muy poca fortuna».

Pintó en los muros del Claustro y de la Biblioteca cultas y eruditas historias, inspiradas a buen seguro por el P. Sigüenza, que las describe con amorosa delectación. Además de todo esto, hizo Bartolomé Carducho algo muy importante para la pintura española: trajo de Italia a su hermano Vicente.

XXII

Dice el P. Sigüenza que las historias que se picaron al marchar Zúccaro mandó el Rey las pintase de nuevo Peregrín Peregrini, llamado también Peregrín Tibaldi; lástima es no poder ser tan optimista como Ceán, que admiraba en él «el dibuxar según el estilo grandioso de Buonarrota y el pintar con la blandura del Corregio»; bien es verdad que no era un Zúccaro, pero ya Felipe II, con aquel su fino gusto artístico, hizo de él «un simple factotum en vez de darle los encargos más honrosos» (2). El 9 de Agosto de 1589 advierte el Rey al Prior de San Lorenzo que, además de la paga en Milán que se le ha señalado, se le han de satisfacer por separado las obras que hiciere. A maravilla cumplió su misión y casi logró hacer olvidar al Rey el mal recuerdo de sus paisanos Luqueto y Zúccaro; dejó obras de la importancia del techo de la Biblioteca. Despidióle Felipe II como solía, remunerándole con 100.000 escudos y título de Marqués—Palomino dice «de Senador»—en los estados de Milán. Era—según el Padre Sigüenza—hombre singular en el arte y aun en la figura y talle».

(1) *Discursos nobilísimos del Arte de la Pintura*, pág. 119.

(2) Tormo: obra citada, pág. 547.

Pocos meses después de Tibaldi, el 15 de Noviembre de 1589, estando el Rey en Aranjuez nombra su pintor, con 100 ducados anuales, a Miguel Barroso, discípulo que había sido de Gaspar Becerra, artista nada vulgar, que al decir del P. Sigüenza, «si fuera italiano le llamarían el nuevo Miguel Angel», y sólo le reprocha falta de valentía y exceso de dulzura, «vicio de los pintores de España» «y cobardía sin duda en el arte». Pintó uno de los ángulos del claustro de los Evangelistas, en competencia con Carbajal, Rómulo y Peregrín. Hay en el Archivo de Palacio una certificación dada por el escribano Domingo de Mendieta a pedimento de Lucas de Soto, hermano del pintor, en la que se declara «pasó de esta vida el lunes de mañana deste presente mes de Settiembre que se contaron diez y siete días de El, deste año de mill qu^s y noventa, y depositaron su cuerpo a la tarde de dho día en la yglesia parrochial dela Escorial en la capilla mayor de la dha yglesia». Al morir se le debían 4.887 mrs. de su ración, que en 4 de Diciembre cobró su viuda D.^a María de Villaescusa, a la que el Rey concedió 100 ducados cuando murió el pintor.

Era hombre culto, «sabía bien la lengua latina y no sé si la griega—dice el P. Sigüenza—con otras vulgares, la arquitectura, perspectiva y música» (1).

XXIII

Por presentar reunidos los pintores esencialmente escorialenses, no se han puesto en los lugares que por sus fechas les corresponden varios pintores del Rey de escasa fama y cortos méritos. La separación no es rigurosamente lógica, porque de alguno se sabe trabajó en El Escorial y de los otros no sería aventurado el afirmarlo, que en tan gran obra pocos hubo que no dejasen muestra de su ingenio y mañas.

Diego de Urbina, llamado también Diego Ampuero de Urbina, abuelo paterno de la primera mujer de Lope de Vega, fué pintor del Rey desde el año 1582 por lo menos; en una lista de criados de la Casa Real que tienen que visitar gratis los médicos de Cámara, figura Urbina, y por cierto que no en la misma en que aparecen Sánchez Coello y Jácome Trezo, sino en la siguiente, toda ella de gente menuda. En documentos de 1583 se nombra ya, con el título de «pintor de

(1) Obra citada, tomo II, pág. 547.

Su Magestad». En otro documento de 1586 se llama «criado de su Magestad». Murió en 1593. Lope de Vega dice de él en el *Laurel de Apolo*:

«¡Oh generoso Urbina, si vivieras,
y a retratar al gran Parnaso fueras!
¡Qué lienzo tan hermoso y de tan raras
figuras que dejaras
al sol del mundo al inmortal Felipe.»

No suelen ser muy exactos elogios de poetas, y más si son allegados como era Lope de Urbina (1) (aunque en 1630, fecha del *Laurel*, escaso recuerdo conservaría el galante dramático de su primera mujer cuanto más de su abuelo), pero parece desprenderse tenía por extremado en retratos; no sé lo que haya de verdad, que nunca vi ninguno de su mano. Lo que sí vi fueron las seis tablas del retablo de la parroquia de Pozuelo de Alarcón (a pocos kilómetros de Madrid); (según documento de Pérez Pastor) el 17 de Mayo de 1564 firmó con Francisco Giralte la escritura de este altar, corriendo a su cargo la pintura, dorado y estofado; murió Giralte sin haberle acabado (y acaso sin haber puesto manos en la obra; la talla es toda muy mediana por no decir mala), y en 1576 se compromete Urbina a terminarlo, pero llegó el año de 1586 y aún faltaba buena parte; hubo la consiguiente cuestión, que terminó por transacción, con nuevo plazo para concluirlo, habiéndose hecho cargo de la parte de escultura Antón de Morales, escultor muy mediocre y a quien debe atribuirse la mayor parte de la obra, pues sin ser Giralte ningún genio, es incomparablemente mejor; nótese además en el retablo de Pozuelo marcada diferencia entre el primer cuerpo y los otros tres, de labor mucho más basta, las imágenes menos malas son las de San Pedro y San Pablo, y los relieves de la predela (que parecen modernamente pintados). Las pinturas son de agradable aspecto, obras de un pintor italianizante, que recordaba buenos modelos, que no dibujaba mal y que en el colorido estaba a buena altura sobre casi todos sus colegas de El Escorial (2), predominan los verdes y el espléndido azul de Ultramar (que alguien supuso privilegio de los pintores de la corte). Las tablas son seis: «Abrazo en la Puerta Dorada», «Nacimiento de la Virgen»,

(1) Abuelo de su primera mujer.

(2) Carducho (*Diálogos*, pág. 86) lo cita entre los que trabajaron en San Lorenzo el Real.

«El Portal de Belén», «Adoración de los Reyes», «Ecce-Homo» y el «Camino del Calvario» (recuerda mucho en la composición al «Pasma de Sicilia»). Forman un conjunto importante de obras, que permiten estudiar a este modesto artista, que intervino en otros retablos, como el de Colmenar Viejo, aunque en éste, que se conserva también, es probable sea sólo de Urbina el dorado y estofado y las pinturas de Sánchez Coello (1).

Artista más oscuro que Urbina es un tal Alonso de Herrera, pintor de Su Majestad, que era vecino de Segovia por 1579, y que ya vivía en 1514.

Y de no mucho mayor relieve es Hernando de Avila, pintor que, a juzgar por lo mucho que intervino en tasaciones, debía ser hombre de conciencia estrecha y de no cortos conocimientos en el Arte. Dice Ceán fué pintor y escultor de Su Majestad. Confirma lo primero una Orden de Felipe II al guardajoyas Antonio Voto, para que pague a la «mujer y herederos que quedaron de Hernando de Avila mi pintor difunto quinientos duc.^s que le mandamos pagar por dos libros de pintura, el uno de dibujo, y el otro iluminado de colores y ambos en papel de afollio Retratos de los bultos de los Reyes que están en la Sala del Alcázar Real de Segovia que el dho Hernando de Avila retrató por mi mandado...» (Fecha en Aceca a 20 días del mes de Abril de mil y quí^s y noventa y seis) (2).

Desde el año 1565 era pintor del Cabildo de Toledo.

XXIV

Pintor de Reyes fué Blas de Prado, «el manierista más rafaelesco de nuestra historia» (3).

Escribe Lope de Vega en su *Dicho y deposición* en el pleito de las alcabalas de las pinturas: «El Rey de Fez escribió al señor Rey Felipe II le enviase un pintor, y le respondió que en España había dos *suertes* de pintores, unos vulgares y ordinarios y otros excelentes e ilustres... y otros eran razonables y otros malos, ¿que cuál de aque-

(1) Para los datos documentales de estas y otras obras de Urbina véase Pérez Pastor y Tomillo: *Proceso de Lope de Vega...*, pág. 236 y siguientes, y Martí Monsó: *Estudios histórico-artísticos*.

(2) Archivo Histórico Nacional: Libro II de la Cámara, folio 422.

(3) Tormo: *La Pintura española en el siglo XVI*.

llos quería? Respondió el Moro que para los Reyes siempre se había de dar lo mejor. Y así fué a Marruecos Blas de Prado. Pintor toledano de los mejores de nuestra edad, a quien el Moro recibió con honras extraordinarias» (1).

Este artista, avanzada de la *penetración pacífica* (siglos más tarde tuvo un imitador), «estuvo allá mucho tiempo, donde hizo un excelente retrato de la hija del Emperador—según dice Palomino—. Y era notable pintor de frutas y flores; dice Pacheco que «cuando pasó a Marruecos llevaba unos lienzos de frutas (que yo vi) muy bien pintados» (2). Baste esta cita para deshacer el error de Palomino, que lo suponía muerto en 1557, siete años antes de nacer Pacheco (!). Probablemente no murió hasta los años de 1600.

Pintor casi desconocido es el que firma el cuadro 1.846 del Museo, *Justus Tiel*, decrito así en el Inventario de Felipe II-Casa del Tesoro:

«vn retrato entero del príncipe Don Phe nro. sr. al ollio armado con calças y botas blancas con morrion y manopla en la mano izquierda puesta en la espada con tres figuras la vna de la Justicia que le está dando una espada y otra el tiempo y la otra cupido de mano de Justo Pintor».

Atribúyesele en el mismo Inventario otra pintura entre los «retratos que se hallaron en el guardajoyas»:

«Vn lienzo al ollio de lejos y paysages con dos troncos de arboles en cada vno vn azor que hizo Justo Tilens pintor que fué de su magd.»

Da esta partida la razón de que se incluya a Tiel en estos apuntes. Madrazo dice era neerlandés; el catálogo del Museo lo juzga pintor pseudo-italiano; debió pintar en los últimos años de Felipe II.

Fáltanos para completar esta ya dilatada reseña de los pintores de Felipe II, uno de los más señalados, el que dejó para imborrable memoria fija la imagen del gran Rey en el lienzo: Pantoja de la Cruz, discípulo de Sánchez Coello, como él, sólo extremado en retratos; para muchos el pintor más fiel de aquella Corte tétrica.

Según Palomino, sucedió en el empleo de pintor de Cámara a Sánchez Coello y hubo de favorecerlo Felipe II con muy singulares mercedes, «y en especial la de Ayuda de Cámara, empleo de grande honra, pues lo sirven caballeros cruzados».

(1) Carducho: *Diálogos*, edición Cruzada, pág. 378.

(2) *Arte de la Pintura*, tomo II, pág. 117.

Sobrevivió algunos años al Rey, y continuó con Felipe III siendo pintor áulico, como en su lugar se dirá.

Pero ya muerto Felipe II, intervino en dós asuntos con él muy relacionados: fué el encargado de hacer el inventario y tasación de las pinturas del Alcázar de Madrid, y dibujó los enterramientos de El Escorial, que había de esculpir Pompeo Leoni.

Ya muchos años antes se había pensado en la sepultura del Emperador, tanto que en 28 de Julio de 1560 escribía el Cardenal Granvela al Secretario Gonzalo Pérez, que había recibido una carta de León Leoni, en la que le decía «cómo tenía ganada la voluntad de Miguel Angel», «por lo que si su magestad es servido que se haga algún día sepultura suntuosa a la santa memoria del emperador», «podría acabar con él que hiciese algún designio de la dicha sepultura», ofrécele además que intercedería para otro cualquier encargo al gran artista, «que ya que tiene ganado aquel hombre siendo de otra manera bien difícil y fantástico» si quieren aprovecharse de algo, «sería menester fuese brevemente, antes que el dicho León saliese de Roma... y también antes que dicho Miguel Angel muera, que tiene cuando menos unos noventa años» (1). Ignoro qué acordó Felipe II en vista de esta proposición; el hecho es que en 5 de Enero de 1601, los señores de la Junta de Obras y Bosques proveyeron y mandaron se reserven «tres mill y quatro cientos reales, y con ellos se pague a Ju^o de la Cruz, pintor, dos mill y ducientos... y a Fabricio Castelo mill y ducientos y setenta y cinco... que montaron las obras que hicieron de su off^o para los entierros y figuras del monesterio de San Lorenzo el Real» (2). Según Palomino, estas trazas y dibujos estaban en su poder.

Y he ahí la última relación de Felipe II con sus pintores.

XXV

Por un feliz contrasentido, el siglo XVII, desdichadísimo para la vida material de España, fué época de un florecimiento artístico y literario portentoso; patente desengaño a los que creen que sólo en tiempos prósperos el Arte alcanza su nivel más elevado, como no se suponga que apariencias de bienestar bastan para ello.

(1) *Epistolario Español*, tomo II, págs. 25-26. (Tomo LXII de la Biblioteca Rivadeneira.)

(2) Archivo de Palacio: Libro I de la Junta de Obras y Bosques, folio 12 vuelto.

Y apariencia eran la grandeza y la riqueza de España en aquellos tiempos; vivíase de engaños, y al perderse el poderío, crecía la arrogancia.

Con Reyes como el muy piadoso Felipe III, que murió en opinión de no haber cometido pecado mortal, como si no lo fuera el de no gobernar, y Felipe IV, que engrandeció a su reino como a un hoyo, sacándole tierra, y Carlos II, de quien el nombre basta para su *elogio*, España no tuvo, durante el siglo XVII, parada en su caída.

Con todo, en su primera mitad había en el pueblo falsas ilusiones, pagábase mucho de lo conseguido últimamente, sin pensar en que más valía lo que perdió para conseguirlo; victorias que eran, en realidad, derrotas; victorias que recuerdan un lance de la vida del capitán Alonso de Cárdenas, contada por él mismo: muy mozo, siguiendo al Príncipe Cardenal Alberto camino de Flandes, paró en Alcalá, y jugando a las quínolas con un turroneiro, «doctor en flores vilhanescas», hubo de perder los cuatro reales que llevaba, y la camisa nueva, y los zapatos nuevos, y la capilla, «con que vine a quedar — dice — en cuerpo; pero no faltó allí quien llamó y aun rogó al turroneiro que me diese un real, el qual me lo dió, y un poco de turrón de alegría, con que me pareció que yo era el ganancioso» (1).

Y este parecer ser gananciosos cuando más perdíamos, y el echarse de pudientes y ahidalgados cuando no había que comer, trajo un ambiente de desahogo y falsa riqueza, que quizá fué suficiente para el desarrollo de las Artes.

Sin llegar a estas vaguedades, hay otra razón para explicar el hecho: del cansancio y agotamiento producidos por las guerras y andanzas del siglo anterior, quedó a salvo, por no haberse ejercitado apenas, la actividad artística española; sujeta a las trabas del manierismo, postergada por la llegada incesante de pintores italianos, casi sólo frutos entecos y desabridos había producido. La influencia flamenca, y sobre todo la veneciana, redimiéronle de la esclavitud falsamente miguelangelesca e hicieron nacer nuestro Arte castizo; al mismo tiempo que la experiencia del mundo y sus desengaños, adquirida en la continua agitación del siglo XVI, creaba la novela realista.

(1) Publicada por Serrano y Sanz (Madrid, 1900), pág. 31.

XXVI

De los que fueron pintores de Felipe II, pasaron a servicio de su sucesor, Luis Carbajal, Patricio Caxés, Fabricio Castello, Bartolomé Carducho y Juan Pantoja de la Cruz.

De éstos, el que primero murió fué Carbajal; por cierto que no es fácil saber en qué fecha. Palomino asegura que en 1591, Ceán cita un «Cristo a la columna» pintado en el año 1604 y obras en El Pardo en 1613 (1); Viñaza escribe: «falleció en Madrid, en la calle de la Cruz, el año de 1607, y se le enterró en la iglesia de la Trinidad...», y esta fecha debe ser la cierta, aunque el Conde no dice dónde figura el dato, porque en 1608 le canta como muerto Lope de Vega.

Carbajal trabajó con Carducho y Leoni en los arcos para la entrada en Madrid de la Reina Doña Margarita el 29 de Marzo de 1599. Los tres artistas sostuvieron largo pleito con el Ayuntamiento, que no se avenía a pagar lo que pedían; siguió a la Corte a Valladolid; en 1604 no figura ya Carbajal en el pleito, quizá por haber cobrado o porque Carducho y Leoni prescindieron del pintor toledano para sus reclamaciones (2).

Bartolomé Carducho, entre las varias obras que para Felipe III hizo, figura la pintura de la «Adoración de los Reyes», que está en la capilla del Alcázar de Segovia, por la que le pagaron cuatro mil cuatrocientos reales; tenía de sueldo cincuenta mil maravedises anuales y *nominales*; en 13 de Septiembre de 1602 envía cuenta de lo por él pintado, con certificación de lo que se le debe; entre otras *menuencias*, su salario «desde todo el año de noventa y nueve asta el tercio seg^{do} que se cumplió a fin de Agosto deste año».

Hombre de valimiento debió ser Carducho; su larga estancia en la corte y sus condiciones de carácter, hiciéronle uno de los artistas más atendidos. Su hijo Luis, Clérigo de Menores, que después se casó, gozaba en 1604 cien ducados de pensión sobre rentas del Arzobispado de Granada.

(1) Es error de Ceán, seguido modernamente. El Carbajal de El Pardo es otro, hasta hoy desconocido, llamado «Franco. Caravaxal», como claramente se lee en el folio 133 del libro I de Obras y Bosques, documento que vió Ceán y casi publicó, alterándolo, en el artículo «Horfelin de Poulitiers». — Vid. además la escritura publicada en este BOLETÍN (Febrero, 1904, pág. 35). — Al contratarse las obras de El Pardo ya había muerto Luis de Carbajal.

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

Palomino dice murió en 1610, Ceán que en 1608; en efecto, tuvo que fallecer antes del 23 de Agosto de 1608.

De sus condiciones morales queda hecha referencia. «Como pintor — dice Madrazo — estudió y comprendió el antiguo sin caer en la frialdad y falta de individualismo de los Carracis, y su modo ingenuo de sentir el natural le acerca mucho al estilo amplio y simpático del Veronés» (1). Sin querer se viene a las mentes la vieja sentencia: «Huye siempre nombres grandes, cuando de humildes hables».

XXVII

El más notable de los pintores del Rey que pasan del siglo XVI al XVII, es Pantoja de la Cruz: Felipe III honróle tanto o más que su padre; hizo el dibujo para la estatua ecuestre que fundió Juan de Bolognia y terminó Tacca, cantada por Quevedo en dos sonetos (2). Cuéntase de Pantoja anécdota parecida a la del pintor griego: pintó un águila tan a lo vivo, que hizo pedazos el lienzo otra águila que acertó a verla...

Como hemos visto en Carducho y en Caxés, también Pantoja consiguió para su hijo Juan Jácome una pensión sobre el Arzobispado de Granada (3); eran estas pensiones muy cómodos medios de tener rentas; con ellas los influyentes esquilaban a las diócesis; pasma las que llegaron a soportar algunos Obispos.

Tuvo Pantoja muchos encargos particulares, pero en cobrarlos no era menos *afortunado* que si los hiciese para el Rey; años después de su muerte, en 1612, se tasan los cuadros que había pintado para la mujer del cronista Herrera (4).

Es punto obscuro la fecha de la muerte de Pantoja. Palomino y Ceán señalan el año 1610. Pero es el caso que en el conocidísimo pasaje de la «Jerusalén conquistada», de Lope de Vega,

Al pie de un lauro tres sepulcros veo,
en cuyo bronce perdurable escucho:
Apeles yace aquí; Zeuxis, Cleoneo,
Juan de la Cruz, Carbajal, Carducho,
murieron ya...

(1) *Catálogo histórico-artístico*.

(2) Biblioteca de Autores españoles, tomo IV de las Obras de Quevedo, pág. 3.

(3) Pérez Pastor: *Revista de Archivos*, Enero, 1904.

(4) Pérez Pastor: *Bibliografía madrileña*, parte II, pág. 226.

se llora muerto a nuestro pintor (1), y como el privilegio concedido a Lope por diez años para la impresión del libro está fechado en Valladolid a 23 de Agosto de 1608, y en él se dice claramente: «Por cuanto por parte de vos Lope de Vega Carpio... nos ha sido fecha relación que vds habíades escrito un libro intitulado Jerusalén conquistada...», antes de tal fecha debió morir Pantoja.

¿Qué pensar de la siguiente noticia de Martí Monsó?: «El año 1609 pintó el cuadro de la «Resurrección del Señor» para la iglesia del Hospital general, llamado entonces de la Resurrección; consérvase hoy en una sala del nuevo Hospital, y por la fecha debe suponerse lo hizo (2) en Madrid. Hállase firmado del siguiente modo: Joannes Pantoja de la † = inventor et faciebat, 1609» (3).

El Sr. Sentenach, en su última obra *Los Retratisas españoles*, dice murió el 26 de Octubre de 1608, sin indicar la procedencia del dato (4): aun admitiéndolo, hay una diferencia de dos meses entre esta fecha y la del privilegio de la «Jerusalén».

Seguramente Lope añadió la octava aludida en una corrección de pruebas. Parece la hipótesis más razonable.

XXVIII

Hijo del Bergamasco, Fabricio Castello estuvo largos años pintando para los Reyes Felipe II y Felipe III. No fué artista de pretensiones; a veces descendió a «dar de blanco y encarnado una valla que se hizo en Palacio para el torneo de 17 de Julio de 1602 en Valladolid» (5), o a pintar el túmulo «que se hizo en S. Benito el Real p^a las honras de la S^a Emperatriz». Y fué compañero de tareas y más bien subordinado de Patricio Caxés y de Bartolomé Carducho. La última fecha de su estancia en Valladolid es Marzo de 1606, en que se le au-

(1) Y no al miniaturista Juan de la Cruz, que vivía en 1628 (Quevedo-Silva: *El pincel*).

(2) En el otro mundo.

(3) Martí Monsó, ob. cit., pág. 626: D. Pedro Berogui me advierte que en algún cuadro de Pantoja se ha leído un 9 por un 5; por ejemplo, cuadro número 1.033 del Museo del Prado.

(4) Al entrar en máquina este pliego, nos comunica el Sr. Beroqui que en efecto, en 26 de Octubre de 1608 falleció Pantoja, encontrándose la partida en el libro de difuntos de 1608 a 1621, folio 7 vuelto, de la parroquia de San Ginés.

(5) Martí Monsó: *Estudios histórico-artísticos*, pág. 606.

toriza para cobrar la pintura de la cornisa del magnífico salón de sa-raos, para el que el gran escultor gallego Gregorio Fernández hizo unas estatuas.

En el Archivo de Palacio se conservan varios documentos a él referentes. El primero es la orden de que se le paguen 168 ducados por la «Pintura de encarnación de lustre, plateadas por dentro», de las «quarenta y dos caveças de bronce que hizo J^o de arçe (¿de Arfe debiera decir?) y se pusieron en los relicarios del monasterio de San Lorenzo el Real», «a quatro ducados cada caueza como se pagaron a Ju^o Gomez otras que pintó del mismo tamaño».

Habla de estas cabezas de santos Arfe en carta autógrafa, contestación al Cabildo de Osma, que le encargaba una Custodia, dice no poder ir a llevar la traza por estar entretenido en tal obra que «acabaré con el favor de Dios de aquí a Marzo» (1). La carta es de 7 de Octubre de 1598. O mucho tardaron en pintarse o mucho tardó Fabricio en cobrar, pues la fecha de la orden citada es de 27 de Octubre de 1611. Ordénase en el mismo documento, se le satisfagan cien ducados por un cuadro «que pintó del distrito del bosque del Pardo». Las penurias no debían cogerle de sorpresa, pues aun en tiempo de Felipe II, dice en un memorial, «que como no tiene más que 16 ducados al mes y tiene que ir al Escorial a dorar y pintar, se le paguen los viajes a S. Lorenzo sino no se puede sustentar» (Marzo, 1594) (2).

Falleció Castello antes del 3 de Julio de 1617, fecha en que la Junta de Obras y Bosques, en un informe (publicado ya por Zarco y por Sentenach) eleva terna para el cargo de pintor, en el lugar que deja, porque no quedan más que otros dos pintores (Carducho y López supongo); proponen por este orden: Lic. Juan de Roelas, Bartolomé González y Félix Castello; el Rey decreta al margen «dese este oficio a Bartolomé González», regia determinación que no aprueba Justi, admirador de Roelas, «artista al cual todavía no se ha hecho justicia».

Uno de los artistas que declaran en el pleito de Carducho y Leoni con el Ayuntamiento de Madrid es Francisco López, que se dice de cincuenta y dos años (en 1604); consérvese en el Archivo de Palacio su nombramiento: «para que os ocupeys en lo que se offreciese y se os ordenare de vra profesion y officio sin que por razon dello ayais

(1) Vid. BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, 1911, pág. 16.

(2) *Documentos inéditos*, t. LV, pág. 459.

ni lleveis de nos salario ni p.^o sinó pagarseos han las obras que hiziéredes segun y como fueren tasadas (fecho en Olmedo a 6 de Abril de 1603)». Pintó en El Pardo victorias de Carlos V y ayudó a Vicente Carducho, grabando tres láminas para sus «Diálogos» por «el gusto pintoresco»; fué discípulo de Bartolomé Carducho: ignoro la fecha de su muerte.

XXIX

En los días de Felipe III, Patricio Caxés pintó en El Pardo.

Fué idea de Carlos V hacer de la casa del Bosque de El Pardo morada de grato descanso en partidas de caza, y él y Felipe II se esforzaron en lograrlo. Consérvase en el Archivo de Palacio un inventario de 1564, interesantísimo, sobre todo para comparado con la descripción hecha años después por Argote de Molina; dedúcese no era alcázar suntuoso, aunque sí rico en pinturas, en su mayoría retratos: cuadros que no fuesen de esta clase, o «descripciones», sólo se citan unas «Tentaciones de San Antonio», de Moro; una «Dánae», del Tiziano; «Hero y Leandro»; «Anfion, músico»; otras «Tentaciones», sin autor, y el «Descendimiento», de la capilla. De los aumentos que en tiempo del Rey Prudente se hicieron, júzguese al recordar los frescos de Becerra. En 1604 un incendio destruyó gran parte de las riquezas en el Palacio guardadas, y en 1606 fué ordenada por Felipe III una inmediata restauración y largas obras de decorado. En 1608 se contrató la obra de pintura.

«Patricio y Eugenio Cascesi, Francisco López, Juan de Soto, Vincencio Carducho, Francisco de Caravaxal, Julio César Semin, Fabricio Castelo, Pedro de Guzmán y Hyerónimo de Mora (1), pintores, se obligaron de dorar y pintar al fresco y hacer de estuque lo que fuese menester en los aposentos y partes que a cada uno destos se les señalaron... conforme los dibuxos vistos y aprovados por Su mag^d que para ello dieron.»

(1) Jerónimo de Mora escribió un «Discurso sobre las pinturas que hizo y puso en la escalera del Palacio del Pardo». Figura en el Índice de Mss. de la Biblioteca Nacional, de donde ha *volado*; con todo, no se ha perdido: se publicó en las páginas 128 y 156 del año I (1862) de *El Arte en España*, y aunque así no fuese, no era de deplorar su extravío: es una pesada descripción de las alegorías y mitologías allí pintadas; fué publicado por M. Z.

En 11 del mes de Agosto de 1612 se hizo la primera tasación.

Pareció exagerada a los señores de la Junta de Obras y Bosques, y buscando hombre entendido y razonable que fuese justipreciador, «y echo para esto dilig^a, en Castilla y fuera della, hallando muy buena razon en este arte de la persona de P^o Lorfelin de Putiers, ressidente en Zaragoza, se le ordenó que viniese acá»; tasa las obras en 308.038 reales (la primera tasación importaba casi el doble: 617.899); comunicase esta tasación a D. Diego de Corral y Arellano el 20 de Septiembre de 1613 (1).

En estas obras, como he indicado, tuvo parte principalísima Patricio Caxés; allí cogió «una graue enfermedad y murió despues de hauer estado muchos meses malo, haviendo gastado y padescido mucho en curarse, dexando a su muger y ocho hijos huérfanos y con mucha necesidad», habiendo servido a los Reyes de España «quarenta y quatro años, sin que en todo este tiempo se le haya hecho merced alguna». Todas éstas son noticias de un memorial de su hijo Eugenio, anterior al 13 de Julio de 1612 (2), y creo exagera al contar tantas desdichas. De un curioso y documentado estudio de D. Cristóbal Pérez Pastor sobre el Lic. Juan Caxesi, hijo de Patricio, se deduce no era precaria, ni mucho menos, la situación de la familia, y en lo de no haber recibido merced en cuarenta y cuatro años de servicios, no deja de ser una falsedad manifiesta: no sólo hay noticia de pagos, sino que no fué grano de anís las pensiones sobre rentas eclesiásticas de que gozaron sus hijos Juan y Octaviano.

Hay otros datos que desmienten lo dicho por Eugenio, pero sabido es que en memoriales de súplicas, *verdades sobran*.

XXX

Antes de pasar adelante, debo anotar unas noticias de artistas de esta época que figuran como pintores de la Casa Real y de los que escasísimas referencias tenemos.

Habla Martí Monsó, de un Tomás de Prado, que era pintor del Rey en 1603, que parece se dedicaba a pintar esculturas de Gregorio Fer-

(1) Libro I de Obras y Bosques.

(2) Expediente personal en el Archivo de Palacio.

nández, en Valladolid; en 1621 aún vivía y pintaba para el mismo gran escultor.

En el Archivo de Palacio hay una orden de Felipe III, del 4 de Marzo de 1605, a Domingo López, pagador de obras reales, para que entregue a Pedro de Guzmán, pintor, cien ducados. Se sabe por Ceán que fué nombrado pintor del Rey en 10 de Febrero de 1601, en Valladolid, en la vacante de Nicolás Granelo, con veinte ducados al mes: fué discípulo de Patricio Caxés, pintó en El Pardo y era cojo.

Pintor de Felipe III dicese fué Cornelio Wael; ignoro en qué fecha, pero supongo sería en los últimos años del reinado; nació en Amberes en 1594; su padre fué el pintor Juan Bautista Wael; con su hermano Lucas, también del Arte, marchó a Italia; residió en Génova, trabajando para el Duque de Arschot; sus obras más notables fueron encargo de Felipe III; placíale pintar procesiones, cabalgatas y marchas. Murió en Génova en 1662 (1).

XXIX

De los días de Felipe III data la primera idea que conozco de una Academia de Bellas Artes en España.

Hay en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional unos «Memoriales impresos dados a Ph.^o 3^o por los Pintores de la Corte, en que pretenden se funde Academia para aprender a pintar y se excluian de la pintura los malos pintores, permitiendo esta Arte solo a los aprobados por esta Academia» (2).

Por el título se juzgará venían los solicitantes con arrestos, y parece querían fundar una fábrica de Licenciados en Pintura. Las razones que alegan, adornadas con profusión de sabias citas de escritores sagrados y profanos, a lo que nos importa, se encierran en dos: que con la Academia se excusaría de «embiar a Reynos extraños por Artífices como se hizo para el Escorial a mucha costa e incomodidad y no mucha autoridad desta Nación»; y que «quando su Magestad se sirva honrar alguno con título de su Pintor, Escultor o Arquitecto, es cierto sabrá su Magestad el q' lo merece, por los mismos títulos e información de la misma Academia sin ser defraudada la

(1) Bryan's: *Dictionary of painters...* (Londres, 1910.)

(2) Publicados por Cruzada en *El Arte en España*, tomo VI, págs. 167 y sigs.

verdad con las negociaciones y favores que ordinariamente en estos casos concurren».

A los memoriales acompañan los Estatutos; extractaré sólo lo más saliente:

«La Academia Real del señor San Lucas que han fundado los Pintores en esta villa de Madrid... es una escuela adonde se enseña científicamente el arte del Dibujo.

»Los retratos reales, por carecer los más (de los pintores) de los detenidos preceptos, se han indecentemente obrado oscureciendo y turbando el decoro y respeto debido a la grandeza desta absoluta y hermosísima Arte».

Los cargos de la Junta serán elegidos por votación secreta. La Academia dará permisos para tener obrador y discípulos; a los viejos y pobres se les dará sin más estudios; todo el que quiera abrir escuela, enviará una pintura a la Academia, que pasará a ser propiedad de la misma; si se aprueba, pagará a la Academia, cuatrocientos maravedís y otro tanto a cada Académico.

El que quiera ser Académico, entregará para gastos de la Academia dos mil maravedís; «al señor Protector una pintura firmada, y a cada Académico de los tres más antiguos una dobla y unos guantes de ambar».

No es de este lugar hacer consideraciones acerca de estos proyectos académicos: el proyecto en tal se quedó, creemos que felizmente para la suerte de la pintura madrileña...

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTON.

(Continuará.)