



01 ABR. 2005

BOLETIN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones



Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques
Biblioteca d'Humanitats

BOLETÍN

☉ DE LA ☉

Sociedad Española de Excursiones



Arte ☉ Arqueología ☉ Historia



TOMO XXIII

1915

MADRID

30—Calle de la Ballesta—30

© AL 81 ©

Rep. 138

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

* Arte * Arqueología * Historia *

MADRID.—1.º Marzo 1915.

AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS

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

Secretario de la Redacción: D. Elías Tormo, Plaza de España, 7.

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

Una evolución y una revolución de la Arquitectura española

—(1480-1520)—

Conferencias dadas en el Ateneo de Madrid, en la serie organizada por la Sección de Artes Plásticas, los días 26 y 30 de Febrero de 1915).

(PRIMERA CONFERENCIA)

Voy a ocuparme en señalar algunas características de la Arquitectura española de ese período que media entre 1480 y 1520, que presencié la *decadencia* del estilo gótico, y al par el nacimiento de aquel otro importado de Italia, y que no pudo reinar sino asesinando a su antecesor, si bien entre las manos del asesino quedaran jirones de las vestiduras del muerto y aun algo de su aliento agónico. El tema, pues, tiene dos partes: una *evolución* de la Arquitectura gótica, y la *revolución* traída por el Renacimiento. Ya sé que el tema no es nuevo; mas mi deseo no pasa de vulgarizarlo, siguiendo mi sistema, fundamentado en la observación directa de los monumentos; a ser posible, de los menos utilizados hasta ahora en estos estudios.

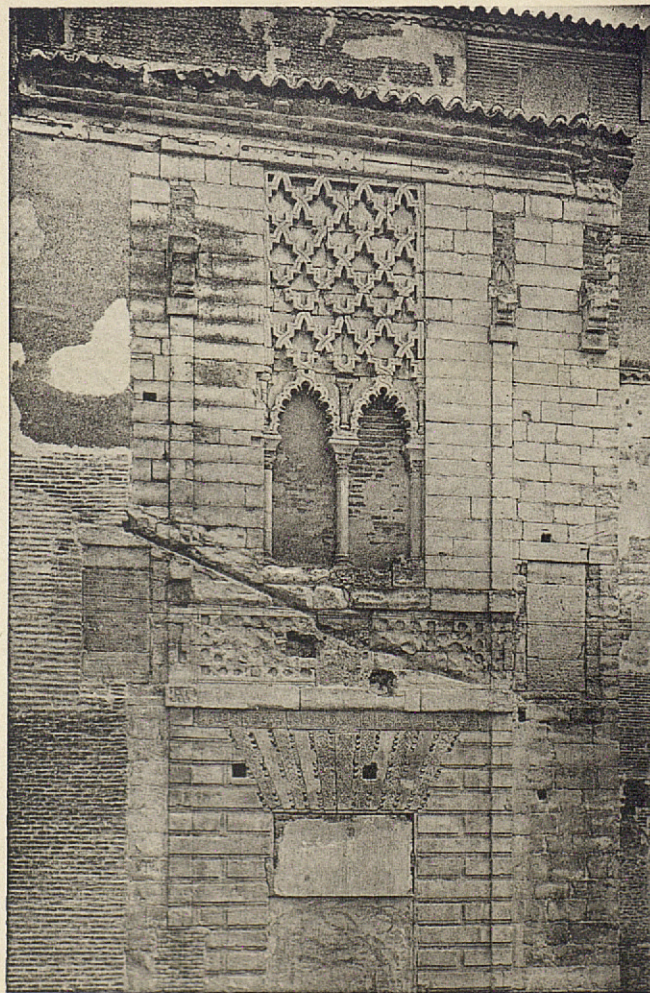
La evolución.

Recordemos los tiempos en que Viollet-le-Duc *nos ignoraba* y en que, para Enlart y otros arqueólogos extranjeros (con la excepción del inglés Street), todo era *francés* en lo ojival español, y recordemos

igualmente, para honor de los arqueólogos españoles a quienes la transformación se debe, que ya el mismo Enlart, Bertaux, Dieulafoy y otros, conceden ahora a nuestro ojival del siglo XV sello nacional, y hasta con nombre español lo designa uno de ellos: estilo «Isabel» (1). Ese *españolismo* es precisamente el tema de este estudio. Trato de demostrar que en nuestro siglo XV hay un gótico que yo llamaría *ibérico*, por lo que luego diré, que tiene mucho más de español que de extranjero; un caso más de esa reacción constante de nuestro fondo nacional sobre lo exótico.

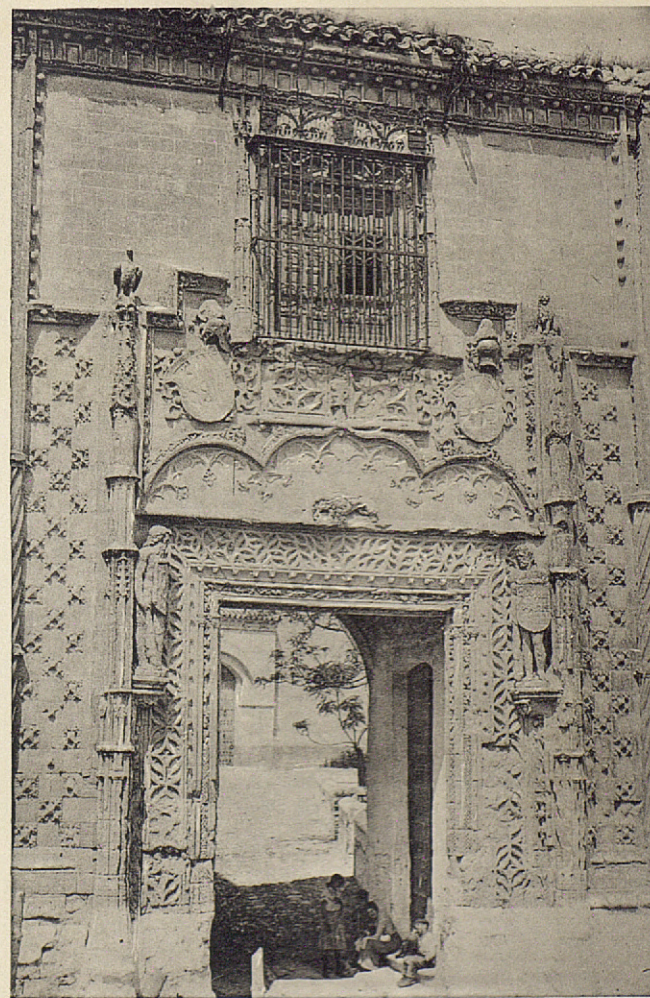
Es sabido que en el siglo XIV la Arquitectura española se nacionaliza por el agotamiento de los modelos franceses del XIII y por la acción de maestros del país: lo es igualmente que en aquella centuria la predilección de los Reyes de Castilla por lo morisco, desenvolvió y puso *de moda* el estilo mudejar. Sobrevino a poco, al terciar el siglo XV, la invasión de los maestros flamenco-borgoñón-alemanes, que nos trajeron el estilo florido, llamado por los franceses *flamboyant*: Guillén de Rohan, en León, hacia 1431; Juskin de Utrech, en Tordesillas, en 1435; Hans de Colonia, en Burgos, desde 1442... y luego todos los Egas, los Copin, los Malinas, etc., etc., etc. (más escultores que arquitectos, en su mayoría). Pues bien; a pesar de esta invasión, puede asegurarse que jamás arraigó en España el *flamboyant*. No hay en nuestro suelo nada que pueda parangonarse con lo francés, lo belga o lo alemán, si se exceptúa algo de lo burgalés de Hans y de Simón de Colonia. En todos los monumentos españoles de la época surgen elementos nacionales que desfiguran el *flamboyant*. Así la Capilla del Condestable en Burgos (con ser lo más típico del estilo) tiene una bóveda de tradición mudejar, como reconoció Street, y creo haber demostrado en una reciente polémica; la de Don Alvaro de Luna, en Toledo, francamente *flamboyant* en el interior, tiene un exterior de carácter civil, robusto, *castellano*; la Catedral de Oviedo no tiene de aquel estilo sino las tracerías de los ventanales, pues lo demás es de ese otro seco, característicamente español; las Catedrales de Salamanca y de Segovia acentúan los mismos rasgos. ¿Y qué decir de aquel toledano San Juan de los Reyes, donde el orientalismo-

(1) E. Bertaux: *Les Arts en Espagne* (intr. de la «Guía Joanne», París, 1911).



Fot. Lacoste.

TORDESILLAS (Valladolid)
Fachada del Palacio de Alfonso XI.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

MARCHENA (Sevilla)
Fachada del palacio de Osuna (hoy en Sevilla)

español brota espontáneo, suntuoso, hasta ahogar a lo *flamboyant*... y a la humildad franciscana? Resumen de mi tesis: que el extranjero *flamboyant* no arraigó en España sino tras una naturalización española, *traducido* a una mezcla bizarra de elementos *góticos*, rasgos *moriscos* y tendencias *naturalistas*. Nuestro estilo tiene, pues, esas tres características. Veámoslo demostrado por los monumentos.

Las fachadas de un edificio deben ser una *manifestación estructural*, es decir, un compuesto de los elementos que integren su *esqueleto* constructivo: así eran los *hastiales* de las Catedrales del siglo XIII. Las españolas del XV y del XVI son *lienzos* ornamentados, *retablos* lujosísimos, pero nada estructurales. San Gregorio de Valladolid, la Universidad de Salamanca, la Catedral de esta ciudad y muchas más, lo prueban. El amor al *detalle*, cuajándolo todo, es manifiesto, y el *mahometismo* de la tendencia, también. Veamos, como ejemplo poco conocido, la fachada del seminario de Baeza (Jaén) (1). Su estilo es gótico; sin embargo, *saben* a mahometano el tema de la repetición eurítmica de un motivo, la punta de diamante (como en el Palacio de Guadalajara, como en «las Conchas», de Salamanca), los voladizos de estalactitas (como en San Juan de los Reyes, como en el Palacio de Guadalajara, como en el castillo de Manzanares, cuya cornisa es una grandiosa traducción *castellana* del *mocárabe*).

Otras fachadas son copias, *a lo gótico*, de las mudejares. Por ejemplo, la del Palacio de los Osuna, en Marchena (hoy en Sevilla), lo es de las del tipo de la de Tordesillas (Valladolid); igual composición entre dos líneas verticales, igual puerta rectangular, con dintel de dovelas cuajadas de labores; igual ventana encima; igual cornisa de coronación.

Otras fachadas, góticas, muestran el tema de la ocupación total de la superficie por ornatos geométricos entrelazados, al modo de las lacerías de ladrillo mudejares aragonesas o de las yeserías murales granadinas; tales son las de los palacios de Segovia, entre los cuales el de Alpuente tiene una enorme red de *esgrafiado*, de círculos intersecados.

(1) Hay que prescindir de la galería alta, que es un postizo de época bastante posterior.

El *ataurique*, la otra forma monótona y estilizada del ornato morisco, se entremezcla con los arcos góticos, como en las notabilísimas sobrepuestas del Palacio de Cogolludo, ¡en un palacio del Renacimiento italianizante! En ellas, los escudos entre ángeles y los *roelos* recuerdan el extraño tipo de ornamentación del salón del Solio en el Alcázar de Segovia.

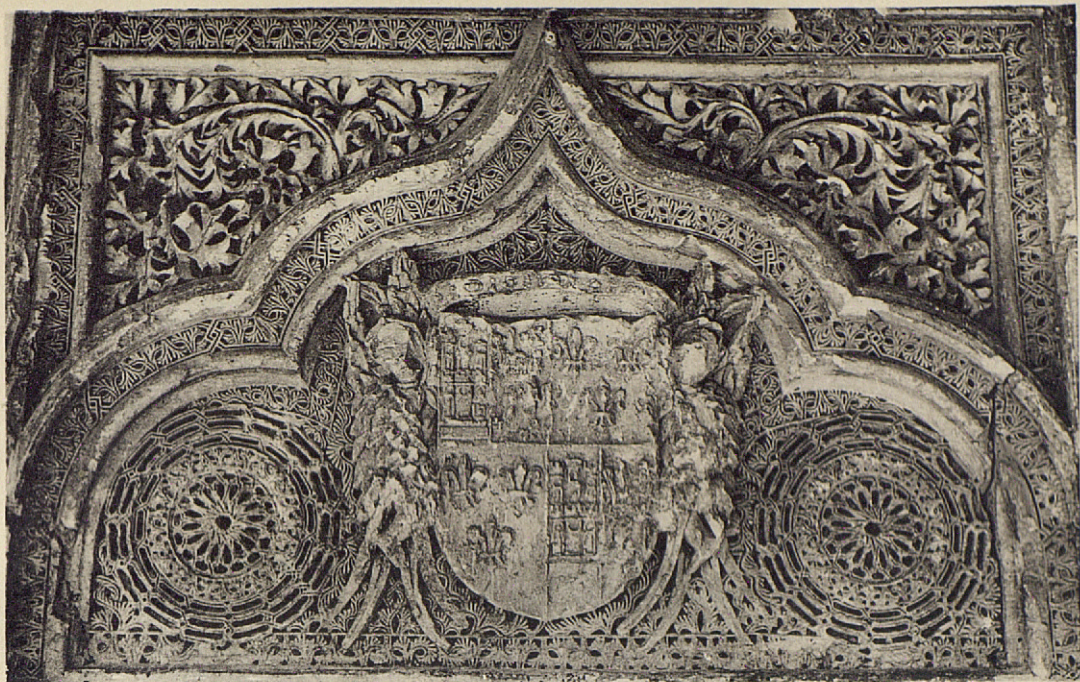
Los arcos, elemento importantísimo en toda arquitectura que lo use, nos dan curiosas enseñanzas. En el *flamboyant* son apuntados conopiales: en el gótico español decadente son mixtilíneos (San Juan de los Reyes, Casa de las Conchas y Escuelas menores, de Salamanca, Palacio de Guadalajara...) ¿De dónde sale esta forma? De los seljuicidas, leo (1). ¡Donosa manía de ir a buscar en lejanas tierras lo que en casa tenemos! En la mezquita de la Alfajería de Zaragoza (siglo XI) hay arcos mixtilíneos; en lo mudejar, abundan; en el arco interior estalactítico, del patio de los Leones en la Alhambra, la silueta es idéntica a la de lo gótico español, cuyos ejemplares he señalado. También en Portugal lo vemos: la puerta de Santa Cruz, en Batalha, lo muestra. Tomemos nota de esta cita, porque abre el campo a mi tesis sobre el *iberismo* de tal estilo.

Rematan los arcos del *flamboyant* las contracurvas conocidas con el nombre de *conopio*; pero uno solo en el vértice. En España se multiplican, aureolando el arco. En la obra que los Reyes Católicos hicieron en la Alfajería de Zaragoza (1492) hay una puerta que nos muestra esa extraña aureola. ¿Será muy aventurado ver el origen de esto en las puntas radiantes que limitan aquella complicada tracería mahometana del mismo castillo (hoy en el Museo Arqueológico Nacional)?

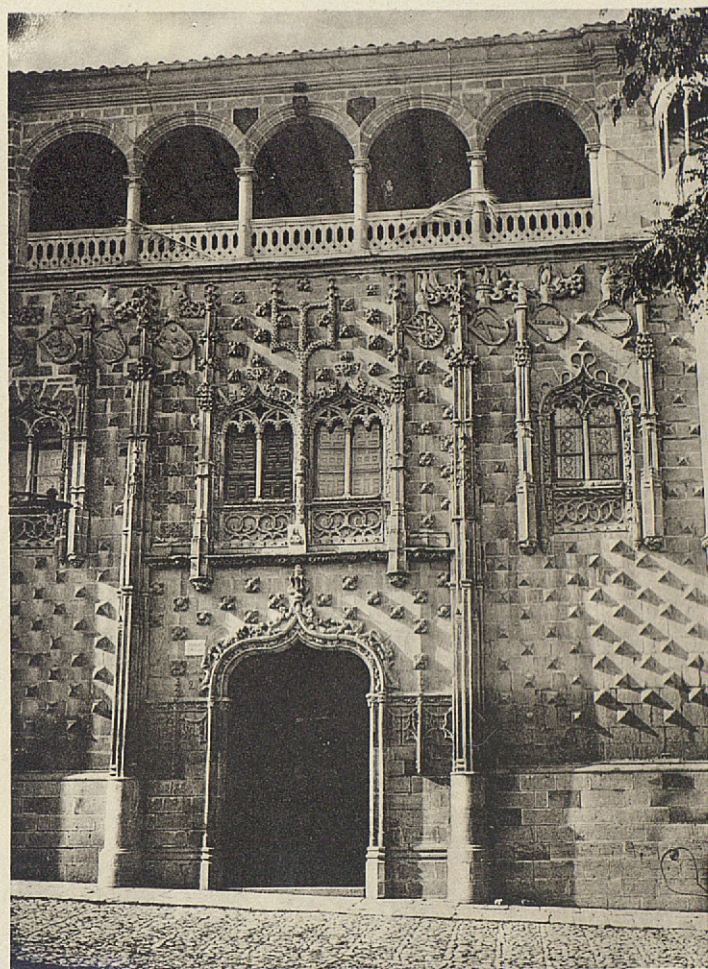
El tipo se generaliza y complica: en la casa de los Abarca, en Salamanca, tiene purismo gótico; en un patio del Hospital de Santiago, obra de Egas (hacia 1508), está patente, con entrelazos y detalles de un *barroquismo* prematuro; en la justamente famosa puerta de las Capillas Imperfectas, en Batalha, se eleva a grados eminentes de belleza.

En la misma puerta, en aquella otra y en mil más en España y en Portugal, los arcos se fabrican y lobulan por planos, y las molduras

(1) *Espagne et Portugal*, por M. Dieulafoy. (París, 1913, pág. 228).



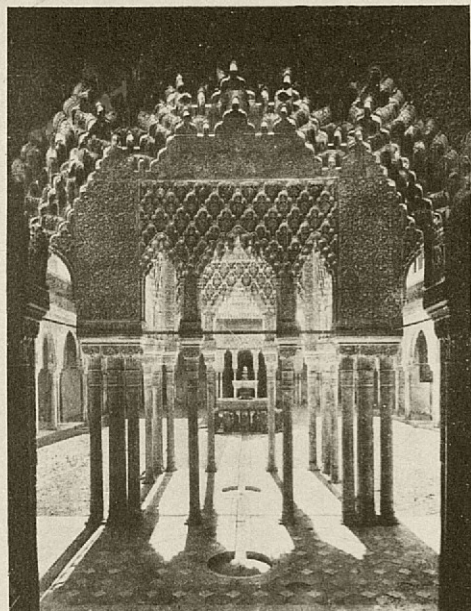
Fot. Alfonso.
COGOLLUDO (Guadalajara) Detalle del Palacio de los Duques de Medinaceli



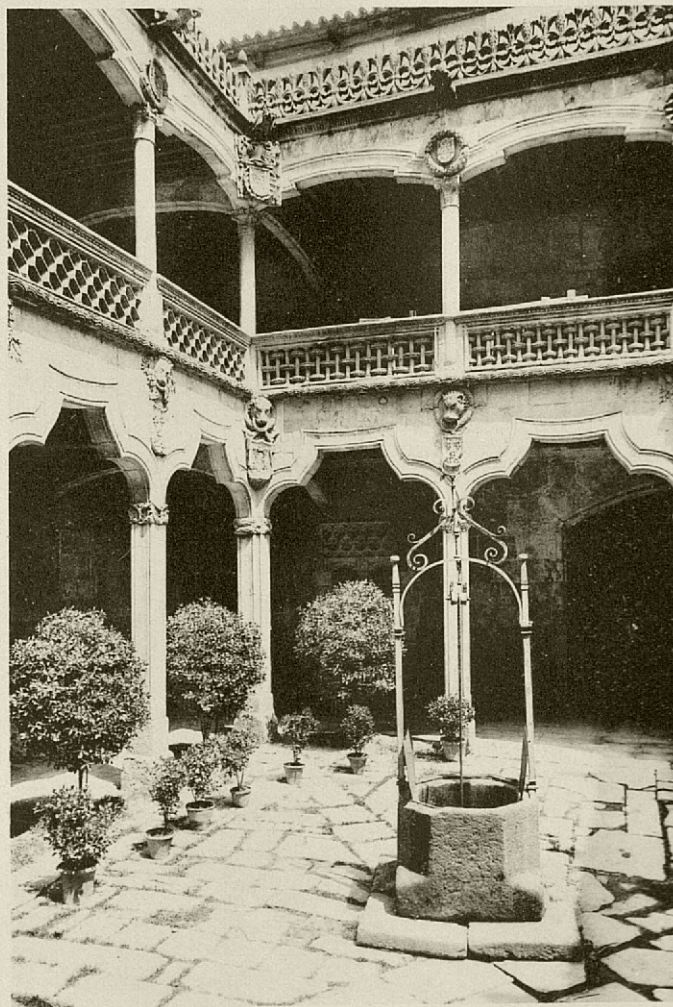
Fot. Orueta.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

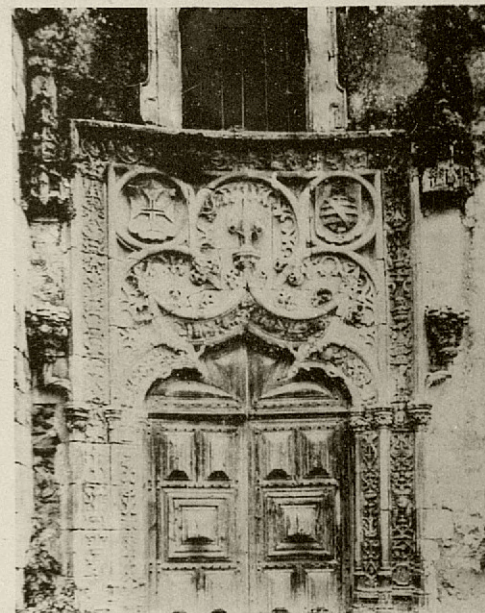
BAEZA (Jaén) Fachada del Seminario



GRANADA
Patio de los Leones, en la Alhambra

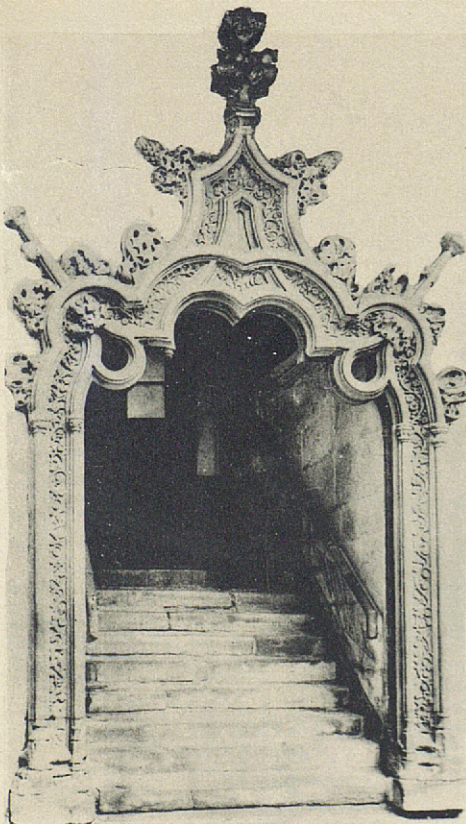


SALAMANCA
Patio de la Casa de las Conchas



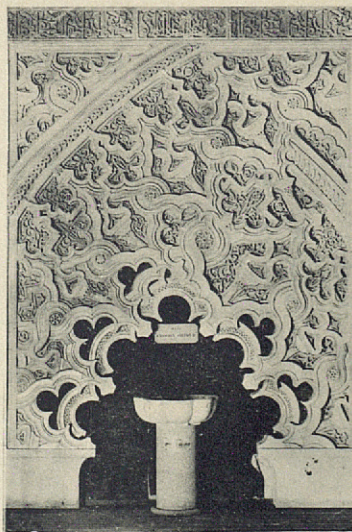
BATALHA (Portugal)
Puerta de Sta. Cruz

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

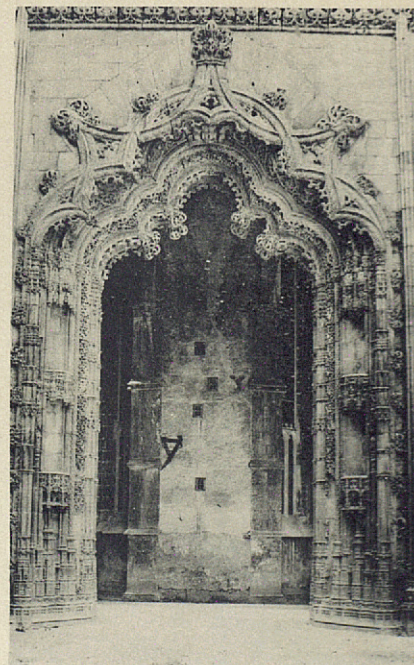


SANTIAGO DE COMPOSTELA
Puerta del Hospital Real.

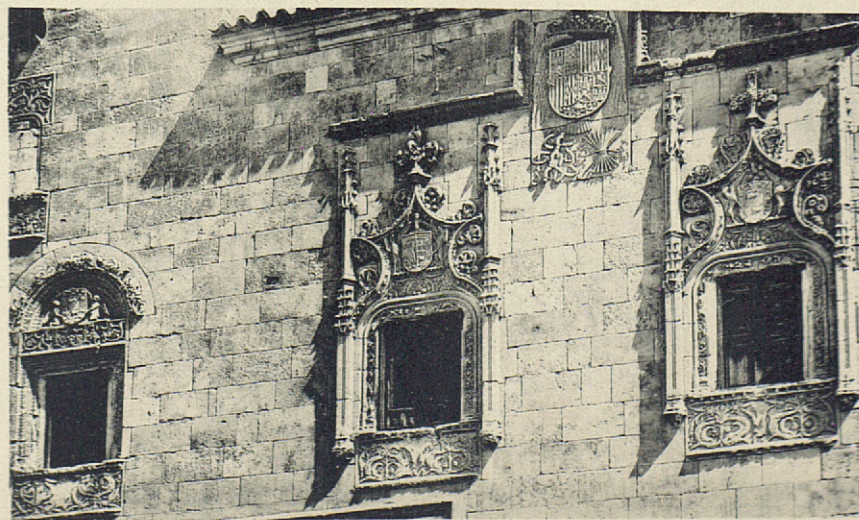
Fots. de Lacoste y de Rios



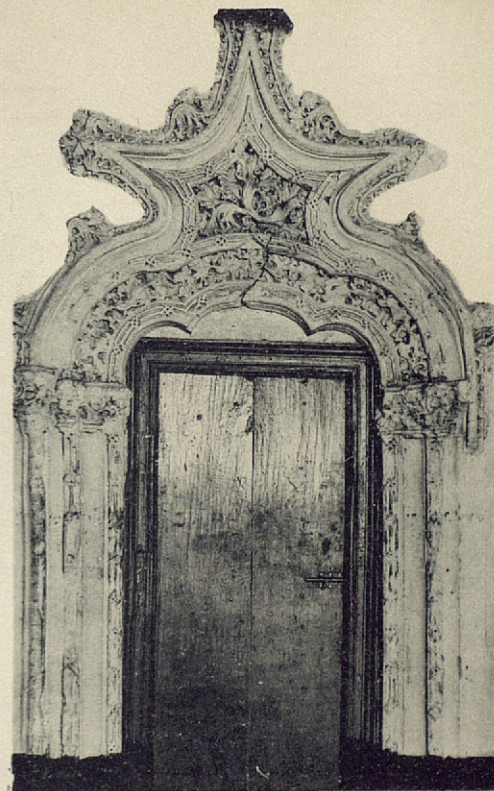
Arco del Palacio de la
Alfageria



Puerta de las Capillas Imperfectas



SALAMANCA: Casa de los Abarcas



ZARAGOZA
Puerta en el Palacio de la Alfageria

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

y conopios se entretajan. El *modelo* de todo esto parecen ser los hispano-mahometanos, de los que no hay que citar ejemplos, por lo abundantes.

Es característico de todas las *decadencias* el tratar la ornamentación imitando a la naturaleza, con olvido de las leyes de estilización: la gótica lo hizo cual ninguna, como es muy sabido. Pero hay otro *naturalismo* en Arquitectura, más raro y discutible: el que trata los elementos arquitectónicos estructurales como productos de la naturaleza (troncos, peñas, ramas, corales...), o de industria (cuerdas, cintas, cadenas, tejidos...) Casi todos los grandes *estilos* profesaron la teoría de que la Arquitectura no es *imitativa*, sino *interpretativa*, y por ello cifra su gloria en hacer *sentir* con formas no copiadas, sino por ella *creadas*, en el más alto sentido de la palabra. Aquel *naturalismo* especial, que revoluciona esa teoría, aparece en el gótico decadente ibérico con una fuerza poderosísima. ¿Origen? Imitación de los libros de rezo de la época... simbolismo... ¿Quién lo podrá decir? ¿Y por qué no una *personalidad* potente? Factor es éste que se olvida muy frecuentemente en Arte. ¿No pudo haber un arquitecto que, enamorado fervoroso de la Naturaleza y viendo en sus ocultas fuerzas el símbolo de la Vida, pensase en ella como fuente novísima e inagotable de inspiración? ¿No es éste el *caso* genial del arquitecto catalán Gaudí? (1).

.....

Entre 1488 y 1496 levantaba Fray Alonso de Burgos el Colegio de San Gregorio, en Valladolid. Dirigía las obras un Macías Carpintero, maestro singularísimo, a quien la tradición muestra trágica y horriblemente degollado por su propia mano (2). Es en España el momento donde primero se muestra la corriente *naturalista*. ¡Y sin embargo, ya con todo su poder y fuerza! Fachada y patio son de un arte personal, extraño. ¿Dónde quedó el *flamboyant* exótico?

La fachada es del tipo de *retablo* que antes cité, agobiante de de-

(1) Bosarte, tratando de la fachada de San Gregorio, de Valladolid, dice que se quiso imitar en ella un bosque, por ser éste el origen de la Arquitectura.

(2) La historia ha destruido la leyenda, puesto que aparece trabajando en 1496 después de su supuesto suicidio. (Véase el estudio del Sr. Agapito y Revilla en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Valladolid.)

talles. Lo singular en ella es la sustitución de columnas y baquetones por troncos de árbol, atados con cintas, y de los muros, por tejidos de mimbres. El conjunto es totalmente *forestal*: algo así como esos edificios que los jardineros hacen en los parques y bosques con los elementos mismos que el sitio les da. Y para que nada falte a esa impresión de naturaleza primitiva, pueblan la floresta hombres salvajes y peludos: ¡en los mismos sitios donde el gótico franco-borgoñón-alemán hubiese colocado figuras de espirituales vírgenes o de idealizados santos!

La corriente del naturalismo continuó en la Península, si bien siguiendo, como el Guadiana, por ocultos cauces, para brotar de modo impensado, a través de distancias y tiempos. Vedla surgir, antes de 1507, en la capilla de los Vélez, de la Catedral de Murcia. Es obra ésta, caótica y desconcertante, de un estilo gótico que yo llamaría *naturalista-desenfrenado*. Nada anuncia el caso en aquel exterior simple de linterna octógona. El interior asombra. Suponed una capilla gótica que con sus haces de columnas, bóvedas, doseletes, triforios y estatuas, hubiese quedado sumergida en el mar, cual nueva Atlántida, durante años, surgiendo, por milagrosa desecación del Océano, cubierta por concreciones, algas, corales y conchas, y enlazadas sus líneas arquitectónicas por las entretejidas ramas de una vegetación parásita. Donde el mar no puso sus creaciones naturales, surgen algunas formas arquitectónicas, más también caóticas, entrelazadas, con dejos de arcos y estalactitas moriscos.

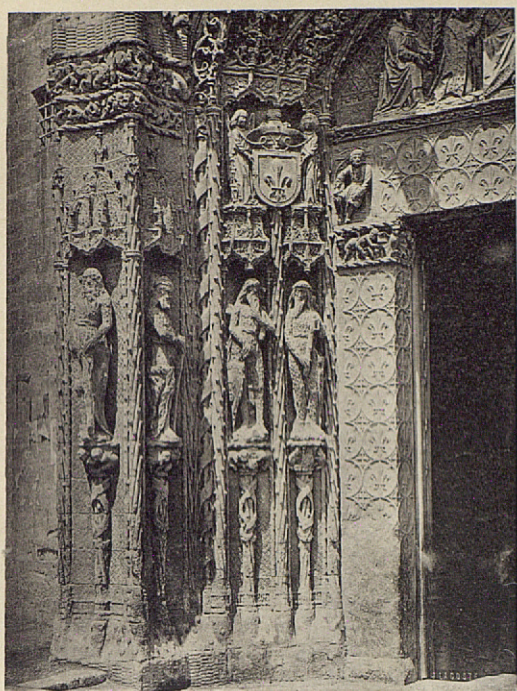
Desconocemos al autor de tan singular obra; poco fundamentada, a lo que parece, la creencia de serlo Juan de León, que si era maestro de la Catedral de 1501 a 1516, no se sabe sirviese a los Marqueses de los Vélez (1).

¿Tendrá algún enlace la capilla murciana con el salón del castillo de Belmonte (Cuenca), que también, a principio del siglo XVI, levantaba el Marqués de Villena? En la antigua capilla hay un techo abovedado y las anchas jambas de un hueco, con «densa enramada de pámpanos y cardos» con «mil caprichos de fieras, murciélagos...» (2).

(1) Véanse los estudios «La Catedral de Murcia», de D. Manuel González Simancas (*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Mayo-Junio, 1911), y «Los Profesores de Bellas Artes murcianos», por D. A. Baquero Almansa (Murcia, 1913), p. 37.

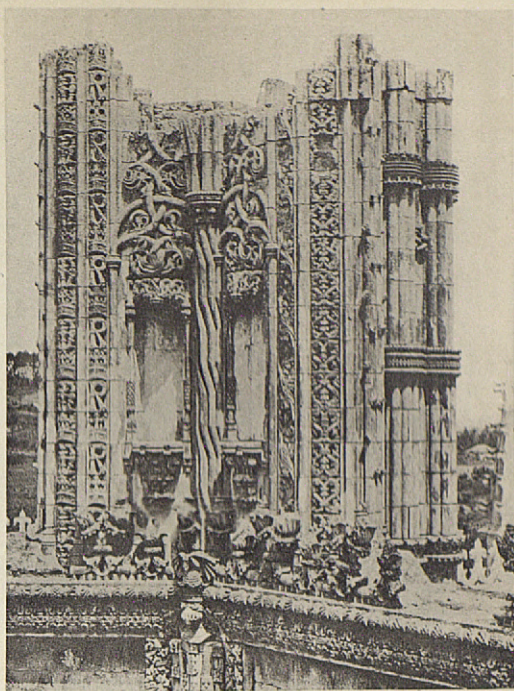
(2) «El Castillo de Belmonte», por D. Roberto García-Ochoa Platas. (Catálogo

VALLADOLID

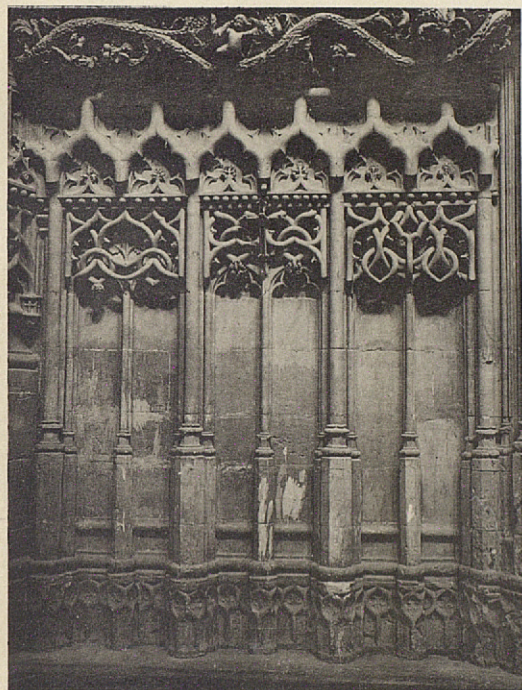


Detalle de la puerta del Colegio de
S. Gregorio

BATALHA (Portugal)



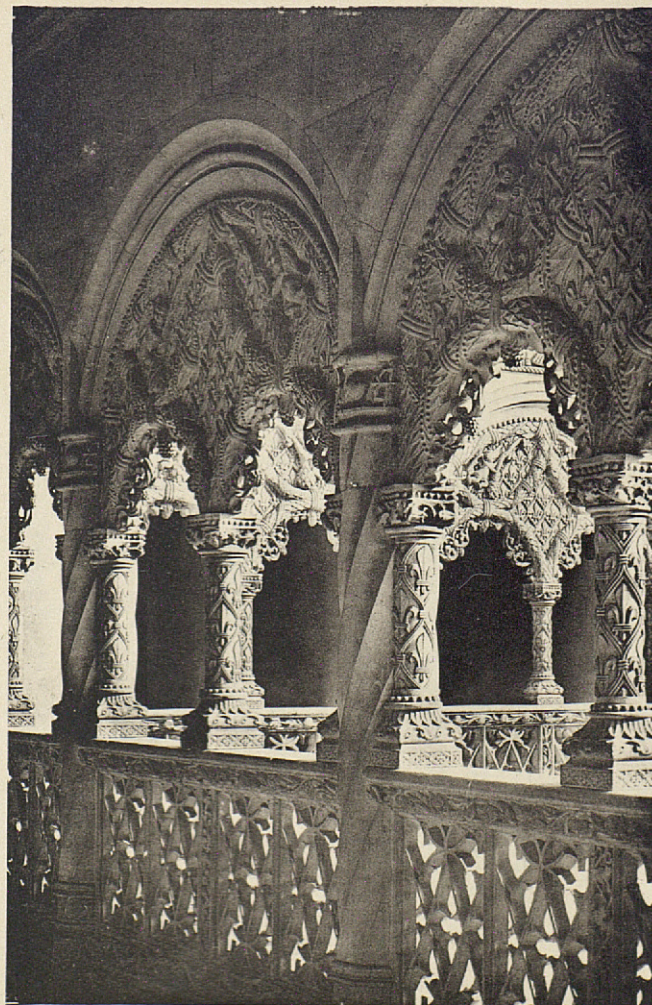
Detalle de las Capillas Imperfectas



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

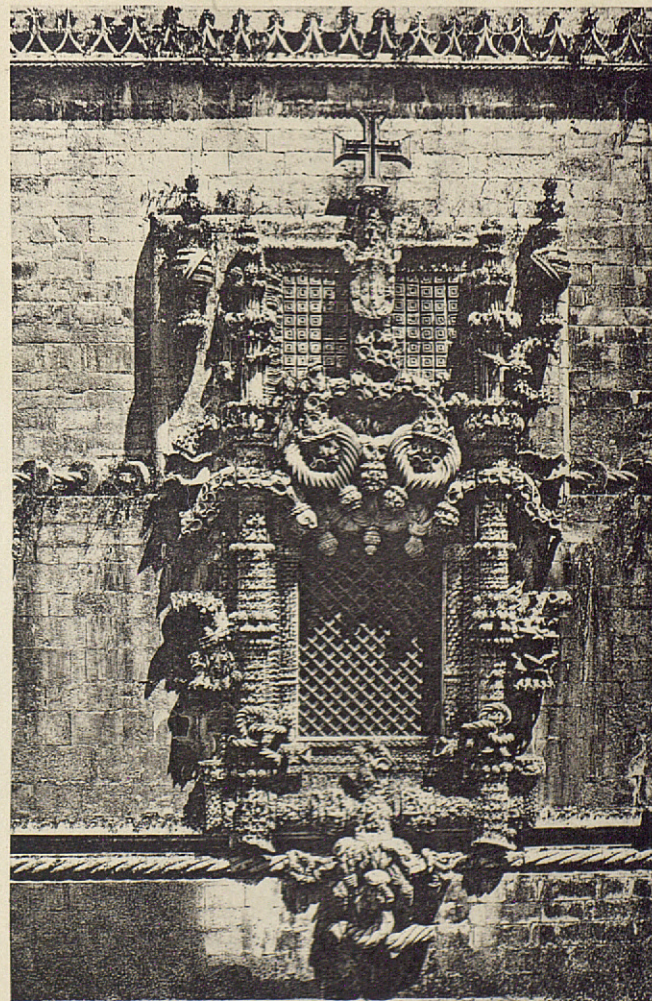
CATEDRAL DE MURCIA

Detalles de la Capilla de los Velez



Fot. Lacoste

VALLADOLID
Detalle del patio del Colegio de S. Gregorio



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

THOMAR (Portugal)
Ventana de la Sala Capitular

Potentísimo desarrollo tuvo el *naturalismo* en Portugal en el estilo «Manuelino». En el uso y abuso que en Coimbra, en Thomar, en Belem y en Batalha se hizo de las formas de la naturaleza, nada más expresivo, ni más similar a lo español de Valladolid y de Murcia, que aquellas torres inconclusas de las «Capillas Imperfectas» de Batalha, donde los haces de troncos y las ramas entrelazados sustituyen totalmente a los elementos constructivos.

¿Y la *cuerda* como motivo arquitectónico? Era en España la cuerda signo de la devota entrega al Santo de Asís. Burgos, Castrogeriz, Zamora, Santa María del Campo, Atienza, Santiago... tienen ejemplares de *cuerdas*, usadas como ornamento, con aquel carácter simbólico. Como elemento constructivo lo vemos usado en las archivoltas del patio, ya mentado, de San Gregorio, de Valladolid. ¿Origen? Está oculto para mí, pues no me satisfacen ni la explicación que yo mismo me doy de ser una consecuencia del uso de la columna torsa, en el estilo gótico decadente, ni la de ser derivado de aquel simbolismo.

La *cuerda* en España, empleada como *elemento*, queda como *caso*: en Portugal alcanza caracteres de apoteosis. La famosa ventana de Thomar, de Ayres do Quintal, sobrepasa todos los límites imaginativos.

Heme aquí, al llegar a este punto, en la necesidad de abordar la tesis del *iberismo* de esta arquitectura, o sea de las relaciones, analogías y diferencias de la decadencia gótica española con la portuguesa contemporánea. Y para darles nombres análogos, pongamos Rey a Rey: llamemos al español (con Mr. Bertaux) «Estilo Isabel», en frente al portugués, nombrado «Manuelino».

Fué el Rey Don Manuel de Portugal, quinto de la Casa de Aviz, entusiasta protector de aquellos aventureros navegantes que se llamaron Vasco de Gama, Cabral y Alburquerque. Premio a sus afanes fueron, a más de la gloria legada a su país, las inmensas riquezas que la India, el Brasil, China y el Japón volcaron sobre Portugal. Generoso y agradecido, gastólas en levantar iglesias, monasterios y edificaciones de todo género; y entonces, desde 1495 a 1521 que duró de los trabajos presentados al concurso «La Casa Española», del Círculo de Bellas Artes de Madrid.—Febrero de 1914.)

su reinado, formóse ese estilo arquitectónico que se conoce en la Historia del Arte con el nombre de «Manuelino».

Para sintetizar las características de esa extraña creación, puede decirse que es una mezcla de elementos *moriscos* y *naturalistas*, caóticamente puestos sobre un fondo gótico-decadente. *Góticos* son los sistemas de pilares baquetonados y bóvedas nervadas, los ventanales con tracería, las puertas abocinadas, etc., etc.; *moriscos* son los arcos mixtilíneos, los ajimeces, la multiplicidad de conopios, los lobulados y festoneados de las archivoltas, el sistema de la repetición eurítmica de los ornatos; *naturalistas* el uso de troncos y ramas, cuerdas, cintas, nudos y lazadas... ¿Y no son esos mismos los rasgos del estilo «Isabel» español, según acabamos de ver? Ciertamente; mas nunca se llevaron en nuestro suelo aquellos elementos al grado de *barroquismo* que caracterizan el «Manuelino» de la última época.

Comenzó, en efecto, tímido en Beja, Elvas, Santarem y otras partes, antes de 1500; siguió creciente en fantasía en Coimbra, en Setúbal, en Lisboa, en Belem y en Batalha, con las obras de Marcos Pires, Boitaca, Fenacho y los Fernández, para acabar desbordado, monstruoso, después de muerto el Rey (1521), en el convento de Thomar, con Juan del Castillo, y más con Ayres do Quintal.

Teorías sobre el origen y desarrollo del extravagante arte portugués no faltan. Conformes todos en los fondos gótico y mudejar, y claras sus causas históricas, unos (Crum Watson...) no conceden el influjo español, por creer contemporáneo el estilo «Isabel», mientras que otro (Mr. Dieulafoy) lo ve evidente. En cuanto al *naturalismo*, es muy válida la opinión de que procede de la copia de las selvas del Brasil o de la India y de la de los corales y madréporas vistas por los geógrafos en los países descubiertos; de los monumentos indostánicos, la profusión y monstruosidad de los ornatos, y de la imitación de los objetos de la marinería, que en las eternas navegaciones tenían a la vista los portugueses, las cuerdas, nudos y cintas. La comparación de lo «Manuelino» con los monumentos de la India no parece muy convincente, y la de las copias de selvas y corales, un poco imaginativa. Y sin embargo, Albrecht Harechyt (1) sienta aquellas teorías con toda clase de razonamientos, y Crum Watson (2), que las encuentra dudosas, da

(1) *Die Baukunst der Renaissance in Portugal*.—Frankfurt, 1890.

(2) *Portuguese Architecture*.—London, 1908.

como persuasivos ciertos hechos, como el de llamarse Fernández dos enviados (en 1506-1513) a la India (uno como arquitecto e ingeniero del Rey), lo mismo que los maestros de Batalha, y de que los Caballeros de Cristo de Thomar (el monumento más furiosamente «Manuelino») tuviesen, por Bula pontificia, enorme poder en los países descubiertos por los portugueses.

Fuera atrevido, por mi parte, sentar *teorías* con el conocimiento imperfecto que de los monumentos portugueses y de su historia tengo. Mas no huelgan ciertas observaciones que se desprenden de lo tratado en esta conferencia: la comunidad en el uso español y portugués de los arcos mixtilíneos, frecuentes en España desde el siglo XI, por lo menos Salamanca, Toledo, Guadalajara, etc., Batalha...; el parentesco del sistema de los *conopios* en serie (Alfajería, 1492—Santiago de Galicia, 1508—Batalha, puertas de las Capillas Imperfectas, hacia 1509); el *naturalismo* español, iniciado en España (en San Gregorio, de Valladolid, 1488-1496) con gran anterioridad a lo portugués, y seguido después contemporáneamente (capilla de los Vélez, en Murcia, pilares de las Capillas Imperfectas de Batalha, etc.) aunque alcanzando después en Portugal extravagancias y desenfrenos nunca vistos en lo español (1).

Quédense estas cuestiones de orígenes y cronologías para más estudios, y contentémonos con registrar dos hechos claros, palpables, contundentes: primero, la existencia en la Península, entre 1480 y 1520, de un arte gótico que no tiene par igual ni en Francia, ni en Alemania, ni en Inglaterra (lo cual han declarado terminantemente Street, Bertaux, Watson y otros arqueólogos extranjeros modernos); segundo, que este arte tiene características iguales en España y en Portugal, como amalgama de los tres mismos factores: *goticismo*, *mudejarismo*, *naturalismo*.

¿No tendremos derecho a sentar la existencia de un estilo gótico IBÉRICO, obra de una *evolución* peculiarmente *peninsular*?

VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA,
Arquitecto.

(1) Acaso porque el «Renacimiento» nos invadió antes que a nuestros vecinos.

El Arte en Huesca durante el siglo XVI.

Artistas y documentos inéditos.

§ 1.º—*Datos sobre Damián Forment y su gran retablo de Huesca; desposorios de Ursula Forment, hija suya* (1).

En 10 de Septiembre del año 1520, rigiendo la diócesis de Huesca el preclaro Obispo D. Juan de Aragón y Navarra, de sangre real (2), firmaba el escultor Damián Forment, con el Cabildo, la capitulación para la obra del retablo mayor de la Catedral, que había de darle perenne fama, ya cimentada con el del templo del Pilar, de Zaragoza. Catorce años invirtió el maestro en dar cima a su mejor producción. Además de Pedro Muñoz, Juan de Lorena y Juan de Landerri, discípulos conocidos de Forment, que le ayudaron en su tarea, hemos descubierto otro inédito en el libro de Fábrica correspondiente a los años 1523 a 1540, que se conserva en el archivo catedralicio. Llámase *Maestre Enrique*; y la nota que lo atestigua (que obra al folio 96 de dicho libro), dice así: «Item a 11 de deziembre 1524 pague al dicho

(1) El retablo mayor de la Catedral de Huesca, obra de Damián Forment, lo reprodujo en conjunto la Revista en fototipia publicada el año 1899, tomo VII, a la pág. 188. Hoy reproducimos dos detalles del mismo, similares a los de otra magna obra de Forment: el retablo del Pilar de Zaragoza. En éste, en otros medallones, se ve el retrato de la esposa (lo dice la letra) y el del escultor,—con el parlante trigo (*forment*) en el detalle decorativo que comprueba la especie;—en el de Huesca se cree lo mismo, pero si el varón es la misma fisonomía (transcurridos unos pocos años que habían transcurrido), a toda evidencia, la mujer es otra, de diversa cara y muchísimo más joven, como que parece una niña. Esta circunstancia hizo pensar a al guien en unas desconocidas segundas nupcias del magnífico artífice de nuestro Renacimiento (al Sr. D. Mario de la Sala), mientras que el Sr. Tormo (conferencia dedicada a Forment en el Ateneo de Madrid el 20 de Diciembre de 1913) dijo que la representada habría de ser una hija del escultor. Los documentos ahora aportados por la diligencia del Sr. Arco, declarando viva a la conocida esposa y casadera a su hija Ursula cuando se trabajaba el retablo de Huesca, parecen confirmar la segunda hipótesis.—Véase Angel Vegue Goldoni: «Las Conferencias del Ateneo: Damián Forment», en *La Epoca*, número de 16 de Enero de 1914.—*N. de la R.*

(2) Fué hijo natural del Príncipe de Viana.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

DAMIÁN FORMENT (fl°....1501....1540....) Retrato de una hija (?) y del propio escultor
En el Retablo mayor de la Catedral de Huesca (labrado de 1520 á 1534)

maestre tres ducados de oro, los quales di por orden y comission suya a maestre Enrique, *criado de maestro Forment*» (1).

En el largo tiempo que, por razón de la obra, estuvo viviendo Forment en Huesca, casó a su hija Ursula con mosén Juan de Osso, vecino del lugar de La Codoñera, barrio de la villa de Alcañiz. Revélalo un documento que hemos hallado en el libro de protocolos del notario Luis Pilares, del año 1527. Es un acto fechado en 10 de Agosto, por el cual comparecieron ante aquél el citado Juan de Osso y maestre Damián Forment y Jerónima de Arboleda, cónyuges, y Ursula Forment, doncella, hija de ambos, habitantes en Huesca, exponiendo que entre Osso y esta última había sido concertado el matrimonio, mediante una capitulación, que entregaban, y cuyo comienzo dice de este modo:

«Mediante la divina gracia, matrimonio a sido tractado y concluydo entre el magnifico mossen Johan Osso, domiciliado en el lugar de la codonyera vario (*sic*) de la villa de Alcañiz del regno daragon, de la parte una, y los magnificos damian forment et Jeronima darboleda, conyuges, y ursula forment, donzella hija de los dichos conyuges, domiciliados en las ciudades de Çaragoça et Valencia, habitantes de presente en la ciudad de huesca del regno daragon, de la parte otra... en la forma siguiente»: La cláusula tercera dice que Ursula Forment trae al matrimonio todos sus bienes, y en especial 26.000 sueldos jaqueses, los cuales sus padres le ofrecen dar; más ropa y una *jilaba negra* que los cónyuges tienen, hasta cumplir 4.000 sueldos. Se obligan a ello «sobre unas casas sitiadas en la ciudad de Çaragoça, en sant Pablo», que confrontan con otras y con la vía pública, «et sobre unas casas en Valencia, al carrer de sant Vicent, que confrontan con casas de Jayme Climent y con casas de *pere cavales, pintor*. Et mas sobre la porcion al dicho damian forment devida por el capitulo del aseo de huesca a el devida o que se debra del retablo mayor de la dicha seo, segunt costa por acto testificado por luys de pilares notario de la ciudat de huesca y del dicho capitulo». En la cláusula sexta se dice que una vez pagados por Forment y su mujer los 26.000 sueldos

(1) Afirma Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables* (pág. 167 de la edición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) que Forment «nunca tuvo menos de doce o catorce discípulos que aprendían su facultad, mas ninguno le igualó».

de dote, los nuevos esposos se librarán de cualquier derecho que *ab intestato* les pudiese convenir en los bienes y herencia de sus padres.

Vemos, pues, que Forment declara estar domiciliado en Zaragoza (parroquia de San Pablo) y en Valencia (calle de San Vicente), en cuyas ciudades poseía casa propia.

En 24 de Julio de 1534, ya terminado el retablo mayor de la Seo oscense, su Cabildo y Forment, habitante éste ya en Zaragoza, dan poder y facultad a *Miguel Peñaranda* y *Nicolás de Urliens*, imagineros o escultores de Huesca, para que, de acuerdo con lo prevenido en la cláusula octava de la capitulación para la obra del retablo, reconozcan éste y declaren si Forment ha cumplido con lo convenido, cuyo dictamen juran aceptar y cumplir bajo pena (la parte inobediente) de 500 florines de oro. Este es el primer documento inédito, que luego aparte publicamos, en el que está contenida una cédula de reparos hechos por los indicados escultores, todos ellos de poca monta, como podrá apreciarse.

Por esta cédula se ve que el retablo tenía puertas, como muchos de los de esta época. El Cabildo tenía un mazonero o escultor a sueldo, al cual, además de otros trabajos, le estaba encomendado el de abrir y cerrar las puertas del retablo. En 1581 (primera fecha en que hallamos este dato) ejercía el cargo el escultor *Juan Miguel de Urliens*, el que labró, con otros dos maestros, el cuerpo superior del retablo mayor de la Catedral de Barbastro. Percibía por ello 50 sueldos de salario, y 54 por limpiar el retablo. En 1582 recibe siete sueldos jaqueses «por adobar un santo del altar mayor que se abía quebrado», y en el año 1591, 32 por arreglar otras imágenes del mismo retablo (1). En Julio de 1666 se pagaron al escultor *Jerónimo Nasarre* tres libras y cuatro sueldos en moneda jaquesa «por adreçar el Apostol del altar mayor que hecharon y rompieron quando lo limpiaron» (2).

Mas volvamos a Forment. Por otro documento se ve que en 9 de Agosto del año 1534 otorga un *albarán* o carta de pago de 10.000 sueldos recibidos del Cabildo, a cuenta de los 110.000 que tenía que darle por la obra. Tres días después, aquél declara tener en encomien-

(1) Archivo de la Catedral: libro de fábrica.

(2) Idem íd. Se mandó traer una piedra de alabastro de tres palmos de altura por dos de ancho y uno de grueso. Dió el fabriquero por ella, incluidos los portes, la suma de cinco libras.

da o depósito la suma de 3.966 sueldos, que no restituiría a Forment sino hasta la feria del *Corpus Christi* del año 1536, siempre que hiciera en el retablo las cosas ordenadas por los dichos peritos Miguel de Peñaranda y Nicolas de Urliens (1). Por fin, en 22 de Agosto de 1537, el Cabildo canceló la capitulación, reconociendo haber cumplido el artista con todo lo en ella convenido o preceptuado. Mas no cumplió de igual modo el primero con el famoso escultor valenciano. En 1546 (ya muerto éste) todavía tenía en su poder los 3.966 sueldos que en 12 de Agosto de 1534 declarara recibir en depósito para restituirlos. Demuéstranlo dos curiosos documentos que hemos encontrado en el libro de protocolos del notario Luis Pilares, correspondiente al año 1534. Son dos actos de procura, hechos por Isabel y Esperanza Forment en favor de D. Pedro Ochoa, beneficiado de la Catedral de Huesca, que fueron presentados al citado notario en 4 de Abril de 1546, y se incluyen en dicho libro. En el primero, dice Isabel Forment, doncella, habitante en Zaragoza y heredera universal, juntamente con su hermana Esperanza, de todos los bienes que fueron *del quodam Damian forment, padre mio*, según consta en el testamento de éste, otorgado en la ciudad de Santo Domingo de la Calzada, a 22 de Diciembre de 1540, ante el notario de la misma Domingo Aulestia, que nombra procurador al dicho beneficiado, para cobrar del Cabildo de Huesca 3.966 sueldos que tenía *en comanda*, de Forment, y otorgar albaranes y cancelaciones de lo que vaya cobrando, conforme le pareciere. Fechado en Zaragoza, a 26 de Marzo de 1546, ante el notario Gaspar de Caldinar. Por el segundo instrumento, Juan de Calanaz, menor de días, y Esperanza Forment, cónyuges, habitantes en el castillo de la villa de Monroyo, en Aragón, la segunda como heredera de su padre, otorgan un acto igual estando en dicho castillo, en 29 de Marzo de 1546. Notario, Gaspar Albalat, vecino de Monroyo (2).

(1) Este escultor hizo en 1521 la obra de mazonería de un retablo con destino a la sacristía de la Catedral de Huesca, que pintó Esteban Solórzano. En Octubre de 1543 trabajaba en la capillita alta del Sacramento, detrás del presbiterio, y en el año 1544 en el púlpito del mismo templo, en unión de su compañero *Juan de Larumbide*. (Arch. cit., ídem íd.)

(2) Archivo citado, protocolo citado.

**Acto de visura del retablo mayor de la Catedral de Huesca,
obra de Damián Forment, hecho por los escultores Mi-
guel Peñaranda y Nicolás de Urliens.**

—(24 de Julio de 1534.)—

Die vicesima quarta Julii anno M^o D^o tricesimo quarto Osce.

Eadem die clamado y ajustado Capitulo de los señores lugarteniente de Dean y canonicos de la Seo de Huesca en la capilla de Sant phelip y Sant Jayme de la dicha Seo por mandado del lugarteniente de dean infrascripto et por clamamiento de martin de bergara nuncio siquiere portero del dicho Capitulo, segunt que el tal fe... etc. en el qual capitulo intervinieron y fueron presentes mossen martin de santangel canonigo y lugarteniente de Dean de la Seo de Huesca, mossen pedro de vera... etc. Et de si todo el dicho capitulo capitulantes et capitol fazientes, tenientes, etc. de la parte una. Et el honorable mastre *damiant forment* imaginario habitant en la ciudat de Çaragoça de la parte otra, los quales ad inv^e dixeron et proposaron attendientes y considerantes que entre ellos hinc inde esta concertado que los honorables mastre *miguel penyaranda* et mastre *nicolau orriens* (1), imaginarios Osce han de reconocer si el dicho mastre damiant forment ha cumplido en fazer el retablo mayor de la Seo de huesca juxta tenor de la capitulacion sobre el dicho retablo entre ellos hinc inde fecha en et por mi notario testificado. Por tanto las dichas partes de grado etc. hinc inde dieron poder a los dichos mastre miguel penyaranda e mastre nicolas orriens que juxta tenor de la dicha capitulacion reconozcan dicho retablo et digan, declaren et pronuncien si el dicho mastre damian forment ha cumplido juxta tenor de la dicha capitulacion etc. Et con esto las dichas partes et cada una dellas hinc inde prometieron et se obligaron a fiar a lo que ellos ambos concordes pronunciaran y declararan sobre lo predicho et aquello loar, aprobar et con effecto cumplir, so pena de cada quinientos florines de oro en oro, aplicaderos todos a la parte obedient de cada una de dichas partes. Et si por no tener et cumplir expensas a cada una de las partes por lo predicho... etc. prometieron pagarse a lo qual tener et cumplir las dichas partes y cada una dellas obligaron hinc inde, etc. renunciaron, etc. Et por mayor seguridat el dicho lugarteniente de dean, con voluntad et por todo el capitulo, et el dicho mastre damiant forment, juraron por Dios sobre la cruz et santos quatro evangelios de tener, servir et cumplir lo que por ellos sera declarado, so pena de perjuros, fiat large... etc.

Testigos mossen anthon sanchez racionero et mossen miguel calbo de lanuça beneficiado en la Seo de huesca.

(1) Es Nicolás de Urliens,



Magníficos Senyores: nosotros avemos mirado lo que vuestras mercedes nos dieron cargo y allamos en el tabernaculo de medio que se a de azer una lanza a sant jorge y a sant sebastian unas quantas saetas y a santa lucia una palma y algunas juntas retondir (1).

Item en el tabernaculo del portamento de la cruz santa, a santa catalina una espada de madera y a la misma santa un dedo y a sant gregorio una cruz y a sant agostin una pluma de madera, una cresta de pilar en el remate de ariba [y a un ombre de cavallo un dedo] (2).

Item en la istoria de medio falta a nn angel un arco de madera para la vivuela y debaxo de los angeles en los rincones nos parece que estaria bien el sol y la luna de madera y a hun onbre de caballo una vara de madera en la mano y al mal ladron un dedo pulgar del pie.

Item en los pilares faltan algun dedos a los profetas que stan en ellos (*sic*).

Item en la istoria del baxamiento de la cruz faltan a tres figuras tres dedos [y falta una corona despinas].

Item en la otra istoria del portamento de la cruz no allamos que falte ninguna cosa, salvo una corona despinas paral cristo que lleva la cruz.

Item en las polseras allamos algun inconveniente para asentar las puertas, que no se pora serrar el retablo sino con dificultat, enpero ahi esta mas tre forment que lo remediara con su consejo y es obligado remediarlo.

Item en el bancho primeramente allamos en la portada questa a la parte de la capilla de sant pedro, falta a sant vicent una palma, y en la copada de lo fullage un pedaço de hojas, y en el pilar de la misma puerta al sant marco un dedo.

Item mas en la istoria de la cena faltan a los apostoles algunos dedos que han de remediar.

Item mas a los doze apostoles dencima de las istorias faltan sus insinias en las manos.

Item mas en la istoria del prendimiento de cristo a sant pedro un huchillo (*sic*).

Item a la istoria del azotamiento de cristo faltan unos açotes a un bochin (3) y a otro los dedos de la mano y un serafin a hun lado de la caxa de dicha istoria.

Item en la istoria de la coronacion a hun bochin falta un pedaço de la barba y a los bochines unas canyas.

Item en la istoria del ecce homo debaxo el entrepie falta el remate de la cresta.

Item en el entaulamento en la sarmentona falta una rosa.

(1) Redondear.

(2) Estas palabras están tachadas.

(3) Verdugo.

Item en la portalada de la parte de la sagrestia, en la copada falta algunos pedaços de fojas los quales se an de remediar.

Item en el sotabanco, en hun quadro falta a hun paxaro la cabeça, y en dos columnas dos cartones.

Item en el epitafio de medio un pedaço.

Item en la moldura debaxo un pedaço que falta.

Item avemos medido laltaria del retablo dende lo mas alto de la polsera de la punta ata donde assienta el dicho retablo, allamos que tiene setenta y seys palmos y dos dedos y de ancho de polsera a polsera tiene sinquenta palmos.

PRONUNCIACIÓN O DECLARACIÓN

Eadem die computato vicesima quarta Julii anno M^o D^o tricesimo quarto Osce incontinenti fecho et dado el dicho poder, los dichos mastre miguel de penyaranda et mastre nicolas orriens imaginarios osce, por el poder a ellos dado por el dicho capitulo presente connocido estant segunt suso se contiene sub presenti die et por el dicho damian forment presente, ambos concordos pronunciaron et declararon el dicho mastre damian forment haver cumplido con todo lo contenido en la capitulacion del dicho retablo, por mi notario testificado, excepto las cosas en la presente e retrospectiva cedula especificadas et nombradas, la qual mandaron por el dicho mastre damian forment ser cumplidas, so las penas y juramento en el poder contenidas, presentes los dichos lugarteniente de dean, canonigos y capitulo de la seo de huesca, et mastre damian forment, los quales loharon et aprobaron...etc. fiat large, etc. Testigos los dichos, etc.

Albarán otorgado por Damián Forment.

—(9 de Agosto de 1534.) —

Eadem die Osce, yo damian forment imaginario, habitant en la ciudad de Çaragoça, de grado etc. de vosotros señores dean, canonigos y capitulo de la seo de huesca, son a saber diez mil sueldos dineros jaqueses, los quales son en parte de paga de aquellos ciento y diez mil sueldos jaqueses que soys obligados dar e pagarme, en virtud de la capitulacion entre el capitulo e yo sobrel retablo mayor de la dicha seo, fecho, concordado por mi notario testificado... etc., atorgo el present publico albaran, etc. fiat large, etc.

Acto de comanda por el Cabildo de la Catedral de Huesca.

—(12 de Agosto de 1534.)—

Eadem die Osce, clamado, convocado y ajustado capitulo de los señores lugarteniente de dean y canonigos... etc. de grado, etc., reconocemos y confesamos tener en verdadera comanda, puro et fiel deposito de vos mastre damian forment, imaginario habitant en la ciudat de Çaragoça, son a saber tres mil nuebecientos xixanta y seys sueldos dineros jaqueses, los quales nos haveis encomendado, et aquellos de vos atorgamos haver recebido. Renunciantes, etc.

Eadem die Osce, yo dicho damian forment, imaginario habitant en la ciudat de Çaragoça, de grado reconozco que quanto que la proxime suso continuada carta de encomienda por vosotros lugarteniente de dean, canonigos y capitulo de la seo de huesca a mi de los dichos tres mil nuebecientos xixanta seys sueldos atorgado me haveys de dar e restituir siempre que por mi seays requeridos etc. Que aquella no me haveis de restituir ni pagar sino fasta por toda la feria del corpus christi de huesca del anyo de mil quinientos trenta y seys, con esto empero que yo aya fecho en el altar mayor de la seo de huesca todas aquellas cosas que por mastre miguel penyaranda et mastre nicolas orriens, imaginarios osce, como arbitros entre los señores de capitulo e yo han mandado hazer et cumplir, por mi notario testificado, por el poder a ellos dado, et assi prometo et me obligo no demandar ni executar dicha comanda hasta passado el dicho tiempo, et con que yo aya acabado en dicho retablo lo que por los predichos ha seydo mandado, a lo qual tener et cumplir obligo, renuncio et sometome etc., fiat large, etc. (1)

§ 2.º—*El escultor Juan Miguel de Urliens, citado: varias obras suyas.*

Publicamos a continuación un contrato entre el Concejo de Huesca y el escultor Juan Miguel de Urliens, en 18 de Agosto de 1595, para la obra del retablo de la iglesia de San Jorge (2), sita en las cercanías de la ciudad (retablo que todavía se conserva), y que más tarde (año 1603) pintó Nicolás Jalón (3). Es de buena traza, de gusto clásico y escultura acertada. Damos también los actos de visura del mismo, hechos por Pedro Mendoza y Andrés de Arana, pintores, y Nicolás Jalón, antes citado, que además era escultor.

(1) Archivo de la Catedral de Huesca: Protocolo del notario Luis Pilares.

(2) Protocolo de Sebastián de Canales.

(3) Véase la Revista *Arte Español*, número del primer trimestre del año 1914, artículo nuestro acerca de la pintura en el Alto Aragón durante los siglos XVII y XVIII.

Fué este Juan Miguel de Urliens escultor muy notable. De ello le acredita el bello patio y escalera de las Casas Consistoriales de Huesca, trabajados desde el 26 de Abril de 1577, bajo la dirección del arquitecto *Miguel de Altué*. Las labores platerescas de los arcos, que llevan la fecha 1578, y los preciosos medallones de la amplia escalera, con bustos y escudos de Aragón y Huesca, son de Urliens, según se expresa en el libro de actas del Concejo. Una nota del que corresponde al año 1567, dice: «Mas pague a Miguel de Urliens, maçonero, por las medallas que hizo para la fuente de los moros, 80 sueldos». En 1569 trabajó el retablo de la parroquia de Yéqueda (Huesca), según rezan estos acuerdos hallados en los libros de *Gestis* del Cabildo oscense, señor de aquel lugar: en 5 de Septiembre de dicho año, «que se paguen a Miguel de Orliens, maçonero, 500 sueldos en parte de pago del retablo que ha hecho para la iglesia de Yéqueda»; y en 26 del propio mes, «que se paguen al mismo 300 libras 10 sueldos como fin de pago de 1.400 sueldos en que se concertó dicho retablo». En 1571 pintó sus tablas Rafael Juan Monzón (1).

Capitulación entre el Concejo de Huesca y el escultor Juan Miguel de Urliens, para la obra del retablo de la iglesia de San Jorge.

—(18 de Agosto de 1595.)—

Capitulacion y concordia entre los Ilustres señores Justicia, Prior y Jurados de la ciudad de Huesca de la una parte, y Juan Miguel de Urliens, escultor, avitante en la dicha Ciudad, de la otra, acerca del retablo que los dichos señores Oficiales mandan hazer para la hermita de San George de la dicha Ciudad, con las condiciones siguientes:

Primeramente, es condicion que el dicho Juan Miguel de Urliens se obliga a hazer un retablo de madera buena y bien curada para la dicha hermita, de aquel tamaño, traça y proporcion que en una traza que para este efecto ha hecho, parece y esta aqui inserta, y con aquellas figuras, hestorias y otras cosas que los sobredichos señores le pidieren, el qual ha de dar hecho y acabado y asentado sobre el altar de dicha hermita para la vispera del Señor San George primero veniente.

Item, es condicion que dentro de quince dias como sea hecho el dicho re-

(1) Archivo de la Catedral, protocolo de Jerónimo Pilares.

tablo aya de ser visto por personas que lo entiendan, para ver si esta con la bondad y perfeccion arriba dicha; y assi mismo para ver y juzgar si vale seys mil sueldos jaqueses que se le da comision valga, advirtiendo empero que si dicho retablo después de visto por los sobredichos no valiere los seys mil sueldos, se le aya de quitar dellos todo aquello que se hallare valer menos; y si acaso hallaren valer mas de los seys mil sueldos, no se le aya de dar ni añadir cosa alguna.

Item, es condicion que el dicho Juan Miguel de Urliens ha de dar fianças a contento de los dichos señores Justicia, prior y Jurados, de hazer el dicho retablo en la manera arriba dicha.

Item, es condicion que los dichos señores oficiales se obligan a dar al dicho Juan Miguel de Urliens en pago del dicho retablo los dichos seys mil sueldos en la manera que dicho es, y en los tiempos y tandas siguientes: mill sueldos luego en començando la obra, otros mill sueldos a mitad del mes de Setiembre primero viniente, Mill y quatrocientos sueldos por todo el mes de mayo primero viniente, y fin de pago fenecida la obra y puesta en perfeccion y vista y reconocida.

Item, es condicion que el dicho Juan Miguel Urliens haya de dar y pagar al notario de la Ciudad por hazer la presente capitulacion diez y seys sueldos.

Die decimo octavo mensis Augusti anno M.DLXXXXV, en la retreta inferior de las Casas Comunes osce, ajuntados los Illustres señores Juan Lastanosa, Justicia, Juan de mompaon, Prior de Jurados, micer Juan Miguel de olzina, Juan de Aragon y lorenço lasus Jurados osce, los quales con poder de Consejo etc., tomaron por assignados a los señores el Doctor Geronimo Bandres, Almutaçafe, Pedro Sellan, micer Antonio Coscujuela, micer Juan de Canales, Hernando Cortes, Gorge Saturnino de Salinas, Juan de Barayz y vera, Juan Cortes menor, Pedro de Silbes menor y Phelipe Jayme sanclimente, ciudadanos y consejeros osce, los quales dichos señores oficiales y ciudadanos, conformes, de grado etc. dieron ha hazer a Juan Miguel Urliens, escultor havitante Osce, en la preinserta capitulacion nombrado, el retablo de la yglesia del Sr St^o Jorge de la presente ciudad, por el precio y dentro del tiempo que en la preinserta capitulacion se contiene, y con los pactos y condiciones en aquella puestos y contenidos, el qual precio prometieron y se obligaron en nombre de la dicha ciudad pagar, etc, so obligacion de todos los bienes y rentas de la dicha ciudad, etc., et el dicho Juan miguel de orliens que presente estaba, de grado etc. acepto la obra de dicho retablo etc., et por mayor seguridad dio por fianças, etc. a Martin de Arascues, notario publico y ciudadano Osce, y Augustin de Garisa, ciudadano assi mesmo Osce, los quales que presentes estaban, de grado etc.

Testigos Miguel Cipres y Domingo de Pano, vergueros osce.

ACTOS DE VISURA DEL RETABLO

Nosotros Pedro Mendoça, Andres de Arana y Nicolas Xalon, personas llamadas por los mui illustres señores Justicia y Jurados y Consejo de la ciudad de Huesca, de una parte, y por Joan Miguel de Orliens, escultor becino de la dicha ciudad, la otra parte, para tasar, ver y reconoçer lo que bale un retablo que el dicho Joan Miguel a echo para la ermita de San Jorge de la dicha ciudad; y ubiendolo bien bisto pieça por pieça, asi el samblaje como la talla y escultura, allamos que bale lo que ay esta echo la suma y cantidad de trescientos y setenta escudos de a diez reales, en que entra la madera, clabos y cola, y todo lo que mas el dicho Joan Miguel ai tiene echo y gasto ata oi; y por el juramento que emos prestado y echo acemos esta declaracion y obligamos al dicho Joan Miguel aia de açer diademas a los Santos, y al San Jorge aya de adreçar aquella lança de manera que este drecha y bien.↓

Die vicesimo nono mensis Aprilis anno M.D.LXXXXVII, osce, ante la presencia de los señores Jeronimo rivera y Pedro esteban, Prior y Jurado osce, parecieron personalmente *Pedro mendoza* y *Andres de Arana*, pintores vezinos osce, nombrados por el Consejo osce, y *nicolas xalon*, escultor nombrado por Miguel Juan de Urliens, los quales haviendo ante todas cosas jurado en poder y manos del dicho Sr. Prior de Jurados por Dios etc. de haverse bien y fielmente en la tasacion de la obra del retablo de Sant Jorge, y visura de aquel, dixeron que mediante el dicho juramento y juxta Dios y sus conciencias lo havian reconocido y visto, y que su parecer era el contenido de la parte de arriba, ex quibus, etc.

Testigos Martin Caverro de ortilla, domiciliado Osce, y Domingo Perez, verguero osce.

Por mandado de los señores Jurados fuimos nosotros *pedro de mendoça* y *andres de arana* a reconocer lo que faltaba de acabar de escultura y senblage en el retablo de señor San Jorge de la ciudad de uesa, es lo siguiente: Primeramente, un escudo de armas en lo mas alto del retablo.

Mas baxo un christo crucificado falta con su calbario debaxo de la cruz.

Mas faltan todas las diademas de los santos.

Mas falta de poner derecha la lança a San gorge.

Mas falta de azer toda la escultura del primer banco.

Esto emos fallado que falta conforme la traça y capitulacion para acabar y quedar en perficion la dicha obra, y sin ello queda yperfeta (1), y azemos reiaçion a V^s m^{des}

Andres de Arana

Yo pedro de mendoça firmo lo mismo sobredicho.

(1) Imperfecta.

Die decimo sexto mensis Junii anno M.D.LXXXXVII, osce, ante la presencia de los Ilustres señores micer Antonio Coscujuela, Justicia, Geronimo Rivera, Pedro Estevan y Josepe Aguasca, Prior y Jurados osce, parecieron personalmente Pedro mendoza y Andres de Arana, los quales dixeron que havian sido nombrados por la Ciudad para ver y reconocer lo que falta en el retablo de Sant Jorge que ha hecho Miguel Juan de Urliens, y dicen que falta por acabar lo contenido en la cedula de la parte de arriba, por el juramento por ellos prestado, ex quibus, etc.

Testigos Juan Cortes menor y Miguel de Mendoza, ciudadanos osce.

Dezimos nosotros pedro mendoça y andres de arana que emos bisto y reconocido el retablo de señor san gerge, las faltas que de antes y despues de la ultima tasacion abiamos allado, y agora de nuebo emos reconocido y fallamos que en todo a cumplido mui bien conforme la capitulacion y traça, y que en ello no ai que emendar ni recorer; y esto declaramos conforme el juramento que fecho tenemos.

Andres de arana

Yo pedro de mendoça firmo lo preinserto (1).

RICARDO DEL ARCO.

(Continuará.)

(1) Archivo de protocolos de Huesca: Notario, Sebastián de Canales.

JOSÉ ANTOLÍNEZ

PINTOR MADRILEÑO

(1635-1675)

En Julio de 1694 se hacían en esta corte las informaciones para el ingreso en la Orden de Calatrava del «capitan de cavallos D. Gaspar de Saravia Antolinez.» Según la genealogía de antemano presentada, era el «pretendiente» hijo de «D. Claudio Joseph Vicente Antolinez y doña Francisca González de Perea», y tanto aquél como «sus padres y abuelos paternos y maternos, naturales de Madrid».

Iban ya examinados veintitrés testigos, todos muy favorables para el logro de los deseos del capitán, pues al contestar a la novena pregunta del interrogatorio juraban todos que el pretendiente, sus padres y abuelos no fueron mercaderes, cambiadores, banqueros, bordadores, plateros, *pintores*, notarios o escribanos, ni habían «tenido otros oficios semejantes a éstos, o inferiores dellos que viven por el trabajo de sus manos». Todo lo contrario: decía el primer testigo (y otros lo repitieron) que «al pretendiente, sus padres, abuelos paternos y maternos. . . los tiene y a tenido y a visto tener y comunmente respetar por hijosdalgo notorios al fuero de España sin mezcla de villanía.» Vivían cual cumplía a su estado de hidalgos, «manteniéndose de sus rentas y sirviéndose de criados correspondientes a su luzimiento», ocupados en cosas de las más provechosas a la República; algunos antepasados de D. Gaspar estuvieron a pique de pertenecer a una de las corporaciones más insignes de nuestra Patria, nada menos que al Ayuntamiento de Madrid; y añadió otro testigo que «don Diego de Villa-Real, primo hermano del padre del pretendiente, era familiar del Santo Oficio.»

Cambió por completo el tranquilo curso de la información el testigo número 24, «Juan Esteban de Mojarres (o Moxares), presbítero y pintor», quien se hizo lenguas también de la limpieza de sangre de la familia de D. Gaspar, pero dijo «que D. Claudio Joseph Antolinez, padre del pretendiente, fue pintor en esta villa», y «le vio pintar...



Fot. Cardona.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JOSÉ ANTOLINEZ (1635 † 1675) San Juan Bautista

Lienzo firmado y fechado en 1663. Catedral de Valencia

2.05 × 1.42

en... su obrador, el qual tenia en la calle de alcalá, frente del Buen suceso, en casas que oi vive Santiago Carreño, Escribano Real»; «Que sabe ai una pintura de San Pedro en el ospital de los Italianos de esta Corte, la cual esta firmada por el dicho Joseph Antolinez, como lo acostumbraba en todas las que hazia de su mano, y assimesmo sabe fue carpintero en esta villa Juan Antolin, su padre y a Buelo Paterno del pretendiente... por averle visto trabajar en su taller, que tenia publico en la calle maior, en el portal de los pelleteros»... «y que save que Julian Gonzalez, a Buelo materno, tubo tienda publica de Pintor en esta villa... frente de el conbento de la Vitoria.» Para probar que José Antolínez y Julián González de Benavides (así le llaman otros testigos) se mantuvieron trabajando de pintores, invocó, entre otros testimonios, el de «don Pedro Ruiz Gonzalez, Pintor que es en esta Corte, que vive en la calle de Juan Nelo» (Juanelo).

A este Juan Esteban de Mojarres (que confesó ser de edad de sesenta y cuatro años, poco más o menos) debe referirse Palomino, al decir (en el tomo I, páginas 82 y 83, de *El Museo Pictórico*) que fué excelente en las perspectivas «el Licenciado don Juan Estevan, Presbytero... y no sólo Pintor de Profession, sino con Obrador publico en esta Corte, junto a Nuestra Señora de la Soledad o convento de los Minimos.»

Para contrastar las denuncias de Mojarres llaman los caballeros informantes al aludido D. Pedro Ruiz González (1), que declara tener unos cincuenta y cuatro años; por tanto, debió nacer en 1640, y no en 1633, como, siguiendo a Palomino, repiten todos sus biógrafos; pasan después al domicilio (en la Puerta del Sol) del pintor Martín Salcedo, o Salzedo, como él firmaba, de cincuenta y cinco años de edad, «vezino de esta villa y natural de Almodóvar del Campo, en el Priorato de Calatrava»; interrogan luego al licenciado D. Diego González de la Vega «presbitero y sacristan maior del combento (era hospital) de los Italianos de esta Corte», quien afirma ser natural de Madrid, también pintor y tener unos sesenta y seis años (Palomino y Ceán le

(1) Acerca de este artista, autor de los cuatro lienzos con soberbias figuras de Cardenales que decoran la sacristía de San Isidro el Real de Madrid, se publicará en breve en este BOLETÍN una monografía, de seguro muy notable, que prepara el Marqués de Santa Maria de Silvela.

creían más viejo, pues dicen falleció el 23 de Junio de 1697, a los setenta y cinco de su edad); preguntan después a «Matias de Torres, Pintor en esta villa, vezino de ella, de quarenta y ocho años a esta parte y natural que dijo ser de la villa de Aguilar de Campóo» (provincia de Palencia) y de edad de cincuenta y nueve años (1). Por último, pasan los informantes a *examinar* a Antonio Castrejón, «pintor en esta villa... persona anziana y de grandes noticias», que vivía en la calle del Colmillo (ahora de Pérez Galdós) y refirió que tenía sesenta años y había nacido en Madrid. Rectifica también esta declaración a Palomino, pues dijo en el tomo III, página 432 de la obra antes citada, que Antonio Castrejón «murió por el año de seiscientos y noventa, a los sesenta y cinco de su edad».

Estos testigos ampliaron lo afirmado por Juan Esteban de Mojares, señalando diversos cuadros pintados por nuestro biografiado para varios conventos de Madrid y haciendo mención de los lienzos que vendió Antolínez al arrendador de las Salinas, D. Francisco Esteban Rodríguez de los Ríos, a cuya casa y a los conventos indicados por los testigos fueron los caballeros informantes a reconocer, y a veces medir, las pinturas del padre del capitán; y cerciorados de que los ascendientes de éste se habían mantenido del «trabajo de sus manos» lo expusieron al *Consejo de las Ordenes*, que el 21 de Agosto de 1694 acordó aprobar las informaciones en cuanto a la limpieza, legitimidad y nobleza de D. Gaspar de Sarabia Antolínez y reprobarlas en lo que se refería al «oficio de pintor del padre del pretendiente y en el de cofrero del abuelo paterno, y en el oficio de pintor del abuelo materno»; mas el capitán acudió a Roma y en 16 de Marzo de 1695 los señores de dicho Consejo «habiendo visto el breve de Su Santidad en que dispensa en los oficios del padre y abuelos del pretendiente, mandaron se despache título del hábito».

Las declaraciones de los testigos y los documentos aportados a este expediente de ingreso en la Orden de Calatrava, custodiado ahora con el núm. 2.415 en el Archivo Histórico Nacional, de donde hemos copiado las frases que van entre comillas, nos han permitido re-

(1) Ceán, en su *Diccionario* (siguiendo a Palomino) le supone natural de Espinosa de los Monteros y nacido hacia 1631. Un cuadro firmado en 1697 por Matias de Torres se conserva en el Museo de San Petersburgo (tiene el número 497 en el Catálogo del *Ermitage*, publicado en 1899).

hacer la biografía de uno de los más insignes pintores de la escuela de Madrid completamente alterada por todos los autores que de este artista habían tratado.

Palomino (obra citada, págs. 385-87 del tomo III) dice que José Antolínez «fué natural de Sevilla, donde tuvo sus principios del Arte de la Pintura, y para perficionarse vino a la Corte, donde cursó algun tiempo en la Escuela de D. Francisco Ricci... tuvo gran genio para los Países, que los hizo con extremado primor y capricho; y asimesmo Retratos muy parecidos...» Refiere después para probar «la hinchazón y vanidad» de Antolínez varias aventuras, algunas no muy verosímiles, sacadas quizá, como muchas de las noticias del *Museo Pictórico*, de los escritos o de las conversaciones de Juan de Alfaro, despechado acaso porque, según nos cuenta Palomino con palabras reveladoras de una saña del todo ajena de su estilo, el Almirante de Castilla (1), reconociendo las excepcionales cualidades del malogrado Antolínez, quiso «colocar vna pintura suya en la Sala que tenía destinada para los Eminentes Españoles», donde reunió cuadros de los mejores artistas de la época; mientras que a su *pintor de cámara*, el adocenado cordobés Alfaro, le empleaba el Almirante tan sólo, ya «en diferentes retratos grandes y pequeños... ya en retocar lo maltratado de algunas (pinturas); ya en suplir lo que se añadía para igualar con otras, o para llenar los sitios donde se avian de colocar, por ser todas originales buscados, a costa de grandes expensas, de los primeros artifices de Europa... Executando tambien Alfaro algunas Pinturas o Países... para algunos sitios pequeños» (2). Acaba Palomino la *Vida* de J. Antolínez contando que éste falleció «por el año de mil seiscientos y setenta y seis, a los quarenta de su edad, con poca diferencia: vivía en la Puerta del Sol, y se enterró en la Parroquial de San Luis de esta Corte».

Ceán Bermúdez copió todos los errores de *El Museo Pictórico* y sólo se apartó de él para decir, sin motivo alguno, que Antolínez nació en 1639 y suponer que murió a los treinta y siete de su edad y no de unos cuarenta años que es, acaso, la única noticia cierta de

(1) Véanse las noticias que acerca de este Mecenasa da el Sr. Tormo en el número 143 (Noviembre de 1914) del *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*.

(2) Palomino, obr. cit., tomo III, pág. 400.—Era el compilador del *Museo Pictórico*, tan entusiasta de Alfaro, que hablando de sus retratos, dice: «parecían tan buenos como de Velázquez». Basta para desmentirle ver el de Calderón.

las contenidas en las frases de Palomino transcritas en el párrafo anterior.

En un artículo sobre los Antolínez, publicado en el número 129 (Noviembre de 1903) del BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, D. Pelayo Quintero emitió la hipótesis de quizá fuera el padre de José Antolínez otro pintor sevillano de igual nombre y apellido que, según el Sr. Gestoso (1), «en 1640 vivía en la calle de San Eloy, collación de la Magdalena. El día 16 de Octubre de 1646 murió pobre en la de Juan de Burgos, de la misma collación».

Las partidas de nacimiento aportadas a las pruebas susodichas nos demuestran que ni el célebre pintor ni sus progenitores fueron andaluces; la de aquél, la hemos visto en un *Libro de bautismos* de la parroquial madrileña de San Justo y Pastor, comenzado a escribir el 1.º de Enero de 1628, folio 468, y es del tenor siguiente:

«En la villa de Madrid, a siete dias de el mes de Noviembre de mill y seisientos y treinta y cinco años, yo el maestro Luis Roman Ugarte, Cura teniente de esta yglesia de San Justo y Pastor desta dicha villa baptize a Claudio Jusepe Vicente, hijo de Juan Antolin y de Ana Sarabia, su muger, que vive en la calle de Toledo, Casas de la marquesa de Belmar; fueron sus padrinos don Basilio de Castelbi y doña Francisca de Castelvi, su muger, a los quales adverti el parentesco espiritual; fueron testigos Juan Ma Roquin y pedro de ybar y licenciado Alonso frías (?) y otros; y lo firme—Maestro Luis Roman Ugarte» (rubricado).—Al margen: «Claudio Jusepe Vicente, hijo de Juan Antolin».

Nuestro biografiado solamente usó el segundo de sus nombres de pila y por apellido (excepto en la partida matrimonial) tomó el de *Antolínez*, imitando a su padre que, en sus últimos años, se hacía llamar así, acaso por parecerle prestaba esta modificación cierto aire de nobleza al nombre que había servido de distintivo a sus antepasados, por espacio de algunas generaciones; pues consta en su partida que Juan Antolín, bautizado también en San Justo y Pastor, el 22 de Abril de 1607, era «hijo de Francisco Antolin y Maria Gonzalez, su mujer, que viven en la calle de la Caba baja de San francisco, en ca-

(1) *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, por José Gestoso y Pérez, tomo II (Sevilla, 1900), página 12.

sas de Francisco de Rojas», y según una información de hidalguía, hecha en 1646, acreditó Juan Antolín ser «nieto de Francisco Antolín y Francisca de Espina, su muger, naturales que fueron de la villa de Villalon, en Campos» (1).

De rancia estirpe castellana era asimismo la madre de José Antolínez, doña Ana Meruelo y Sarabia, bautizada el 3 de Octubre de 1611 en la iglesia de San Nicolás, de Madrid, sirviéndola de padrinos D. Diego de Loaisa, caballero de Santiago, y su esposa doña Mariana Luisa de León; fué hija de doña Casilda Sarabia y de Pedro Meruelo Castillo, escribano de S. M., hacia 1588, en Villanueva de los Infantes, en la Mancha, pero nacido, probablemente, en Espinosa de los Monteros (Burgos), donde su hermano Juan residía en 1584, pues el padre de ambos, D. Diego de Meruelo, había sido procurador general de la misma villa. Tenía esta familia una ejecutoria ganada en el año 1454 por Juan Sáenz de Meruelo (abuelo del dicho D. Diego) contra la ciudad de Logroño, de la que era vecino.

Doña Ana y su marido poseyeron «unas casas solariegas y principales con las Armas de los Castillos de Meruelo y Antolínez en la dicha villa de Espinosa de los Monteros y tres güertas muradas de piedra que las rodean, y otras heredades y bienes a ello anejos» y no sólo se hacían empadronar entre los hidalgos de Espinosa, sino que, además de conservar esa vecindad, en varios documentos procuraron, mañosamente, dar a entender que eran naturales de aquella villa, sin duda para disfrutar de las consideraciones de que gozaban los nobles hijos de Espinosa de los Monteros.

Tales ínfulas de hidalguía no estorbaron a los padres de Antolínez disponer en sus testamentos que se les sepultase «en el colexio de Atocha de esta dha. villa; en la Capilla de el Señor San Joseph de la Hermandad de los Carpinteros, deuajo de su mismo altar, pagando la limosna acostumbrada»; porque es lo cierto que, a pesar de sus alardes de nobleza, habían tenido por espacio de veinte años (en el Portal de los Pellejeros) un taller de cofres y ataúdes bastante acreditado a juzgar por lo que en las *Pruebas* susodichas el testigo Juan Pi-

(1) Amplia estos datos el testamento otorgado ante Juan Ramón, escribano real, el 31 de Diciembre de 1653, por Francisco Antolín (abuelo paterno del pintor), en el que expresa ser «hijo de Francisco Antolín y de Francisca Espina, sus padres, naturales que fueron y yo soi de la villa de Villalon, vezinos que fueron de la ciudad de Rioseco los dichos mis padres, y yo vezino de esta villa de Madrid».

mentel, maestro de obras, ponderó «la grande habilidad» de Juan Antolín para «ejecutar cofres y tambores» (1).

Ciertamente no debía ser pequeña la habilidad de Juan Antolín, quien con los productos de los cortos bienes de Espinosa de los Monteros y los del trabajo de sus manos, no sólo educó a sus tres hijos Francisco, Claudio Vicente y Jacinto, dando al primero la carrera de abogado y al segundo el oficio de pintor, sino que fallecida la madre de éstos, doña Ana de Meruelo Sarabia, para cumplir lo dispuesto por ella, fundó un vínculo con las haciendas de Espinosa, al disfrute del cual llamó, en primer término, a su hijo *mayor* D. Francisco; y con su segunda esposa doña Ana Ramírez del Castillo, se retiró algunos años más tarde (hacia 1681) a unas casas que poseía «en los barrios de San Francisco».

La infancia, como los pueblos felices, suele carecer de historia, y así después de su bautismo nada se sabe de Antolínez hasta que (aun más joven que Velázquez), contrajo matrimonio antes de cumplir los diez y ocho años, según declara la siguiente partida que he copiado en la parroquia de San Sebastián, de Madrid:

«En dos de octubre de mill seizientos y cinquenta y tres años con Mandamiento de el señor Doctor D. Rodrigo de Mandiáa, Vicario general desta Villa de Madrid y su partido. Ante manuel Lopez, notario, su fecha de treinta de septiembre de dicho año aviendo precedido las Amonestaciones que el santo concilio Manda y no resultado ympedimento, yo el licenciado Francisco Rodrigo, theniente Cura desta Parroquial de San Seuastian desta dicha villa desposse por palabras de presente a Joseph Antolin del castillo con doña Francisca Gonçalez; siendo testigos a el dho. matrimonio Gerónimo Gonçalez, don Juan de Mendoça y Juan de Laria y lo firmé ut supra=Lizdo. Francisco Rodrigo» (rúbrica).—Al margen del original de dicha partida se lee: «Velolos el Licenciado Rodrigo en 23 de Noviembre de 1653» (2).

(1) Para la historia de las profesiones en Madrid, es curioso advertir que al reconocer los informantes «los libros de la Cofradía de los carpinteros», que paraban a la sazón en poder de Bernardo de Guzmán, «maestro entallador», no hallaron datos acerca del abuelo de D. Gaspar de Sarabia, porque, según declaró el referido Guzmán, hasta el año 1670 no pertenecieron los cofreros a dicha Corporación.

(2) Damos aquí las gracias a D. Carlos Rivadeneyra, párroco de San Sebastián, por lo mucho que ha facilitado nuestras tareas.

La mujer de José Antolínez le llevaba cerca de cuatro años a su marido, pues había sido bautizada en esa parroquial de San Sebastián, de Madrid, el 11 de Febrero de 1632; sus padres, Inés de Pereda (o Perea) y el pintor Julián González de Benavides, fueron bautizados en la misma iglesia (San Sebastián), la primera el 20 de Diciembre de 1609, y el segundo el 4 de Abril de 1606, expresando la partida de éste que había nacido el 20 de Marzo de dicho año y era «hijo de Diego Gonzalez y de Isabel de Venavides, su legitima mujer, estantes en esta dicha villa, que al presente viven en la calle de Atocha».

Los tratadistas de nuestras Bellas Artes no mencionan al suegro de Antolínez. Su colega Diego González de la Vega declaró en la referida información que poseía *un país* de mano de Julián González y añadió Pedro Ruiz González que tenía «tienda pública» y que lo sabía «por aver visto a sus bentanas diferentes quadros», dato que corroboró el testigo número 26 de la información, diciendo que «tener quadros de venta a sus bentanas... es la señal que Ponon los Pintores públicos». Julián González de Benavides y su esposa Inés de Pereda, hija legítima de Diego Pereda y Feliciano de Rojas, testaron el 29 de Enero de 1661 (1), declarando estar ella enferma y él sano, ser vecinos y naturales de esta villa (Madrid), de donde asimismo lo fueron nuestros padres» y que dejaban por herederos a sus hijos Francisca y Manuel González. Aun vivía el testador en 1670, pues se prueba en la información que en este año pagó al Hospital Real de Corte 85 ducados por el alquiler de la tienda (frente al convento de la Victoria) en que él tenía su obrador. El antes citado Martín Salcedo «declara haver sido su maestro de Pintor Julián González», con quien estuvo «aprendiendo el oficio por discurso de quatro años y que habia treynta y quatro (o sea hacia 1660) poco mas o menos que salió de su tienda».

Aunque no consta en la información, parece muy probable que Antolínez fué discípulo de este desconocido artista, cual Velázquez de su suegro Pacheco, pues es de notar que ni González de la Vega,

(1) Protocolo de Rodrigo Carreño Alderete, año 1661, folios 75 y 76. — Aprovechamos gustosos esta ocasión para repetir las gracias al Archivero de Protocolos de Madrid, D. Emilio Codecido, y a su digno oficial Sr. Fuentes, por las muchas facilidades que nos han dado para las investigaciones sobre Antolínez, el escultor M. Pereyra y otros artistas.

alumno «de los más adelantados» (1) de Francisco Rici, ni los demás pintores que figuran en las *pruebas* de su hijo, dicen nada del aprendizaje de Antolínez, ni los cuadros de éste revelan la influencia de Rici, su maestro, según Palomino.

Al casarse, o poco después, pasó Antolínez a una de las casas de la calle de Alcalá contiguas a la Puerta del Sol, «frente de la lonja del Buenzusseso», pues interrogado en 1694 el vecino más antiguo, Santiago Carreño Alderete, declaró tener unos cuarenta y dos años, que había nacido (y morado siempre) en esas casas, donde «vivió el dicho don Joseph Antolínez en el quarto segundo de ellas; en el qual le conozió vivir desde que tiene uso de razon asta el año de setenta y cinco, poco mas o menos, que murió el dho. D. Claudio José Antolínez... y... aberle visto algunas bezes pintar en su quarto». Otros testigos confirmaron la especie de que nuestro biografiado pintaba en su habitación, y no en «tienda pública» como su suegro.

Antolínez y su esposa procrearon tres hijas, llamadas Josefa, Feliciano y María, y a Gaspar, bautizado el 20 de Enero de 1658 en la iglesia parroquial de San Luis, de esta corte, quien corriendo los años fué capitán y Caballero de Calatrava.

Los ya mencionados caballeros informantes, al reconocer los libros de *elecciones de oficios por el estado de hijosdalgo de Madrid*, vieron uno rotulado así: «Libro de elecciones de Procuradores de Cortes, alcaldes de la Santa Hermandad y de la Mesta y fieles de el Estado de los Caualleros hijosdalgo», en el que, a fojas 117, hallaron que el 29 de Septiembre de 1662 se votó y aprobó a José Antolínez «para la eleccion de fiel por la Parroquia de San Jines». Quizá para adquirir este derecho hicieron José y Francisco Antolínez una información de limpieza de sangre, con citación del Procurador, Síndico general de la villa y corte, pasada ante el escribano Juan Manrique en 18 de Septiembre de 1662. — Esta ejecutoria la he buscado inútilmente en los Archivos de Protocolos y del Ayuntamiento de Madrid, pues aunque se registra en los índices del último (signatura 2.^a, 5.º, 39), sólo se conserva allí una carta del coronel de infantería D. José de Sarabia Antolínez de Figueroa, fechada el 23 de Febrero de 1748, solicitando ver la información que su *abuelo* (el pintor) había hecho en 1662.

El repetido Diego González de la Vega y los demás artistas, de-

(1) *El Museo Pictórico*, tomo III, pág. 450.

clararon que su colega Antolínez «no tenía otra cosa de que mantenerse si de su ofizio de pintor», y para atender a las necesidades de su familia se dedicó con tal ahinco a la pintura, que de los últimos años de la vida del pintor madrileño no se conoce nada fuera de las fechas de sus cuadros.

Los folios 259-62 del «Rexistro de Escripturas de Juan Rodado Escrivano del Número de los Años de 1674 y 75» contienen el testamento que, firmándolo con una letra muy temblona, otorgó José Antolínez el 21 de Mayo de 1675, nueve días antes de su muerte, y comienza diciendo: «In dey nomine Amen.—Sepan los que la presente scri-tura de testamento ultima y postrimera voluntad uieren como io don Joseph Antolínez, natural desta uilla de Madrid, hijo lexitimo de Juan Antolinez y de doña Ana de Sarauia difunta, mis padres, estando enfermo en la cama de la enfermedad de que Dios nuestro señor ha sido servido de me dar». Viene después la acostumbrada profesión de fe católica; manda luego el testador que su cuerpo «sea amortaxado con el hauito de nuestro Padre san francisco» y «sepultado en el convento de nuestro Padre San Agustin de Recoletos descalzos extramuros desta Corte»; ordena se le diga misa de cuerpo presente «con diacono y subdiacono»; «acompañe su cuerpo la cruz de la parroquia con 12 sacerdotes», y que sus testamentarios dispongan la forma del entierro; manda diez misas por el alma de su madre y otras tantas para las ánimas del Purgatorio. — «Declaro que al tiempo y quando me casse con doña francisca Gonzalez, mi muger truxo al matrimonio en docte la cantidad que constara por la carta y reciuo de docte que a su favor otorgué, la qual, y lo que fuere y contare (*¿constare?*) por ella ser, es mi boluntad se le haga pago primero y ante todas cosas por conbenir assi al descargo de mi conzien-zia». Declara en seguida que no recuerda tener ninguna deuda. — «Declaro asi mismo no me acuerdo se me deuan cantidades ningunas». — «Declaro dexo por mis hijos lexitimos y de la dha. mi muger a Gaspar, Josepha, Feliziana y Maria Antolinez de los quales nombro a la dha. Doña Francisca su madre por tutora curadora de las personas y bienes de los dhos. mis hijos», a quienes instituye herederos, por partes iguales, del remanente de sus bienes, y para albaceas y testamentarios nombra a «Juan de Antolínez mi Padre y de la dha. doña francisca Gonzalez mi muger y al Reverendissimo Padre frai

Andres de la Haszension Recoleta Agustino descalzo y al Padre frai Juan de la Visitacion, Relixioso de dha. Horden». — Ninguno de los testigos del testamento parece persona distinguida en las artes o en las letras.

Aunque enterrado en el monasterio que dió nombre al paseo de Recoletos, de esta corte, y no, cual aseguró Palomino, en la parroquial de San Luis, la partida de defunción de Antolínez se conserva en esta iglesia, libro VI de difuntos, folios 8 vuelto y 9 recto, y es del tenor siguiente:

«Joseph de Antolínez, marido que fué de D.^a Francisca gonzalez, murió en treinta de Mayo de mil i seiscientos y setenta y cinco en la calle de Alcalá, en casas de D. Luis Bergara; rrecibió los Santos Sacramentos; testó ante Juan rrodado escribano real en beinte y uno deste mes; mando enterrarse en el conbento de Agustinos rrecoletos y que se digan setenta misas de alma; dejó por testamentarios a la dicha su muger, Juan Antolínez su padre — vive en la calle maior en casas de Francisco Martin—, a fr. Andrés de la asuncion y a fr. Juan de la bisitacion Relijosos (*sic*) de los Agustinos Recoletos; dejó a sus hijos por herederos.»

JUAN ALLENDE-SALAZAR.

(Concluirá.)

CABEZALERO

(ARCHIVO DE LA VENERABLE ORDEN TERCERA,

LIBRO 2.º, NÚM. 12.—AÑO 1667.—ESTANTE 1.º)

Escritura otorgada entre la Orden de nuestro Padre San Francisco y Juan Martín Cabezalero, maestro pintor, por la cual se obliga a hacer cuatro pinturas grandes de la Pasión de Cristo, en precio de 1.550 reales cada una. Están con ella los recibos de estar pagado de ellas.

Sepase por esta escritura de obligacion, como nos Juan Martin Cabezalero, maestro pintor, como principal y Don Miguel Fran^{co} de Astorga como fiador y principal pagador, becinos de esta villa los dos juntos juntamente de mancomun aboz de uno y cada uno de nos de por sí y por el todo in solidum rrenunciando como renunciamos las leyes de duobus Res debendi y de fide Jusóribus y la epístola del divo adriano, dibision y excursion de bienes y todas las demás leyes de la mancomunidad como en ellas se contiene = otorgamos; que nos obligamos con nuestras personas y bienes muebles y rayces de-rechos y acciones presentes y futuras de que yo, el dho Juan Martin Cabezalero, he de hacer quatro Pinturas de los misterios de la Pasion de nro Señor Jesuxpto: que han de ser: una del eceomo = otra de la Crucifixion = otra ya crucificado, dándole lonxinos la lanzada = y la otra de la descension de la cruz, y sepulcro de cinco baras de alto, y tres y media de ancho cada una por precio de millquinientos y cinquenta reales de Vellon, para la Capilla de la tercera horden que se está fabricando, las quales antes de executadas e de hacer dibuxo de cada una, el cual an de ver reconocer y firmar los señores de la Junta de dha fabrica y las e de dar acavadas y fenecidas en toda perfeccion para fin de Abrill del año que viene de seis cientos y sesentayochó; sin mas plazo ni dilacion si no es que suceda alguno de los casos fortuitos de enfermedad ó muerte que me sobre-benga; mas en caso que acontezca lo referido, el dinero que ubiese recibido de los S^{res} de la dha Junta para la fabrica de las dhas pin-

turas, lo hemos de bolber y restituir cualquiera de nos de nros bienes luego que se nos pida sin mas dilacion conque la dha Junta se obligue á darme satisfacci3n a mi el dho Juan Martin de los seis mill y doscientos Reales que importan las dhas quatro pinturas, al dho precio de los dhos mill quinientos y cincuenta Reales en esta manera = quinientos y cincuenta Reales al principio de cada pintura y los mill R.^s Restantes en diez semanas a cien Reales cada una y no se me a de dar mas dinero asta que aya acavado y fenecido con la primer pintura y pasado a executar la segunda, por que en esta conformidad estamos conbenidos y axustados con los dhos Señores de la Junta. Y nos don Iñigo Lopez de zarate, cavallero de la horden de Santiago, secretario de su Mag^d en su Real supremo Consexo de ytalía de la negociacion de napoles, ministro de la dha orden Tercera; y don Antonio Freira de Andrade, cavallero de la horden de Xpto, y Fran^{co} de irabayn por cuenta de quien corre la superintendencia de la fabrica de la dha capilla del santo Xpto de los Dolores, que estamos presentes, confesando como confesamos ser cierto todo lo referido por nos, y en nombre de los demas que son ó fueren de la dha Junta por quien prestamos caucion de Rato grato; aceptamos esta escriptura en todo y por todo como en ella se contiene y para la paga y seguridad de los dhos seis mill y doscientos Reales á las plazas y con las calidades que se refieren, obligamos todos los vienes rentas y limosnas que tiene y tubiese la dha Tercera horden y su fabrica y los que beneficiaren y a ello consentimos ser executados por todo rigor de derecho y bia executiva y todos cinco cada uno por lo que nos toca, nos los dhos Señores de la Junta, con los bienes rentas y limosnas dellas y nos los dhos Juan Martin y Don Miguel Fran^{co} principal y fiador con nras personas y bienes y para que a ello nos compelan por todo rigor de derecho damos nuestro poder á todos los Jueces y Justicias de su mag^d de quales quier partes que sean á cuya Jurisdiccion nos sometemos especial á las de esta Corte y billa, ynsolidum renunciemos nro propio fuero, Jurisdiccion y domicilio y la ley sit combenexit de Jurisdiccion omnium Judiciun recibimolo por sentencia pasada en autoridad de cosa juzgada renunciemos todas las demás leyes, fueros, derechos, de nro favor y la jeneral en forma y asi lo otorgamos, ante el presente escrivano y testigos en la villa de Madrid, á primero dia del mes de Jullio, año de mill y seiscientos y sesenta y siete, siendo testigos el li-

cenciado Fran^{co} de la Cueba, don ygnacio Lopez de zarate, cav^s de la horden de santiago, y mathias fernandez felipe residentes en esta Corte y los señores otorgantes que yo el esc^{no} doy fee que conozco lo firmaron = don Miguel lopez de zarate = Fran^{co} de irabayn = don Antonio Freyre de Andrade = Juan Martinez Cabezalero = Miguel de Astorga = ante mi Juan de Belarrinaga = _____

E yo el dho Juan de Velarrinaga, es^{no} del Rey nro s^r y á lo que de mi hace mencion y en fe dello lo signé yfirmé = Con testim^o (el signo) de Verdad = Juan de Velarrinaga = [rubricado]. _____

Digo Yo, Juⁿ Martin Cabezalero, Vez^o desta Villa y nro Pintor, que recivi de los S^{res} de la Junta de esta fabrica, de la capilla del santo Xpto de los Dolores, por mano del S.^r Fran^{co} de Irabayn su Thesso^{ro} quinientos y cinq^{ta} R.^s de Vellon por quenta, de Mill quinientos y cinq^{ta} R.^s en que me he obligado a hazer una pintura de la pasion de nro S.^r Jesuxpto y del Misterio cuando Pilatos le mostró al pueblo y dixo hezeomo = que a de ser de cinco varas de Alto y tres y media de Ancho = Y los mill R.^s restantes tengo de hir recibiendo en diez semanas, que an de empezar a correr y contarse desde el lunes que viene, quatro deste pret^o mes de Jullio; á cien R.^s en cada una de ellas = a. que me he obligado por Escrip^{ra} otorgada en esta Villa en, primero de Jullio deste prete. año, ante Juan de Velarrinaga es.^{no} de su Mag^d = y lo firmé en M.^d, á dos de Jullio de mill seis^{os} y sesenta y siete años = Juan M. Cabez^{ro} = [rubricado] = Son 550 R.^s V.ⁿ. _____

Mas recivi por la causa y razon que se refiere en el recivo de arriba cien R.^s de V^{on} de la primer semana que cumplirá a nuebe deste presente mes y lo firme en M.^d á ocho de Jullio de 1667 = Juan M. Cabezalero = rubricado = Son 100 R.^s _____

[Siguen los recibos de las nueve semanas siguientes pagados con toda puntualidad y sin ningún incidente que merezca mencion; el último lleva la fecha de Septiembre de 1667.]

Año de 1667 = Recivos que va dando el Sor Juan Martin Cavezalero de los 10550 R.^s que a de aver por la fabrica de una Pintura de la Pasion de nro S.r JesuxPto del Misterio del hezeomo = Esta paga da esta primer pintura _____

Digo yo Juⁿ Martin Cabezalero Vizino desta Villa que recivi de los S^{res} que superintenden en la fabrica desta Capilla del Santo xPto de los Dolores, por mano del Sr. Franc^{co} Irabayn su thess^{ro} quinientos y cinq^{ta} R.^s de V^{on} por cuenta de Mill quinientos y cinq^{ta} R.^s que he de aver por una Pintura, que estoy haciendo de la Crucifixion de Xpto S.r nro y lo firme en M^d á 22 de Septiem^{ro} de 1667 = Juⁿ Min Cabeza^{ro} = rubricado = Son 550 R.^s V.^{on} _____

Recibi por cuenta de la primera semana, que se cumple a prim^o de Octubre, Cien R.^s por cuenta de la dha cantidad y lo firme de mi nombre a 29 de Sep^{bre} del 1667 = Juan Min Cabeza^{ro} = rubricado = Son 100 Rs _____

Recivi de la segunda semana que cumple el savado ocho deste prete. mes de ot^o Cien R.^s de V^{on} por q^{ta} de la Pintura que se refiere en el Recivo de Arriba M^d Y ot^o 6 de 1667 = Juan Min Cabeza^{ro} = rubricado = Son 100 R^s V^{on} _____

Recivi de la tercera semana, que cumple el savado 15 deste prete mes, Cien R.^s de V^{on}. Por cuenta de la Pintura que se Refiere en el Recivo de arriba M^d Y otp^{re} 13 de 1667 = Juan Mⁿ Cabeza^{ro} = rubricado = Son 100 R.^s V^{on} _____

Recivi de la cuarta semana, que cumple el savado veinte y dos deste prete. mes Cien R.^s de V.^{on} por cuenta de la Pintura que se refieren los Recivos desta otra p.^{te} M.^d y otb^{re} 19 de 1667 = Juan M. Cabeza^{ro} = rubricado = Son 100 R.^s V.^{on} _____

Mas Recivi de la quinta semana, que cumple el savado Veinte y nueve deste prete. mes Cien R.^s de V^{on} por q^{ta} de la Pintura que refieren los recivos desta otro p^{te} M.^d y otb^{re} 27 de 1667 = Juan Mn Cabeza^{ro} = rubricado = Son 100 R^s de V^{on} _____

Mas Recivi de la sesta semana, que cumple el savado cinco deste mes Cien R.^s de V.^{on} por q.^{ta} de la Pintura que refieren los recivos desta otra p.^{te} M.^d y Nov.^{re} tres de 1667 = Juan Mn Cabez.^{ro} = rubricado = Son 100 R.^s V.^{on} _____

Mas recivi de la setima semana, que cumple el savado doce deste prete mes Cien R.^s de V.^{on} por q.^{ta} de la pintura questoy haciendo y lo firme en M.^d á diez de Nov.^{re} de 1667 = Juan Mn Cabez.^{ro} = rubricado = Son 100 R.^s V.^{on} _____

Mas recivi de la octaba semana que cumple el savado diez y nueve deste prete mes Cien R.^s de V.^{on} por cuenta de la Pintura questoy haciendo M.^d y Nov.^{re} 18 de 1667 = Juan Mn Cabez.^{ro} = rubricado = Son 100 R.^s V.^{on} _____

Mas recivi de la nobena semana que cumple el savado veinte y seis deste prete mes, cien R.^s de V.^{on} por cuenta de la pintura questoy haciendo M.^d y Nov.^{re} 14 de 1667 = Juan Mn Cabez.^{ro} = rubricado = Son 100 R.^s V.^{on} _____

Mas recibi de la decima semana Cien R.^s de V.^{on} con los cuales quedó satisfecho y pagado de los 10550 R.^s que importa esta pintura M.^d y Diciem.^{re} Prim.^o de 1667 = Juan Mn Cabez.^{ro} = Son 100 R.^s V.^{on} _____

Recivos que ha dado Ju.ⁿ Martin Cabezalero de haver recibido 10550 R.^s del precio desta segunda Pintura = Esta Pagada. _____

Digo Yo Ju.ⁿ Martin Cavezalero, Vicino desta Villa, que recivi de los S.^{res} que superintenden en la fabrica de la Capilla del Santo Xpto de los Dolores, por mano del S.^{or} Fra.^{co} de Irabayn su Thess.^{ro} quinientos y cinq.^{ta} R.^s de V.^{on} por cuenta de los Mill quinientos y Cinq.^{ta} R.^s que he de aver por una pintura questoy haciendo de Xpto S.^r Nro Crucificado: y lo firme en M.^d a ocho de Hen.^o de 1668 = Juan Mn Cabez.^{ro} = rubricado = Son 550 Rs de Vellon _____

Mas recivi por la causa y razon que refiere el recivo de arriba cien R.^s de la primera semana que cumple el savado catorce deste prete mes M.^d y Hen.^o 10 de 1668 = Juan Min Cabez.^{ro} = rubricado = Son 100 R.^s V.^{on} _____

Mas recivi por la causa y razon que refiere el recivo de arriba cien R.^s de Vellon de la segunda semana que cumplio el savado Veinte

y uno deste prete mes M^d y Hen^o 14 de 1668 = Juan Mn Cabez^{ro} =
Son 100 R.^s de V^{on} _____

Recivi cien R.^s de Vellon por la causa y razon que refieren los
recivos desta otra p^{te} y de la tercera semana que cumplira el sava-
do quatro del mes de Febrero que vendra deste prete año y lo firme
en M^d á 30 hen^o de 1668 = Juan Mn Cabez^{ro} = Son 100 R.^s de V^{on} _____

Recivi cien R.^s de Vellon por la causa y razon que refieren los
recivos desta otra parte de la cuarta semana que cumplira el sabado
once del mes de Febrero que vendra del presente año y lo firme de
mi nombre M^d 6 de 1668 = Juan Mn Cabez^{ro} = Son 100 R.^s de V^{on} _____

Recibi cien R.^s de Vellon por la causa y razon que refieren los
recibos desta otra parte de la quinta semana que cumplira el sabado
diez y ocho del mes de Febrero que vendra deste prete año y lo firme
en M^d á 14 de 1668 = Juan Mn Cabez^{ro} = Son 100 R.^s de V^{on} _____

Mas Recibi Cien R.^s de V^{on} de la sesta semana que cumplira el
savado Veinte y cinco deste prete mes de Febrero y lo firme en M^d
á 20 de Febrero de 1668 = Juan Mn Cabez^{ro} = Son 100 R.^s de V^{on} _____

Mas recivi por la causa y razon que refieren los recivos ante-
cedentes cien R.^s de V^{on} de la septima semana que cumplira el sava-
do tres de Marzo que vendrá deste prete año: y lo firme en M^d y Fe-
brero 26 de 1668 = Juan Mn Cabez^{ro} = rubricado = Son 100 R.^s de V^{on}

Mas recivi por la dha razon cien R.^s de V^{on} de la octava semana
que cumplirá el savado diez deste prete mes y lo firme en M^d á qua-
tro de Marzo de 1668 = Juan Mn Cabez^{ro} = Son 100 R.^s _____

Mas recivi por la dha razon cien R.^s de Vellon de la nobena se-
mana que cumplira el savado diez y seis deste prete mes y lo firme
en M^d á 9 de Marzo de 1668 = Juan Mn Cabez^{ro} = Son 100 R.^s de V^{on}

Mas recivi por la causa y razon que refieren los recivos ante-
cedentes cien R.^s de V^{on} con los quales confieso estar satisfecho y pa-
gado de los Mill quinientos y cinq^{ta} R.^s que he de a ver por la tercera
pintura que estoy aciendo M^d y Marzo 16 de 1668 = Juan Mn Cabz^{ro} =
Son 100 R.^s de V^{on} _____

Recivos que ha dado Juⁿ Martin Cabezalero de aver recibido
10550 R.^s del Precio de la 3^a Pintura = Esta Pagada _____

Digo yo Juⁿ Martin Cabezalero, vecino desta V^a, que recivi de los S^{res} que superintenden en la fabrica de la Capilla del santo Xpto de los Dolores, por mano del S^{or} Fran^{co} de Irabayn su Thesso^{ro}, quinientos cinq^{ta} R.^s de Vellon por quenta de los Mill quinientos y cinq^{ta} que he de aver por la pintura del Misterio de la Cruz á cuestras que estoy haciendo para la dha Capilla y lo firme en M^d á ocho de Abril de 1668 = Juan Martin Cabez^{ro} = Son 550 R.^s de V^{on} _____

Mas recivi por la causa y razon que refiere el recivo de arriba, cien R.^s de V^{on} por mano del S.^r Fran^{co} de Irabayn M^d y Abril 13 de 1668 = Juan Mn Cabez^{ro} = Son 100 R.^s de V^{on} _____

Mas recivi por la causa y razon que refiere el recivo de arriba cien R.^s de V^{on} por mano del S.^r Fran^{co} de Irabayn M^d y Abril 18 de 1668 = Ju.ⁿ Mn Cabez^{ro} = rubricado = Son 100 R.^s de V.^{on} _____

Mas recivi por la causa y razon que refieren los recivos antecedentes cien R.^s de V^{on} M.^d y Abril 28 de 1668 = Ju.ⁿ Mn Cabez^{ro} = Son 100 Rs V^{on} _____

Mas recivi por la causa y razon que refieren los recivos antecedentes cien R.^s de V.^{on} M^d y Mayo 4 de 1668 = Juan Mn Cabezale-
ro = Son 100 R.^s de V^{on} _____

Mas recivi por la dha causa que refieren los recivos anteceden-
tes cien R.^s de V.ⁿ M.^d y Mayo 10 de 1668 = Juan Mn Cabez^{ro} = Son
100 R.^s V.ⁿ _____

Mas recivi cinq^{ta} R.^s de V^{on} con las quales: y con una pintura de la Cruz acuestras que dhos S^{res} me an entregado en precio de quatro-
cientas y cinq^{ta} R.^s estoy satisfecho y pagado de todos los Mill qui-
nientos y cinq^{ta} Rs que ymporta el precio desta quarta pintura que
he echo y lo firme en M^d a 10 de Junio de 1668 = Juan Mn Cabez^{ro} =
Son 50 R.^s V.ⁿ _____

Recivos que va dando el S^{or} Juⁿ Martin Cabezalero del precio de la quarta Pintura que esta aciendo = Esta Pagada. _____

S. L. 177.—NÚM. 100 — 1815-1828.

Por Real Orden de 15 de Mayo de 1809 se mandó a la Real Academia de San Fernando reintegrar a la R. O. T. de San Francisco los cuatro cuadros originales de Juan Cabezalero que representan la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, que antiguamente estaban colocados en la capilla de la que fueron extraídos en tiempo de la dominación francesa y transportados a París y rescatados después del Gobierno francés. En dicha Real orden se dispuso que antes de la entrega pagase la Orden 9.386 reales que costó los gastos fletes, conservación y reparación.

LEGAJO 142 — DOCUMENTO 14 — AÑO 1868.

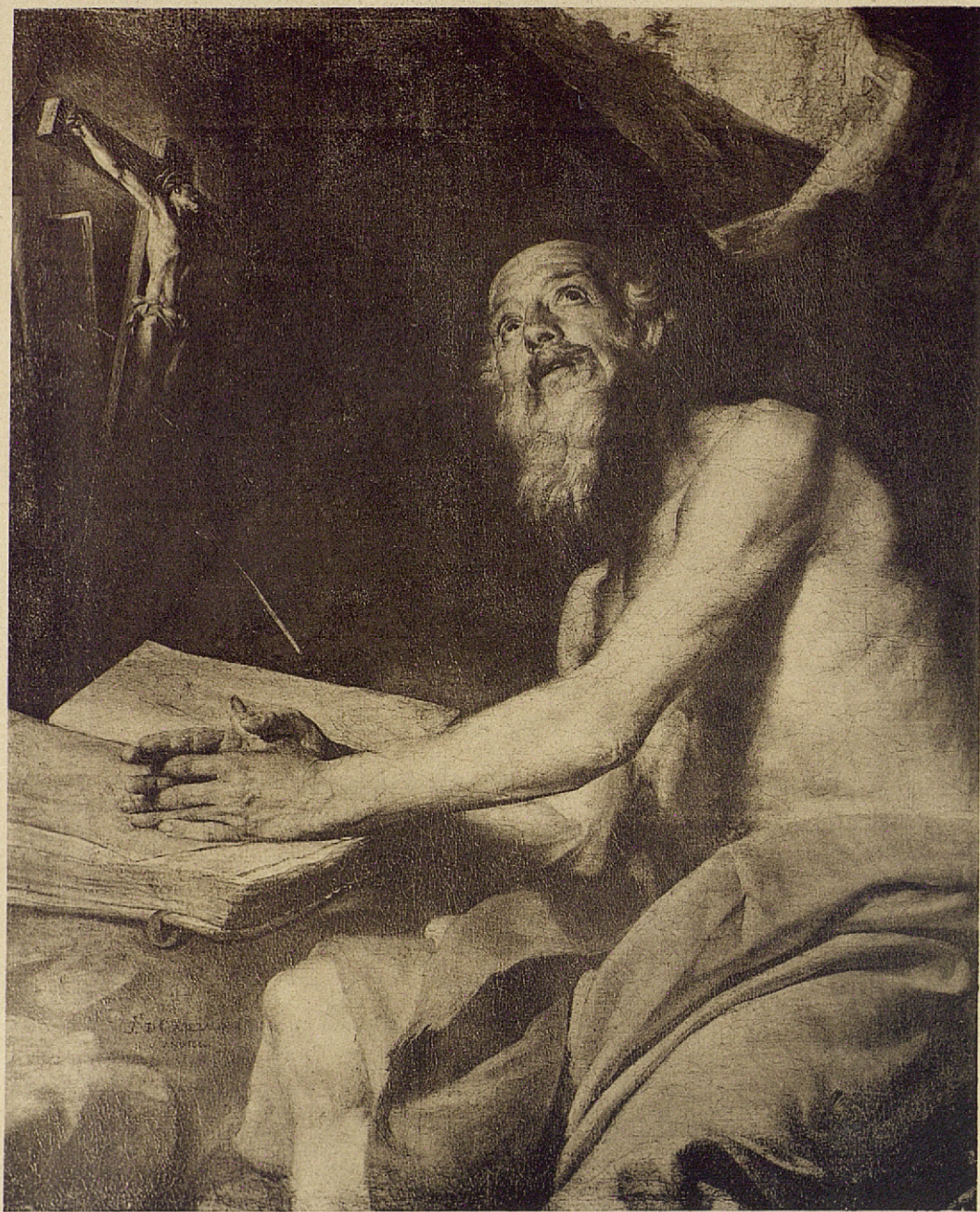
Pago a D. Isidoro Brun por la restauración de un cuadro de la Impresión de las Llagas original de Juan Cabezalero.

S. L. 375 — NÚM. 28 — AÑO 1898.

Sobre restauración de los cuatro cuadros grandes colocados en la Capilla pintados por Cabezalero.

Es copia.

LEONILA ALONSO ANARETA-PROTASIO.



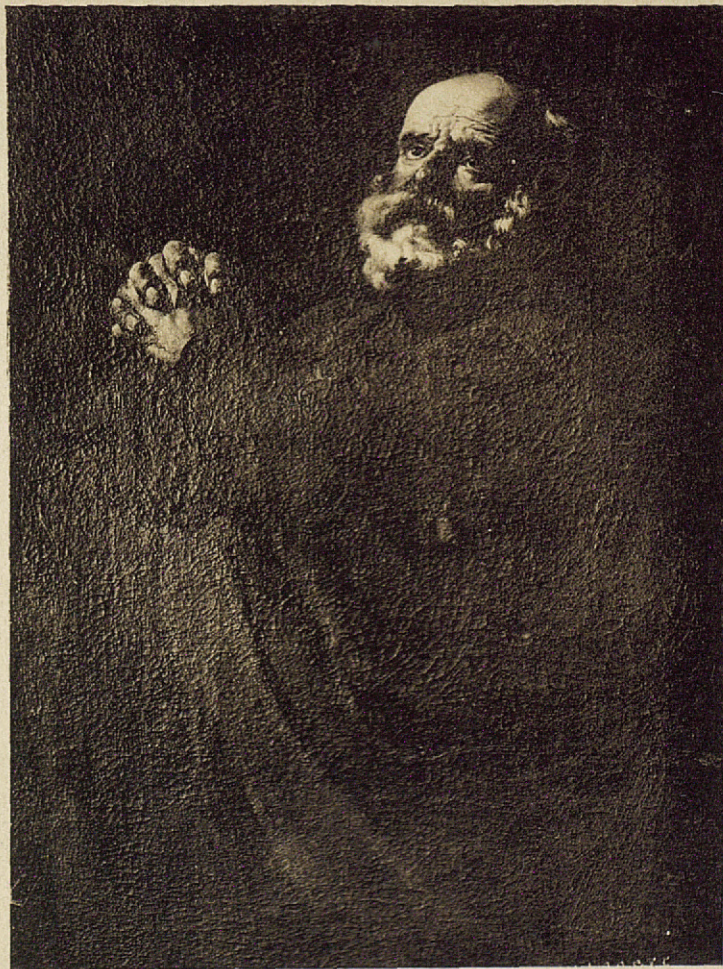
Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JUAN MARTIN CABEZALERO (1633 † 1673). San Jerónimo
(firmado y fechado en 1666). Colección del Baronet Cook en
Doughy House, Bichmond, Inglaterra.

1.24 × 1.01



Fot. Lacoste.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JUAN MARTIN CABEZALERO (1633 † 1673) San Andrés y San Pedro

Del Apostolado, hasta ahora anónimo, de la Real Academia de San Fernando

1.26 × 0.96

MÁS DE CABEZALERO,

Pintor de la Escuela de Madrid.

Habíamos acabado por no saber cómo había pintado Cabezalero.

Hace un año (o poco más) se creía conocer de Cabezalero lo siguiente: dos cuadros en el Museo del Prado (atribuciones modernas); cuatro grandes en la iglesia de la Tercera Orden (atribuciones de Palomino, como las siguientes); seis, bastante menos grandes, en la sacristía de la propia iglesia... , habiendo desaparecido el resto de las pinturas atribuidas al artista, algunas en tiempos muy recientes (1908). Y examinados estos doce cuadros, resultaba que uno de los del Prado (procedencia del Museo de la Trinidad) no parecía de la misma mano que el otro (procedente de la Academia); que ninguno de los dos parecía de la misma mano que la que pintó los cuatro grandes de la Tercera Orden, y que éstos ni aquéllos parecían de la mano misma que pintó los seis de la sacristía de los mismos Terciarios. De todas estas evidentes contradicciones se hacía eco, naturalmente, D. Aureliano de Beruete, hijo, al estudiar al pintor entre los discípulos de Carreño, en su notable libro «The School of Madrid», y las reservaba, pero a ellas se atenía D. Narciso Sentenach al no hablar sino de los cuatro grandes cuadros, dando a lo dudoso lo restante, en su hermoso libro «La Pintura en Madrid».

Dos sucesos coincidieron en el invierno anterior (el uno fué causa ocasional del otro) para que logremos por primera vez pisar suelo firme en el examen de la obra de Cabezalero.

El primer suceso fué, en la Exposición de Londres de Viejos Maestros Españoles, la presentación del cuadro de Cabezalero único firmado, y primera firma suya que se revelaba a nosotros. El segundo suceso fué que la estudiosa señorita doña Leonila Alonso Anareta, en trabajos de la cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Madrid, hallara la completísima documentación referente a los cuatro grandes lienzos de la Tercera Orden.

Estos (que en las guerras napoleónicas fueron llevados al Louvre) resultan ahora plenamente autenticados: sobre el dicho de Palomino, por los documentos de Archivo que ahora la Revista publica. Se pintaron en 1667-68 por Cabezalero.

En 1666 (un año antes precisamente) está fechado por la firma de Cabezalero el cuadro que estuvo expuesto en Londres.

Esta firma fué la primera (ya lo he dicho) de las conocidas de Cabezalero y es todavía la única. También los documentos copiados por Doña Leonila son los primeros referentes a Cabezalero y son todavía los únicos.

Al dar esas primicias en el BOLETÍN, publicamos también el cuadro expuesto en Londres; vamos a examinarlo, y luego los cuatro restantes cuadros autenticados, base ya firme (los cinco) para edificar sobre seguro el monumento a Cabezalero.

EL SAN JERÓNIMO FIRMADO, DE LA COLECCIÓN COOK

En Doughy House, Richmond, cerca de Londres, entre tantos cuadros españoles y notabilísimos italianos, se conserva esta obra interesantísima.

Va reproducido en la Revista, y poca descripción precisa añadir (1). Baste decir aquí (de notas personales) que el lienzo es en conjunto de los que saben a imitador de los pintores flamencos, con estar tan en los precedentes de Ribera al que nada se imita, particularmente en la factura que es suelta. El paño del eremita de la Cueva de Belén, de rojo vivo, mantenido el tono plenamente, sí que es del rojo de los de Ribera. Las carnes no tienen tanta masa como las de Rubens, ni brillan tanto, por consecuencia, aunque algo brilla aquí la piel. El libro, blanco, lleva el corte de las hojas ligeramente amari llento. Dominan los grises pardos en las peñas, y los azules verdosos, en el rompimiento del fondo y sobre la cabeza del santo. Las barbas heroicas o convencionales no gustan, como trozo de pintura, lo que gustan las manos, perfectamente interpretadas. El Crucifijo es de los exangües. Es un cuadro excelente que revelará (decían las notas) otros muchos, mal clasificados, como obras probables de Cabezalero.

(1) Va hecha la descripción en el «Catalogue of the Exhibition of spanish old masters Oct., 1913, to Jan., 1914, Grafton Galleries» (lo redactó Maurice W. Brockwell), al número 187, página 161.

La firma (la fototipia la muestra) está en mayúsculas y lo que dice es J con N pequeña alta (Juan), D con E en enlace (1) CABEZALERO, con todas las letras (tangentes, pero no precisamente enlazadas las penúltimas), y en segunda línea, clara y evidente, la cifra ANO 1666. Las medidas son 1-24 m. por 1-01.

El «Catalogue» nos cuenta la historia del lienzo, diciéndonos que fué de la Casa de Altamira y después del Duque de Sutherland, habiéndose vendido en casa de Christie (núm. 44) en 11 de Julio de 1913. Que se expuso en la British Institution (núm. 4) en 1838, y en la ocasión del «Catalogue» prestado por el Baronet Sir Frederick Cook (Vizconde de Monserrate, título portugués). Todavía añade que no lo conocía el Sr. Beruete y Moret seguramente al escribir su libro «The School of Madrid». Hace también notar el valor del cuadro para el conocimiento de la obra del autor.

En efecto, otros (varios, en serie) hay anónimos en la Real Academia de San Fernando, que son de la misma mano y del mismísimo estilo. De ellos hablaremos después.

Pasemos ahora, sin embargo, al estudio de los otros lienzos autenticados de Cabezalero.

LOS CUATRO GRANDES CUADROS DE LA IGLESIA DE LA TERCERA ORDEN DE SAN FRANCISCO, EN MADRID

Son los ahora documentados, y están colocados (sin orden racional) a derecha e izquierda del que llamaremos crucero y a derecha e izquierda del presbiterio de la iglesia o grandísima capilla que, paralela a San Francisco el Grande (convento de que dependía, un tiempo), dentro de un patio reducido a una sola panda de arcos y bóvedas, cae al Norte del gran buque de la iglesia, con entrada por la calle de San Buenaventura.

Son cuadros grandes, de unos 3-50 metros por 2-70, con figuras de tamaño mayor que el natural. Tienen un sencillo marco ancho, mal dorado y feo, y este marco y aquella no lógica colocación (pues están salteadas las cuatro escenas) deben de corresponder al instante en que la Hermandad de los Terciarios recobró los lienzos en el reinado

(1) El «Catalogue» citado no veía sino la D y por eso puso un (?), pues sabía el autor que era el pintor Juan Martín, pero ignoraba que un DE no es nobiliario en España como lo es en Francia, o como el VON o el VAN de otros países.

de Fernando VII, después de haber sido llevados a París por José Napoleón para regalo hecho al Louvre de Napoleón I.

En efecto, hicieron ese, para cuadros, «honroso» viaje (l'honneur du Louvre). Cuando nuestro intruso Bonaparte pensó (decreto de 20 de Diciembre de 1809) en obsequiar a su hermano con una sala española de pintura, es sabido que se encargó la selección de cincuenta cuadros de Arte castizamente español a nuestros (a la fuerza afrancesados) pintores de Cámara: Maella, Goya y Nápoli (selección hecha el 25 de Octubre de 1810). La lista (por fallas) se completó en 1813 (por Recio, Maella y Ramos) y fué entonces (y no antes) el envío a París de los seis cajones con los cincuenta cuadros, que se recobraron (en general) a la caída de Napoleón, en 1815 (1). En el «Caxon 1.º y el Mayor, vajo el n.º 1.º», se citan de Cabezalero, la «Crucifixión», «Ecce Homo», «Calle de Amargura» y «Cristo crucificado con dos ladrones». A la vuelta los guardaría algún tiempo (como otros muchos) la Real Academia de San Fernando, pero no aparecen citados ya en el Catálogo de 1818, en que se ven allí muchos de los que con ellos fueron embalados en el cajón primero y mayor, bajo el núm. 1.º Ya se habían devuelto a la Tercera Orden.

Vamos a examinarlos.

CRUCIFIGE! CRUCIFIGE! (*Crucero, lado Epístola*).

Las arquitecturas del palacio y la escalinata, con su formidable pasamanos abalaustrado, son grises; a veces, de tonos bastante claros, blanco-amarillentos. Pilatos aturbantado de blanco, viste hopa rojiza. Jesús desnudo, carnación tostada, con superhumeral blanco y larga capa de tono violado con forro rojizo. Detrás de él, a la izquierda del espectador, siempre en el rellano de la escalera, otras figuras, y delante de ellas, haciendo bastidor, un milite con armadura. Otro tal y con faldas blancas (grises) y azules, igualmente de bastidor, está en primer término, casi vuelto de espaldas, al pie de las gradas, teniendo el yelmo en el suelo sostenido por la mano derecha. Las armaduras de ambos son de tono plateado plomizo. En este pri-

(1) Vid. Madrazo, «Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España»; Barcelona, *Arte y Letras*, 1884, págs. 294 a 302, donde no se identifican por cierto las citás con los cuadros subsistentes.

mer término está el movidísimo grupo de los escribas y fariseos, con actitudes decididas, de fiera expresión y variadísimas. El que está de espaldas, arrodillado, viste de turbante blanco rayado de amarillo y la ropa de tono gris amarillento. El más energúmeno de todos, retorcido el cuerpo, abiertísimos los brazos, viste de azul de ultramar, y son ambos los más en primer término. Al lado de los de segunda fila se ven cabezas de los caballos, y, en tercer término, se ve grupo, incluso otro caballero en blanco corcel: todo el variado grupo pintado en blanco, impresionista. Al lejos torre arco (recuerdo de los de Avila, acaso), y el celaje relativamente bastante azulado. En esta obra la factura de no refundición de las pinceladas da efectos de rudeza varonil y excesiva a la obra. En ésta, Cristo y Pilatos no son felices creaciones. Vale mucho más todo el resto de las cabezas, de las actitudes y las coloraciones.

LA TERCERA CAIDA (*Presbiterio, lado Epístola*).

En primer término las figuras de María, arrodillada (a la izquierda), y Jesús, caído (al centro hacia la derecha), sosteniendo con la mano derecha la cruz, que está bien apoyada en el suelo, y teniendo en éste la mano izquierda. Ella viste túnica encarnada y manto azul de Ultramar por encima de la cabeza y por sobre otras ropas blancas; la cabeza se ve de perfil (perfil puro), los brazos muy abiertos y caídos. Jesús lleva túnica morada oscura y manto caído azul, igualmente ultramarino. El palo lateral alto de la enorme y escuadriada cruz lo sostiene el Cirineo, vestido de gris plomizo, abrazado a él. Detrás y al par de la cabeza de María, se ve la de otra María, también de perfil, con toca ocre amarilla clara, adelantando ambos brazos, sosteniendo en ellos amplio lienzo blanco; detrás se ve la frente y medio ojo de otra María, completándose el triángulo algo irregular (o pirámide) del primer grupo. A la extrema derecha nuestra, un poco en segundo término, brincando, ya plantado, un sayón poco vestido (veste algo verdosa), recogiendo los alargados cordeles.—Al tercer término, detrás de éste, soldadesca y sayones, alguno de los ladrones cargado con el madero, y el portaenseña, caballero de armadura, cortándole la vista de la cara el rojo grande trapo de la bandera; algún soldado tañe una serpentina levantada. Celaje azul, a trechos puro, con nubes

y neblinas blancas. A la izquierda (desde el centro) los muros torreados de la Ciudad Santa, en sombra sus paramentos exteriores, y a la izquierda el arco del portal con proyección de luz, y saliendo por él otra piadosa mujer, tras del Centurión, que monta caballo blanco y castaño que se ve casi de frente. El cuadro no imita nada a Rafael (Spasimo) directamente; es en cambio a trechos bastante fiel al ideal tizianesco (de últimos años del Tiziano) y copia fiel (casi casi) de una cabeza de un cuadro de Tiziano la figura del Cirineo. La ejecución y factura siempre son fuertes y decididas en una tendencia (a veces) algo divisionista.

LA ESCENA DE LA CRUCIFIXION (*Presbiterio, lado Evangelio*).

El artista ha compuesto el asunto de una manera inesperada, notable. Elige punto de vista alto, y en el primer término deja la mesa de la peña, para suponer los grupos secundarios algo detrás del borde del cantil; en el segundo término, a veces asomados los bustos a él, a veces viéndose las figuras casi hasta las rodillas o los pies. Lo más visible es, a la izquierda, un caballo blanco, de reluciente piel, montado por algún noble fariseo que vemos de espaldas, calvo ya, con el papel de la sentencia en la mano, y envuelto en manto roza-gante, dorado, con el forro muy visible de joyante seda blanca; por detrás de él, entre árboles, algunas figuras. Al centro, algo retirados y atados, casi desnudos, a la espera, Dimas y Gestas, viéndose por encima de ellos el celaje de obscurecer o crepuscular con neblinas (a veces rosadas, a trechos más blancuzcas). Asoman el pecho y apóyanse en el cantil, sobre el que hay una sierra, uno que barrena en el madero no sé si del «Inri» y un joven y un viejo, simples espectadores. En la derecha, más hacia nosotros, haciendo un único bastidor, un milite de punta en blanco, contemplativa la actitud, y las Marías, de azul de ultramar y tocado blanco la Madre de Jesús, vista en escorzo la cabeza por tenerla inclinada hacia abajo.—En el primer término, en el rellano de la peña, en forma aspada, aparece la figura desnuda, carnación clara, algo parda, superhumeral blanco, del que debe de ser Jesús, viéndose poco la cabeza. Tres sayones (dos arrodillados, inclinados, que vemos de frente, detrás, y uno arrodillado, de un cuarto de espaldas, con bragas rojas y coselete y espal-

dar acerados, que está, en primer término, a nuestra izquierda), más que clavarle a la cruz, parece que sólo andan todavía en la tarea preliminar de atarle a ella.—Es este el cuadro de mayor interés de los cuatro y, desgraciadamente, el menos favorecido de la luz casi siempre.

LA LANZADA (*Crucero, lado Evangelio*).

La escena, toda en primer término y a la derecha del espectador; al mismo ras del cuadro la cruz del mal ladrón, alta, como las otras, viéndose a Gestas de perfil, cortándole la cabeza el marco alto del lienzo; casi al centro (sin estarlo) y no del todo de frente, la Cruz de Jesús, ya muerto, y a la izquierda, de tres cuartas hacia Jesús, la cruz de Dimas, el buen ladrón, muerto, cabeza cana (cual pudiera ser la de un San Andrés). Los ladrones no tienen todavía quebradas las piernas; las carnaciones, salvo la clara del cuerpo de Jesús, son más o menos parduzcas, y los paños superhumerales son de color distinto, blanco el de Jesús, amarillo parduzco el de Gestas. Toda esa mitad alta del cuadro sobre celaje plumizo oscuro, con algunas ráfagas (nubes) grises claras.—La mitad inferior tiene las figuras de tamaño grande, excesivo. A la izquierda, sobre caballo blancuzco y grisiento (que nos deja ver sus ancas apenas), el milite, de paludamento rojo, se revuelve para pinchar, sin golpe acaso, con la larga lanza el pecho derecho de Cristo. Más al centro, en ese lado, algo en segundo término (la única nota bien visible del cuadro) está en pie María, trenzados los dedos de sus manos, mirando arriba, con tocas blancas y el manto azul (ultramarino el azul) cubriéndola toda, incluso la cabeza. Delante de ella, alrededor del ástil de la cruz, arrodillada, inclinada y abiertos los brazos (toda en mancha oscura) está la Magdalena, de indumentaria ocre de colores, de la que sólo se ve bien el paño blanco en que tiene metida la mano izquierda. Casi de espaldas a nosotros, apoyado contra la cruz de Gestas, mirando a Jesús, la mano izquierda en un palo largo y la derecha sobre ella, un vigoroso espectador joven, desnudos los antebrazos, viéndose sólo la cara y no la cabeza, por estar oculta por el subpedáneo de Gestas. El ástil de la cruz de Cristo corta la mitad (o más) de las caras (relativamente, en luz) de María Cleofé y María Salomé, viéndose detrás otra cabeza de una cuarta mujer, ya de edad. Un poco de-

lante de este grupo, entre él y el espectador, se ve la expresiva cabeza y actitud de brazos abiertos del evangelista Juan, vestido de verde túnica y manto rojizo. En el cuadro no queda espacio para más. La masa general de color es gris oscura y parda menos oscura, de la que, mirando mucho, van saliendo las notas de color dichas. Las actitudes acaban por quedar plenamente explicadas cuando se deletrea todo el cuadro, comprendiendo que el pintor sabe dibujarlas variadas, a grandes masas. Las cabezas no son vulgares, sino en la cabeza juvenil y algo fofa y algo boba de Longinos, pero tampoco son otra cosa que cabezas conocidas, es decir, por entero individualizadas: más exacta es su expresión, elocuente casi siempre.

COMPARACIONES Y CRÍTICA

Repasada la obra de Rubens (y también la de Van Dyck) en la Biblioteca de los «Klassiker der Kunst», no se halla cuadro que sea modelo de ninguno de los cuatro de Cabezalero. El cuadro de la «Caída», de Van Dyck, en San Pablo, de Amberes, tiene un muy lejano parecido con la «Caída», de Cabezalero, y no es más próximo el recuerdo que pudiera verse en ésta de la «Caída», de Rubens (cuadro inmenso) en el Museo de Bruselas, o del boceto de este último cuadro existente en el Museo de Amsterdam. Todas las figuras están de otro modo colocadas y de otro modo agrupadas, pero hay algo de relación entre esas obras, como si Cabezalero las hubiera visto y las hubiera recordado con la idea, mas no con la imaginación o visión de las masas y de las líneas.

En cuanto a la «Lanzada», ocurre algo semejante entre el cuadro de Cabezalero y el muy famoso *Coup de Lance*, de Rubens, del Museo de Amberes. En éste sí que hay *golpe* y lanzamiento para herir con la lanza, y siendo todo otra cosa, y agrupado todo en forma bien diversa, algo recuerda con alguna más precisión (sin ser mucha) en el cuadro madrileño el cuadro antuerpiense: la figura de María. La de la Magdalena, la oscuridad general, las actitudes, las manos (a veces) de Cabezalero parecen que puedan recordar más la obra «El Calvario» (sin lanzada) atribuida a Rubens (ignoro si con razón) en el Museo de Tolosa de Francia. Esta obra (a juzgar por la fotografía) tira a lo nuestro pseudo-rubenesc, pero la técnica no autorizaría



Fot. Lacoste.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JUAN M. CABEZALERO (1633 †1673) S. Bartolomé, S. Judas Tadeo,
S. Pablo y S. Mateo (?), del Apostolado, hasta ahora anónimo,
de la Real Academia de San Fernando.

1.26 × 0.96

jamás una confusión de atribuciones, y por tanto he de suponerla verdaderamente flamenca y rubenesca, si a Rubens se ha atribuido, sea suya o de otro artista flamenco de su escuela.

Los grandes lienzos de «Crucifixión» y del «Crucifige, Crucifige», no tienen (que yo conozca) precedente alguna en Rubens o en Van Dyck, pero sí el segundo (variadísima la composición) en el gran cuadro de Tiziano del Museo de Viena, sin sombra en éste de la furia y arrebató que en el lienzo de Cabezalero muestran los escribas y fariseos. El parecido del Cirineo del cuadro de Cabezalero de la «Tercera Caída», es no con un Cirineo sino con un Jesús (Cruz auestas) de Tiziano, pues el Cristo de Cabezalero, con todos sus cuatro grandes cuadros, cabeza algo mezquina, evidentemente de raza semítica, no está tomada de cuadros, sino si es caso (como imagino) de la devota escultura. Lo mismo evidentemente ocurre con el tipo de la Dolorosa, sabiendo el uno y el otro a similares de esculturas madrileñas posteriores, de las influidas en la Corte por el arte granadino y, más que granadino, malagueño o posterior de Pedro, de Mena.

Todas las restantes cabezas de esos grandes lienzos de Cabezalero son otra cosa, tomadas, variadísimas, de estampas y de la realidad a la vez, o de la realidad siempre, pero interpretada según el gusto adquirido en la contemplación de las estampas barrocas de entonces, es decir, sin idealización propiamente dicha, pero con un afán manifiesto de grandiosidad expresiva. El plegar de los paños a masas bastante grandes se acomoda bien con el propio ideal, siendo en pureza todo expresivo, sobre todo las manos recias, fuertes, robustas, bien estudiadas y francamente expresivas.

En el dibujar, pues, hay dramático acento y una procurada extraordinaria variedad de actitudes, movimientos, escorzos y figuras, de propósito tomadas desde los más diversos puntos de vista, subrayando la variedad y el prurito del *verismo* en el accidente frecuentísimo de las cabezas que se ven sólo en una mitad, tercia o cuarta, por cortarles la vista de ellos otra figura u otro objeto interpuesto.

Pasando ya de la composición y el dibujo al color, no brilla éste por dotes de hechizo, ni riqueza; pero la masculinidad de la factura se hace patente en todo (salvo acaso las caras de María y su figura vestida) por lo moderno de su técnica, con manchas multicolores, multiplicación de los problemas de graduación y reflejo de las som-

bras y las luces y un no sé qué de divisionismo de toque, a la moderna, que es consciente problema de impresionismo de luz en Cabezalero, supuesto que hay en él grupos y figuras particularmente pintadas a luces fuertes que ahogan en unidad la variedad de los colores locales. Si el éxito coronó o no el varonil intento del pintor, no se sabe bien, hoy por hoy, por estar los cuadros en malísimas condiciones para su examen total, que habría de ser a plena luz, repristinadas las coloraciones y puesto el espectador a distancia sin reflejos de luz en los lienzos.

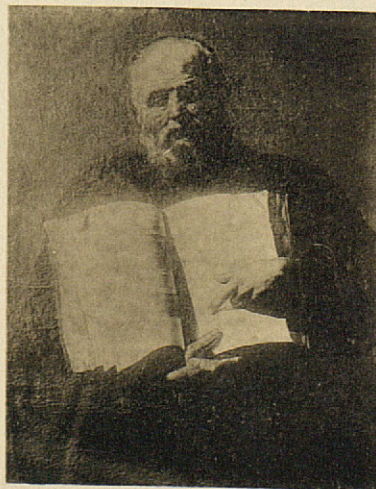
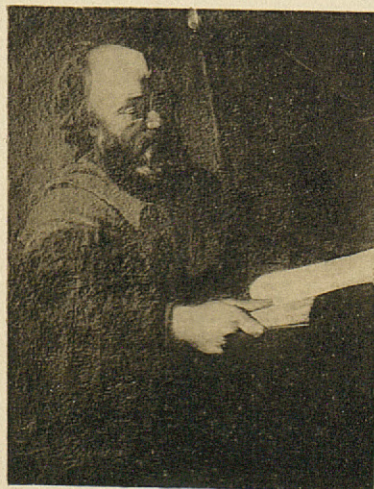
Hay una última de las Marías en el cuadro de la «Lanzada» y otra en el cuadro de la «Tercera Caída» (en último término), pintada la cabeza sin verdadero tono de carnación: ignora el espectador si así se esbozaron esas (y algunas otras cabezas, de las lejanas) por acentuar el efecto de impresionismo de luz, o si son cabezas que esperan veladuras, o que, habiéndolas logrado, las han perdido, barriadas en alguna restauración.

Distanciar las cosas (por ejemplo, los ropajes) era para Cabezalero mayor preocupación que pintarlas bien definidas de sustancia a la vista. No hay, es verdad, ocasión de saber si ignoraría el arte elemental de diferenciar los paños, las sedas, los terciopelos y los brocados; y alguna piel de caballo y algún ropaje están sobriamente definidos en su apariencia; pero supiera o no eso, lo otro, lo de distanciar las cosas y saberlas dar la apariencia de su estado en relación con las luces y las sombras reflejas y particulares de cada trozo, era lo que (precursor del arte modernista) le preocupó sobremanera.

Y estos son los cuadros, ahora autenticados, de Cabezalero en la Orden Tercera.

ELÍAS TORMO.

(Concluirá.)



Fot. Lacoste

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JUAN M. CABEZALERO (1633 †1673) Santiago Mayor, San Felipe, Santiago Menor,
St.º Tomé, San Bernabé (?) y San Juan, del Apostolado, hasta ahora anónimo,
de la Real Academia de San Fernando.
1.26 × 0.96

Los pintores de Cámara de los Reyes de España.

Los pintores de los Austrias.

XLII

El primer nombramiento de pintor de Cámara, firmado por Felipe IV, fué el de Velázquez; es su fecha la de 6 de Octubre de 1623.

Un año antes, en el mes de Abril, vino el pintor a la corte, con miras de estudiar las colecciones reales; traía buen número de recomendaciones de su suegro para personas de calidad; quien mas le atendió fué D. Juan de Fonseca y Figueroa, Sumiller de Cortina de su Majestad, que hizo cuantas gestiones estuvieron a su alcance para conseguir que Velázquez retratase al Rey: en la primavera siguiente llámasele para este fin por el Conde-Duque, acompañando a la orden una libranza de cincuenta ducados.

Son tan conocidos todos los lances de su entrada en Palacio, que fuera necedad describirlos por menor.

Señálansele de salario veinte ducados al mes y previas aclaraciones pedidas por un covachuelista de las Obras Reales, con la condición de que se le pagarán aparte los cuadros que pintase.

En el siguiente año retrata a Felipe IV a caballo. Obra magna debía ser este perdido cuadro y guerrera en grado sumo la apostura del Rey, cuando D. Jerónimo González de Villanueva exclama entusiasmado:

A tu semblante inclinan, soberano,
.....
El persa fiero la indomada frente,
La diestra amenazante el otomano;

adulación, fuerza del consonante... o poder del Arte.

En 1626 pasa Velázquez a vivir al Alcázar. Y en el año siguiente hay el famoso certamen entre los cuatro pintores de Cámara, dicen que causado porque las envidias, que nunca callan, y menos en Palacio, hablaban que Velázquez no sabía hacer más que retratos; fué tema de concurso «La expulsión de los moriscos»; el jurado, compuesto por Mayno y Crescencio, dió el premio al *pintor de retratos*, y eso que el género de sus contrincantes era éste de sabios asuntos con muchas figuras y alegorías. El premio fué la plaza de Ugier de Cámara, concedida a Velázquez por cédula de 7 de Marzo de 1627.

Un año después concédesele el *gran honor* de una ración en especie, «como la que tienen los Barberos de mi Cámara», «porque se ha dado por satisfecho de todo lo que se le debe hasta hoy». En verdad que esta cédula es breve, pero dice mucho.

En 28 de Junio de 1629 concédesele licencia para marchar a Italia; salió de Barcelona el 10 de Agosto, hizo la travesía con el vencedor de Breda, Ambrosio Espínola, al que más tarde había de inmortalizar en «Las Lanzas».

Como el tesoro de la Casa Real estaba exhausto y al mismo tiempo es innegable que el Rey tenía afición a Velázquez y quería premiar sus trabajos, se hubo de recurrir a medios que no gravasen los gastos reales: para esto se le concede un paso de vara de Alguacil de Casa y Corte; a esta noticia documental, publicada por Cruzada, puedo añadir curiosas noticias, según papeles del Archivo Histórico.

El documento conocido es una orden del Greffier para que, enterado de lo que ha valido dicho paso de vara, se anote en la cuenta de Velázquez; tiene la fecha de 6 de Junio de 1633 (1).

La cédula de la gracia dice así:

«A Diego Velazquez, mi pintor de Cámara, en consideracion de sus servicios, le he hecho mrd de un passo de vara del Alguacil de my cassa y corte, lo qual se executará en la persona quel señalare dándosele por la Cámara los despachos q' hubiere menester (Rubrica del Rey).—En Md. a 8 de Mayo 1633.—Al Electo Arçpo de Granada.»

El 18 del mismo mes (2) otorga poder Diego Velázquez a «Angelo Nardi Pintor de su Mgd. vecino de esta villa para que por mi y en

(1) Cruzada, pág. 78.

(2) Ante el Escribano Miguel Martínez.

mi nombre pueda aver y cobrar en Juizio y fuera del los maravedis en que se concertare el passo de una vara de Alguacil de lo civil y criminal que Su Mgd me tiene hecho mrd»... Y sigue el larguísimo poder, todo él mar de fórmulas, sin dato alguno. El 6 de Junio Nardi «usando del dho poder=dixo y otorgó que desde luego en la mexor via y forma que puede y alegando derecho cedía y traspasaba y cedió y traspasó en Juan Truxillo, Alguacil de esta corte, el paso de una vara...»

Es extraño no se diga en cuántos ducados se cedió la vara; ignoro a qué obedecería la omisión, ¡y libreme Dios de pensar mal de la buena fe de Velázquez!

Todo marchaba en este negocio a las mil maravillas, cuando se desenterró una disposición que prohibía *pasos* de tal índole, y hubo *novedades* en el asunto; los documentos no dan todos los detalles que se quisieran, pero dejan traslucir que hubo varios pareceres de Juntas consultivas sobre la merced, y pasado un año, en 28 de Mayo de 1634, aún se daba un informe en el sentido de que «en q^{to} a la dispensacion del Rey no ay duda sino que es menester»; pero por señas no fué suficiente. He aquí el precioso documento en el que se resuelve la cuestión:

«En la villa de Madrid, a siete días del mes de Octubre de mill y secs^{os} y treynta y quatro años, estando el Reyno junto en las Cortes que de presente se están zelebrando, entre otras cosas que trató y acuerdos que hizo fué el siguiente = tratose de que Diego Velázquez Pintor de Cámara de Su Magd^a tiene dada peticion en q dice = Asiste en su R^l Palacio y que su Mg^d en consideracion de sus servi^{os} y de la continua ocupacion que tiene le ha hecho mrd de un paso de bara de Corte y que suplica al Reyno preste consentimiento para esto, sin embargo de las condiciones de mrdes que lo prohibieren = Y votó el Reyno acerca de lo que en lo referido sería bien hazer, y se acordó dispensar por lo que toca y por esta vez la condicion de millones que prohibe semejantes passos de varas para que se pueda hazer este como lo pide Diego Velazquez quedando en su fuerza y uso para lo de mas adelante. — *Raphael Cornejo*» (1).

Honra el acuerdo a las Cortes, y es bien consolador este rasgo frente de tantos tristes casos de vidas de artistas, y solemne mentís

(1) Archivo Histórico Nacional. — Consejo. Decretos de Gracia.

dado por la *nación entera* a los que inculpan a España de haber desamparado a Velázquez en vida y desconocido en muerte, hasta que de *Europa* nos vino su fama.

Sigamos a grandes rasgos esbozando los lances de *fortuna* de Velázquez en Palacio.

Por los años de 1633 y 1634 debe ponerse la intervención de Velázquez en el decorado y arreglo del Salón de Reinos (1).

En 1636 aparecen de nuevo súplicas de que se le pague lo debido por hallarse en mucha necesidad.

De este año es el admirable retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos, «triunfo de la gracia y del encanto angelical de la infancia», al decir de Beruete (2).

En 1639 pinta al Conde-Duque en la acción de Fuenterrabía. «Hasta aquí rayó—dice Cruzada—y no más allá el arte de la pintura en esto de representar retratos ecuestres.» El Catálogo del Museo dice fué este cuadro de Ensenada, de quien lo adquirió Carlos III, figurando en la colección de la Casa Real en 1772; Cruzada afirma fué comprado en 1754. Unos documentos que se encuentran en el expediente de Mengs, permiten rectificar y completar en algo estas noticias. El 25 de Agosto de 1768 «se ha dado orden para que se paguen 135.200 rs. de vn. que importan las 29 pinturas que el Rey ha resuelto se tomen de la colección del Marqués de la Ensenada». De alguna de estas pinturas hablaremos más adelante. Poco tiempo después, en 21 de Enero de 1769, Miguel de Muzquiz comunica al señor Marqués de Montealegre, que «se ha dado orden a la Thesorería mayor para que paguen los doce mill reales en que el primer pintor de Camara D. Antonio Raphael Mengs aprecia la Pintura que por equivocación dejó de incluirse en la nota de las veinte y nueve que se tomaron de la colección del Marqués de la Ensenada, que representa al Conde-duque de Olivares a cavallo, mediante que el Rey ha resuelto se tome también esta, segun me dice Vm en papel de 11 de este mes».

(1) D. Elías Tormo: «El Salón de Reinos». BOLETÍN, 1911.

(2) Dos hipótesis corren para explicar lo defectuoso de la jaquita, en demasía rechoncha, y de patas traseras inverosímiles: una, la de la colocación en alto del cuadro (vid. E. Tormo: «Salón de Reinos», BOLETÍN, 1911, pág. 200); y otra que, de confirmarse, juzgo la más lógica: era idea (no sé si en algún escrito suyo expuesta) de D. Juan Facundo Riaño, que Velázquez retrató al Príncipe montado en un caballo disecado, sobre el cual pasaba horas enteras el egregio niño.

Curioso sería conocer en cuánto tasó el cuadro de «La historia de Scipión», de su constante envidioso compañero Carducho, que en 1641 tuvo que evaluar; mucho nos ayudaría a conocer su carácter.

La caída del Conde-Duque no hubo de cambiar su suerte; días antes del forzado retiro de D. Gaspar se le nombra Ayuda de Cámara.

En la jornada de Aragón de 1644 acompañó al Rey y le retrató; por cédula de 27 de Febrero, en Zaragoza, se le concede merced de sesenta ducados mensuales: no he visto referencia de este documento. (Vid. en el folio 60 del tomo XIV de las cédulas reales. — Archivo de Palacio.)

No porque no hubiesen de sucederle cosas dignas de mención, sino por no hacer eternos estos apuntes en esta parte, casi mera repetición de datos más que conocidos, de un salto nos pondremos en 1648, fecha de su viaje a Italia a comprar cuadros para la colección real. Hasta la conversación tenida por Velázquez con el Rey se conoce; tráela Jusepe Martínez en sus «Discursos». Y en este viaje de tan interesante historia, retrató muy verazmente al Papa, a la sazón Inocencio X, aquel que es fama que al presentarle Olimpia Maldachini a un sobrino suyo, le dijo: «Es aún más feo y más ordinario que yo».

Hubo en Palacio una copia de este cuadro, al parecer original de Velázquez. Cruzada Villamil muestra su extrañeza porque aparece en el inventario de 1772 como procedente del Marqués de la Ensenada, que en Julio de 1754 no poseía tal obra, y añade: «Pudiera haber sido adquirido durante la prosperidad del Marqués o regalado por éste, aun cuando como Palomino asegura que trajo Velázquez a España copia del retrato que hizo en Roma, parece más natural que existiera en Palacio».

Un documento perteneciente al expediente de Mengs, antes citado, nos da la solución del problema; es la lista y precios de las veintinueve pinturas compradas de la colección Ensenada. La tercera partida de esta lista dice así:

Otra del mismo autor (Velázquez) de tres pies de alto y dos y medio de ancho retrato de Inocencio X Panfillo. Pintura tan especial y expresiva que no se puede ponderar bastante..... 1500

La partida anterior a ésta es de otro cuadro de Velázquez, para mí en absoluto desconocido:

Un quadro de quatro pies de ancho y tres de largo con dos figuras, una sentada sobre un banco, otra recostada sobre una mesa, en la que hay platos y vexigas ordinarias, una de éstas una naranja; autor Velazquez... 1000

Contento estaba el pintor en Italia; en 1650 el Rey escribe a su embajador para que le apure «y, pues conoceis su flema, es bien procureis no la ejecute en la detencion de esa corte, sinó que adelante la conclusion de la obra y su partencia cuanto fuese posible». No llegó hasta Junio de 1651.

En 1652 nombra el Rey Aposentador de Palacio a Velázquez, contra los informes pedidos: ninguno le ponía en primer lugar. Honor grande fué éste; pero como exige «todo el cuidado de un hombre entero», lástima el haber perdido por él muchos más testimonios de su habilidad peregrina. Y de que con extremada puntualidad cumplía y en todas las cuestiones intervenía, hay prueba clara en este documento, que creo inédito, en el cual vemos al gran pintor entretenido en *transcendentales* cuestiones de servicio interior de Palacio:

«En Bureo a 7 de Nov.^o de 1653.—Señor: Diego Velázquez=dice= que de la casa de Ntra Sra y Alteza an puesto vn negro de Guarda en vna puerta, y pilares con cadena q' está junto a la cocina de voca de S. M. nra Sra y Alteza y por estar aquel passo lleno de caualllos y machos de los procuradores y aguadores de las cauas y cocinas y porque esto es de gran ynconveniente a la Decencia de Palacio y transito de las viandas y tocar al Bureo del Rey Ntro S^r poner porteros de cadena como los a havido otras muchas vezes... y porque los officiales de la cassa de la Rey^a nra sra no se entrometan en nombrar porteros tocando a la cassa del Rey nro. S^r y teniéndolos = Supp^{ca} a V. M. mande que los porteros de cadena hagan guardia en dha puerta que son treze y les pongan pilares y cadena en ella y cesen los ynconbenientes que a referido = (En Bureo quedo para tomarse resolution).» [Archivo de Palacio: Expediente personal de Velázquez.]

De este mismo año es otro memorial sobre las viudas de los de la furriera, que, aunque inédito, no lo transcribo, porque su interés es escaso, y basta el copiado para ver qué *negocios* ocupaban largas horas de la vida de D. Diego.

Aun en estos años de poder y valimiento, con frecuencia deplorable, sostiene Velázquez cuestiones por raciones y gajes.

Ocupándose en asuntos tan artísticos como «reposición de esteras

viejas» y otros por el estilo, llega el año 1657, en que estuvo a punto de emprender un tercer viaje a Italia a buscar fresquistas para los techos del Alcázar.

El límite de los honores a Velázquez concedidos, fué el hábito de Caballero Santiaguista, negocio en que hubo tantas diferencias, que fuera cuento de no acabar el referirlas (1).

Los últimos meses de su vida fueron los más atareados por el cargo de Aposentador.

En especial, hubo grandes apuros de trabajo cuando la jornada de 1660 a la Isla de los Faisanes. El 8 de Abril partió con su yerno y el tapicero mayor; llegó a la isla el 2 de Mayo, después de dejar acondicionadas debidamente las estancias del camino; con singulares piezas de la maravillosa colección de los tapices de la Corona de España vistió los muros del palacete de la isla; a las entregas asistió con lucido traje, y tal vez distrajo su aburrimiento dibujando en un papel la vista que ofrecía la isla, con la varia concurrencia de gentes que la llenaban.

De todas las circunstancias de la regia jornada escribió un libro «Un Oficial de la Secretaría de Estado de España», llamado D. Leonardo del Castillo, titúlase:

«Viaje del Rey N. S. D. Phelipe IV a la frontera de Francia.—Desposorio de la serenísima Sra. Infanta de España y solemne Juramento de la Paz...—Madrid, 1667.»

Esta relación, aunque importante, citase aquí por figurar en ella varios retratos reales muy hermosamente dibujados, y grabados por Pedro de Villafranca, y, sobre todo, porque entre las páginas 270 y 271 se encuentra una lámina plegada, plano-vista de la isla, sin firma, grabado con escasa finura, pero que parece revelar un dibujo poco vulgar; hay, sobre todo, en primer término, unos grupos que sin querer, y salvando todo lo que hay que salvar, hacen acudir el recuerdo de las figuras de la vista de Zaragoza. ¿Será el grabado un mal trasunto de un dibujo de Velázquez? ¿Será un dibujo de Mazo (que también estuvo en la isla) echado a perder por Pedro de Villafranca?...

Los postreros días de la gloriosa vida de Velázquez conócense por el texto de Palomino:

(1) Cruzada, 298 y 55.—Uhagón, *Revista de Archivos*.

«Y el viernes 6 de Agosto, año del nacimiento del Salvador, 1660, día de la Transfiguración del Señor, habiendo recibido los Santos sacramentos y otorgado poder para testar a su íntimo amigo Don Gaspar de Fuensalida, Grefier de S. M., a las dos de la tarde, y a los sesenta y seis años de su edad, dió su alma a quien para tanta admiración del mundo le había criado».

XLIII

Un florentino de nación, Angelo Nardi llamado, presenta en Mayo de 1625 un memorial a la Junta de Obras y Bosques, que da origen a la siguiente comunicación al Rey de aquel alto Cuerpo consultivo:

«Señor :

»Angelo Nardi, Pintor, ha representado que ha hecho muchas obras de consideración y que pintó las entregas de los casamientos entre España y Francia por mandado de S. Mgd. y desea continuar su real servicio y suplica se le haga merced del título de Pintor de S. M., sin salario, y aviéndose visto en esta Junta y el exemplar de averse hecho esta merced a Francisco Lopez... ha parecido que S. M. se la podría hacer al suplicante con la misma calidad y va aquí la cedula para que Su Mgd. (siendo servido) la firme. En Madrid, a 30 de Mayo de 1625.» Decreto autógrafo del rey, «como pide».

No era artista despreciable éste que, a la primera solicitud, consigue lo que pide. Madrazo trátalo con bastante indiferencia y dice era «de escaso mérito», pero hoy se le concede «importancia bastante para reclamar una monografía» (1). No dan noticias del cuadro que cita el documento ni Ceán, ni Viñaza. A la muerte de Bartolomé González nada menos que diez pintores solicitaron la vacante: Nardi, Vanderhamen, Julio César Semini, Felipe Dirchsen, Pedro de las Cuevas, Pedro Núñez, Félix Castello, Antonio Monreal, Juan de la Corte y Francisco Gómez; el voto de los tres pintores de Cámara, Carducho, Caxes y Velázquez, fué para Nardi. De seguro que mucho influyó en la elección, aparte su mérito indudable, el ser pintor del Rey desde 1625 (2), como hemos visto, y el haber pintado en Palacio

(1) Tormo, «El Salón de Reinos».—BOLETÍN, 1911, pág. 215.

(2) Arch. de Pal.: «Obras y Bosques», XIV, fol. 42.



Fot. Lacoste

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

ANGELO NARDI (fl°....1607....1663....) El Martirio de San Esteban. Gran lienzo
del presbiterio en las Monjas Bernardas, Alcalá de Henares (por 1620)

años antes, acaso desde 1607 (1), fecha en que vino a España, según declaración propia.

Del 2 de Agosto de 1629 es una orden (Arch. de Pal.) a Juan Gómez Mangas, pagador de las Obras del Alcázar, para que mande «dar y pagar a Angelo Nardi... dos mil reales que los hubo de haver a la dicha cuenta de lo que montare pintar al temple los cielos rasos del quarto de su alteza que ha de nacer, que al presente bibe en su ex^a la señora condesa de Olibares».

A pesar de ser extraño, no parece que Nardi pintase ningún cuadro de batallas para el Salón de Reinos, en que tanta parte tuvieron sus compañeros. El Sr. Tormo se inclina a creer que sea obra de su mano parte de la colección de «Las fuerzas de Hércules», que se venían atribuyendo a Zurbarán (2).

Mas no vaya a pensarse que la no intervención de Nardi significa poco aprecio de sus habilidades, que en mucho le tenía el Rey, como que le llamaba «para que señalase autor a todos los cuadros que le enviaban de Italia», distinción que hizo exclamar a D. Pedro de Madrazo, que alguna inquina tenía con nuestro pintor, «tan poco se escrupulizaba en aquellos tiempos en materia de atribuciones» (3).

Pero ni con tales atenciones le pagaban puntualmente; en Febrero de 1639 se declara en una certificación que se le deben 96 985 maravedises, importe de su salario desde 26 de Agosto de 1633 hasta el último de Diciembre de 1634, a razón de 72 000 maravedises al año, sueldo que es el corriente de los pintores de Cámara en esta época.

Un documento de 30 de Abril de 1641 nos da a conocer un hecho gracioso: Nardi debía a un tal Diego del Campo 131.835 maravedises, y como el Rey debía a Nardi mucho más, éste fraspasa la deuda; indica el hecho que no estaba el pintor ayuno de crematística; no hay noticias de si Diego del Campo cobró o no.

De 30 de Octubre de 1644 es una Real cédula ordenando se le dispense de sacar la imagen de la Virgen en la procesión de Viernes Santo, de la Cofradía de los Siete Dolores, por ser «el pintor más moderno mío» y estar encargado del monumento de la Capilla Real (4).

(1) Da esta fecha el Sr. Sentenach en *La Pintura en Madrid*, pág. 135.

(2) «El Salón de Reinos».—BOLETÍN, 1911, págs. 298 y 55.

(3) *Viaje artístico*, pág. 134.

(4) Archivo de Palacio: Obras Reales, XIV, folio 86 vuelto.

En 20 de Junio de 1648 da orden el Rey para que inmediatamente se paguen a Nardi los gajes de los años 1646 y 1647.

Desde Palomino veníase citando como fecha aciaga para los pintores la de 1660; año verdaderamente terrible, *climatérico*, que diría el muy donoso Obispo Guevara. Hay que ir rehabilitando al año 1660 de tan cruel fama; fatal será siempre por la muerte del pintor de «Las Lanzas». Pero que Nardi no murió en sus términos, lo demuestra por modo indudable el siguiente documento:

«Fran^{co} de Arce pagador de las obras R^s ... de los mrs que son a su cargo y señaladamente de los que pertenecen a la consagracion del año mil seiscientos y sesenta y dos, Mande V m pagar a Anxelo Nardi pintor de S. M. mil y cinquenta y ocho reales y veinte y ocho mres que valen treinta y seis mil mres que hubo de haver por su salario del medio año desde primero de Julio del pasado de mil seiscientos y sesenta y dos hasta fin de Diziembre del a razon de a setenta y dos mil mres al año que le estan señalados... etc... Fecho en M^d a quatro de Marzo de mil y seiscientos y sesenta y tres años.» Consta ya había muerto el 8 de Julio de 1665 (1).

Jaén y Alcalá de Henares son los lugares donde puede estudiarse este casi ignorado pintor. En Alcalá pintó, por encargo del Arzobispo de Toledo, D. Bernardo de Sandoval y Rojas († en 1618), buen número de cuadros para su convento de Bernardas (2); entre éstos están los dos que publicamos: hállanse todos en deplorables condiciones de luz: parte están firmados en 1620. Son obras que demuestran que Nardi fué un pintor superior en mucho a otros famosos: dentro de la escuela de los Carracci es una personalidad fuertemente acusada; juega la luz en sus cuadros en singular manera y domina a maravilla el elemento de visualidad y teatralidad, que es el principal motivo de seducción en sus grandes cuadros; enamorado de la suntuosidad y magnificencia, agrupa con rara fortuna personajes de extrañas vestimentas, caballos de noble presencia y en los lejos ciudades y arquitecturas. Fué el primero que trajo a la severa Castilla algo

(1) Expediente personal de Dionisio Mantuano.

(2) Atribúyese equivocadamente la construcción de este convento a planos de Monegro; según nota que debo a mi querido amigo el Sr. Allende-Salazar, fué su arquitecto «Sebastián de La Plaza, natural de esta villa», etc. — Vid. *Historia de la ciudad de Alcalá de Henares*, por un canónigo de la Magistral de Santos Justo y Pastor, en la Biblioteca Nacional Matritense, manuscrito V, 220.



Fot. Lacoste.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

ANGELO NARDI (fl.^o....1607....1663....) La Crucifixión de San Pedro
Gran lienzo, firmado, del presbiterio en las Monjas Bernardas,
Alcalá de Henares (por 1620)

de la pompa espléndida del arte italiano; los que le precedieron, los escurialenses, pensaban demasiado en anatomías y en el *maestro único*; Nardi, como buen eclético, si no tiene un momento genial, siempre agrada, hay en él como un recuerdo de todos los maestros del seiscientos.

XLIV

En los primeros años del reinado de Felipe IV firma «Juan Bautista de Espinosa, pintor del Rey», un «Santiago el Mayor», fechado en 1626, que se conserva en el altar de la capilla de la Dehesa de Castejón, propia de la Santa Iglesia de Toledo. Es noticia del Conde de la Viñaza, que también menciona un retrato de un jurisconsulto pintado por este artista en 1616.

Contemporáneo de Velázquez en sus servicios en Palacio debió ser Juan de la Corte, al decir de Palomino, «Pintor del Rey, aunque no el de más lucida habilidad», no conozco muestra de su *ingenio*, pero de temer es sean deplorables, cuando tan discreto juicio merecieron de quien todo lo encontraba «¡cosa excelente!», «¡admirable pintura!»

XLV

Aseguran Palomino y Ceán que Alonso Cano tuvo el título de Pintor del Rey además de los de Maestro de Obras reales y profesor del Príncipe Don Baltasar Carlos, título en el que le sucedió Mazo. No logré ver documento en Palacio que del gran escultor trate; pero más afortunados han sido los Sres. Sentenach (1) y D. Carlos Luis de Cuenca, que en artículo «Alonso Cano», publicado en el número del 30 de Marzo en *La Ilustración Española y Americana*, año 1901, dan cuenta del encargo hecho al artista granadino de varios retratos para la colección de Reyes que se formaba; restauró la mayoría de los cuadros del Retiro, cuando el incendio, y acompañó a Velázquez a Valladolid a buscar pinturas.

Dícese que a influencias de su amigo Velázquez debió su entrada en la Corte: que él acaso hubo de pagar con creces ejerciendo decisiva influencia en el arte de D. Diego (2).

(1) *La Pintura en Madrid*, pág. 69, habla de documentos de los años 1640 al 48.

(2) Según señaló el Sr. Gómez-Moreno en su admirable conferencia del Ateneo.

Por igual mediación alcanzó, en 8 de Abril de 1644, el título de Pintor del Rey, sin gajes, el erudito artista aragonés Jusepe Martínez, que trató mucho a Velázquez, y en sus Discursos practicables nos dejó muchos datos de la vida del gran pintor: la única obra de que hay noticia hizo D. Jusepe para el Rey, fueron varias vistas y planos del ataque a la plaza de Monson, que le ordenó sacar, en 1643, antes de concederle el título de su pintor (1).

Con anterioridad a la muerte de Velázquez ingresó al servicio del Rey, como su pintor, José Leonardo.

Ignórase la fecha del nombramiento; en el Archivo de Palacio no he visto documento alguno que a él se refiera. Según Viñaza, en el año 1641 fueron tasadas por Cano y Luis Fernández las pinturas hechas por Leonardo en unión de Félix Castello en la Real Capilla; no cobraron su importe hasta 1654. Era hombre «de dulce condición y trato afable»; seguramente la bondad de su corazón explica el siguiente hecho, que nos refiere un documento del Archivo parroquial de San Sebastián, cuando no contaba más que veintiún años (según Ceán nació en 1616):

«Doña Juana Gaitan calle de las Güertas casas de P.^o Lainez murió en quatro de octubre de 1637. Recibió los Santos Sacramentos y no testó, enterrola Joseph Leonardo, pintor que vive en dicha calle fabrica 3 ducados» (2).

Intervino en la decoración del Salón de Reinos, con «las dos más bellas batallas, las más bien compuestas y más finas y exquisitamente pintadas de las que conservamos del Salón de Reinos» (3); y eso que a la sazón era casi un niño.

Con sino fatal había nacido, que muy joven aún enloqueció; Ceán atribuye la desgracia a la envidia, que le hizo tomar un bebedizo.

Era la más segura esperanza de la escuela madrileña; todo hacía presagiar fuese el sucesor de Velázquez, con el que tenía puntos de semejanza. Es de notar que una de las batallas que pintó para el Salón fué «La Rendición de Juliers».

Murió en 1656; pero en 1648, Nardi cobra 6.800 maravedises a

(1) Carderera: Biografía de J. Martínez, que precede a los Discursos practicables.

(2) Pérez Pastor: «Bibliografía Madrileña», parte III, pág. 403.

(3) «El Salón de Reinos».—BOLETÍN, 1911, pág. 208.



Fot. Lacoste

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JUSEPE LEONARDO (n. por 1616 † 1656) La Serpiente de Metal
Lienzo de la Real Academia de San Fernando.
1.32 × 2.06

cuenta del importe total de una pintura que estaba acabando y que dejó comenzada Jusepe Leonardo en el Relicario de la Capilla Real, lo que indica vivió loco ocho años, por lo menos, el gran pintor aragonés.

Precocidad, no hechicería, le volvió el juicio (1).

XLVI

Era la corte centro absoluto de la actividad artística; aun los pintores de provincias más lejanas querían venir a Madrid a estudiar las colecciones regias, y hasta pudiendo, realizar alguna obra en los Palacios reales, que les permitiera volver a la patria chica consagrados con el título, con frecuencia honorífico puramente, de Pintor del Rey, que era algo parecido (perdón si se toma por irreverencia) al de proveedor de la Real Casa. La producción pictórica en Madrid era enorme, no daban abasto los pintores cortesanos y esto ocasionaba el llamamiento de artistas provincianos a desempeñar determinados encargos.

El gran pintor de frailes, Zurbarán, fué también pintor del Rey, seguramente *ad honorem*; que en 1638, en que aparece firmado con aquel título un cuadro de la Cartuja, estaban cubiertas las plazas de pintores con gajes, si como es casi seguro no había más que cuatro con sueldo, a menos que sucediese a Carducho, muerto este mismo año, que todo pudo ocurrir. Ya en 1637 estaban pintados los trabajos de Hércules en el Salón del Reino, parte por lo menos, que no es imposible pintara Zurbarán; los demás pintados bajo su dirección; su viaje a Madrid no fué en 1650, como se venía diciendo desde Palomino, sino en 1634, lo más tarde.

(1) El cuadro que publicamos guárdase en la Real Academia de San Fernando (1'32 por 2'6); cuando la francesada, hizo el *honroso* viaje a París y estuvo en el Louvre como obra de Luis de Cárdenas; se catalogó en 1818 atribuyéndolo a Tristán; lo mismo en el Catálogo de 1829; Caveda y Viñaza aluden a algo de Leonardo en la Academia; Araujo, en el librito de Museos, cita este cuadro y dice estaba el boceto en la Trinidad; lo suponía de Leonardo, D. José Amador de los Ríos, en la obra «Cuadros selectos», dibujo de F. Tomás, grabado (malo) de F. Navarrete: debo todas estas noticias a D. Elías Tormo. La atribución a Leonardo parece segura, sobre todo si se le compara con el núm. 860 del Museo del Prado: su colorido es rojizo como nota general la composición ponderada, y noble la figura de Moisés, con una torsión exagerada de la cabeza, que recuerda el San Pablo, de Cano; el realismo triunfa en las españolísimas cabezas de mujeres de los extremos.

Cuenta Palomino que, estando pintando los citados lienzos, «una de las muchas veces que el Sr. Felipe Cuarto pasaba a verle pintar, se llegó a él una vez y poniéndole la mano en el hombro le dixo: pintor del rey y rey de los pintores».

El hacer más antigua su venida a Madrid permite explicar mejor sus trabajos en el «navío de San Fernando» y su destino en el Alcázar de Sevilla en el año 1639. El Sr. Tormo ve en los trabajos de Hércules sólo tres pinturas dignas de un gran artista; las demás se inclina a atribuir las a Nardi (1).

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTON.

(Continuará.)

(1) Para la cuestión de Zurbarán, pintor del Rey, consúltese Sentenach: *BOLETÍN*, 1910, 1.º de Septiembre.—Tormo: *BOLETÍN*, 1911, págs. 209 y 55.—Cascales y Muñoz: «Francisco Zurbarán», págs. 52 y 55.

La Sociedad de Excursiones en el palacio de Liria.

Conmemorando el XXII aniversario de su fundación, la Sociedad Española de Excursiones visitó el domingo 7 de Marzo las colecciones del palacio de Liria (calle de la Princesa), con la oportuna licencia del señor Duque de Alba, ausente en Inglaterra.

La víspera, sábado 6 de Marzo, a las cuatro de la tarde, con la autorización de la Real Academia de San Fernando y la asistencia de muchos de sus miembros, en los salones de la misma dió nuestro consocio D. Elías Tormo y Monzó una conferencia en preparación para la visita, «sobre el palacio de Liria, obra del Arquitecto D. Ventura Rodríguez; la colección de cuadros, catalogados por D. Angel Barcia, las colecciones de manuscritos, de tapices, etc., y los recuerdos históricos de los Toledos y Estuardos». En el estrado, sobre caballete, se puso el retrato del Arquitecto famoso, propiedad de la Academia, copia del de Goya, hecha por D. Zacarías González Velázquez.

A uno y otro acto honraron a la Sociedad, acompañando a los señores Socios, muchas damas de su familia, viéndose ambos muy concurridos. Para otras visitas semejantes, igualmente precedidas de una conferencia preparatoria, tienen hecho planes los señores Conde de Polentinos, Sentenach, Ciria, Lampérez, Florit y otros consocios.

Damos a continuación, en forma abreviada, una síntesis de la conferencia del Sr. Tormo y una Nota, recuerdo de la visita al palacio de Liria, redactada en estilo abreviado por el mismo conferenciante.

PREPARACION PARA LA VISITA AL PALACIO DE LIRIA

CONFERENCIA DEL SEÑOR TORMO

A diferencia de los países del Norte (Francia, Alemania, Inglaterra), en España los grandes feudos medievales han ido conglomerándose por herencia en unas pocas casas; como en la Península los muchos ríos de las grandes cuencas se reunieron formando el Ebro, el Tajo, el

Duero y el Guadalquivir, así en nuestra Historia, por la singularidad española de no regir la ley sálica en las familias de los ricos-homes (con alguna excepción), por alianzas y herencia femenina, materna, se fueron refundiendo las más de las grandes casas históricas en unas pocas, particularmente las cuatro de Alba, Medinaceli, Altamira y Osuna, aunque las dos últimas (cual los ríos en la llanura del Delta) se han subdividido en varias ramas en los tiempos modernos. Cada una de esas cuatro casas refundió una docena o más de una docena de «grandezas» y tres y a veces más de tres decenas de títulos del Reino. La casa de Alba, aún incorporaría a su primogenitura, el día del fallecimiento de la Emperatriz Eugenia (cuya heredera es) ocho títulos más (con el Condado de Baños, con grandeza) cuando ya disgregó de su primogenitura los tres títulos (dos grandezas) que ostenta el joven Conde del Montijo. Sin lo uno ya, y sin lo otro todavía, el actual Duque de Alba ostenta, con catorce grandezas de España, treinta y dos títulos del Reino, y en ella radican los recuerdos históricos de los Tolosos (Alba), Fitz James Stuart (Berwick y Liria), Castro (Lemos), Beaumont (Lerín), Guzmanes de Don Gaspar (Olivares), Haros de Don Luis (Montoro-Carpio), Fonseca (Monterrey), etc., etc.: media Historia de España, particularmente la de los reinados de Felipe II, Felipe IV y Felipe V.

La última Duquesa de Alba, celosísima de los grandes intereses históricos, confió a personas como D. Antonio Paz y Melia el estudio de los Archivos, y como D. Angel Barcia Pabón el estudio de las colecciones de Arte de la gran casa. Ella misma formó el catálogo particular de los objetos de vitrinas (libro de un interés capital en lo biográfico), y está dicho todo, respecto a los documentos expuestos en ellos cuando se diga que (ya no firmas, sino textos) hay verdaderos autógrafos de Cristóbal Colón (dos hojas de su Diario, Información y notas en otros papeles), de Catalina de Médicis, del Marqués de Pescara, de María Estuardo, de Antonio Pérez, de Don Juan de Austria, de su madre Bárbara de Blonberg, de Granvela, de la Emperatriz María (recomendando a Ercilla), del desgraciado Marqués de Siete Iglesias (recomendando a Rioja), del Almirante D. Antonio Oquendo, de la Venerable Agreda, de Felipe IV, y todos esos papeles, nunca de coleccionista, sino de herencia de los destinatarios, lo que ocurre igualmente en los autógrafos (plenamente autógrafos) de Guicciardini, de Arias Montano,

de Tiziano, de Blancas y de Zurita, de Saavedra Fajardo, de David Teniers, el famoso pintor, de Domenico Scarlatti, el famoso músico, y de Juan Jacobo Rousseau, — curiosísimos el de Tiziano y el de Rousseau.

Las obras de Arte fueron singular atractivo para dos antepasados: el favorito de Felipe IV, D. Luis de Haro, sucesor (en títulos y en la privanza) de Olivares, y un Duque de Alba del siglo XIX, D. Jacobo Miguel, de quien proceden los más de los cuadros italianos (incluso prerrafaelistas) y flamencos y holandeses del palacio de Liria. Pero los retratos de todos los siglos y estilos son acaso todavía lo más interesante.

Para amantes de la Historia, todavía está presidido el palacio por D. Hernando, el *gran* Duque de Alba. Una sala tiene consagrada: con los tapices que de sus grandes batallas él encargó a los lizeros flamencos, con sus retratos (atribuidos a Tiziano y a uno de los Key por la crítica más autorizada), con sus armaduras, con la mesa de campaña que llevaba el severo militar en la de Mühlberg, con caricaturas de la época (una talla en relieve, y sobre todo un grupo policromo de excepcional interés histórico y artístico, en que el Duque aparece como si fuera una portentosa adivinación plástica de Alonso de Quijano el Bueno), etc. En un album, allí mismo, se han reunido más de cuarenta grabados o fotografías de retratos del domeñador de Flandes y conquistador de Portugal, de su época toda la información gráfica. El mejor retrato moral no se puede hacer sin confrontarlo con lo que del de Alba dice Carlos V, en 1543, en sus Instrucciones secretas, en sus Instrucciones más secretas y en sus Instrucciones mucho más secretas, dictadas en Barcelona y en Palamós para el joven Príncipe (Felipe II), que todas juntas ha publicado de reciente D. Francisco de Laiglesia.

Para artistas, en el palacio de Liria, la Duquesa por antonomasia es la singular criatura, hechizo de los poetas de su tiempo (de Quintana, de Arriaza, de Meléndez Valdés...), la retratada por Goya tantas y tantas veces en lienzos, en cuadritos, en infinitos dibujos, hasta demostrarse la obsesión del pintor que la acompañó en su destierro de la Corte, que le pintaba en el cutis el arrebol o los lunares y aun (según la leyenda) una oportuna llaga para que, engañado el médico, la excusara en Palacio al ser llamada por la Reina María Luisa, su celosísima Soberana. Acerca de la muerte de esta dama, resulta ahora que no tuvo razón Barcia al suponer conseja forjada tarde y fuera de España,

la sospecha de su muerte por causa no natural, pues el Marqués de Lema ha publicado una orden del Rey a Godoy (de estilo de Godoy), que confirma que se procedió criminalmente, y algún papel de María Luisa que demuestra que Godoy tuvo interés en registrar los papeles y en amparar a los procesados.

De dicha doña María del Pilar Teresa Cayetana, Duquesa de Alba, retratada por Goya, no descienden los Duques del siglo XIX y XX, sino de una hermana, casada con el Duque de Berwick y de Liria, y Duque de Veragua también, hasta que perdió el pleito de dos siglos sobre este último título—, el que ganó el amigo de Jove Llanos, el Anfriso de la «Epístola del Paular».

La rivalidad y el odio de las dos hermanas influyó en la Historia artística del mundo entero. Porque la de Liria tuvo su palacio, la de Alba se mandó hacer el de Buenavista, hoy Ministerio de la Guerra; y porque a la de Liria no le alcanzara otra herencia que la forzada de los múltiples mayorazgos, testó la de Alba en favor de amigos, criados y médicos. En el pleito consiguiente, se discutieron las insignes obras de arte que habían sido de D. Luis de Haro, poniéndose a debate si estaban amayorazgadas o no. Tiránicamente intervino la Corona, y el favorito Godoy se quedó con ellas a despecho de demandantes y demandados del pleito. La famosísima «Madonna de la Casa de Alba», de Rafael (hoy gala del Ermitage de San Petersburgo), la no menos famosa «Educación del Amor», de Correggio (hoy en el National Gallery de Londres), y la incomparable «Venus Rokeby», de Velázquez (adquirida en la misma galería hace poco tiempo), por mano de Godoy salieron del pleito y luego salieron de España. La Venus de Tiziano (cuarto de los insignes cuadros de los Albas, citado por Ponz) acaso lo destruyera el populacho, cuando la caída del favorito. También procedían de la herencia de D. Luis de Haro los tapices de los Actos de los Apóstoles, de Rafael, textura primeriza, para Enrique VIII, que hoy tienen una sala especialmente construida para ellos solos en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín. En peripecias semejantes perdió la casa un inmenso tesoro de tapicerías góticas y renacientes, cuyo catálogo especial redactó en París el famoso Charles Blanc, y cuyas más importantes piezas o series van reseñadas por Müntz en el manual *La Tapisserie*. Todavía conserva la casa gobelinos espléndidos.

Protector insigne de las letras fué el Marqués de Sarria, Conde de

Lemos, a quien debieron tanto los Argensolas, Góngora, Manuel de Villegas, Cristóbal de Mesa, antes que ellos Lope de Vega, y sobre todos Cervantes, y a quien éste dedicó la colección de sus comedias y entremeses, la segunda parte del *Quijote* y el *Persiles y Sigismunda*. Honrando su recuerdo, inmortalizado por Cervantes, el Duque actual creó el premio «Lemos» en la Real Academia Española.

La visita.

Asistieron más de ciento setenta personas: muchas damas (en número de más de cincuenta) y muchísimos excursionistas y académicos de San Fernando. Las perspectivas del palacio, en el jardín, fueron admiradas desde distintos puntos de vista, a cuál más bellos. En la galería que rodea la gran escalera se ven grandes retratos de los Reyes Estuardos y de sus descendientes los Berwick, y allí se ve también el retrato ecuestre del Cardenal-Infante D. Fernando, firmado por Crayer. El salón de ingreso ocupa el centro de la fachada principal, adornado severamente con seis cuadros de cacerías, de Pablo de Vos; allí se ve un oso y un cocodrilo colosales (cacerías de los Fitz James Stuart de nuestros días), seis enormes colmillos, con unas inmensas pezuñas de paquidermos (*idem. id.*). Los más de los trofeos de caza están en sala de los edificios de los Miranda (donde la Administración está) y se visitaron de despedida por los excursionistas. La visita se hizo después en sentido circular, viendo la Biblioteca y las piezas inmediatas (en dirección Sur sobre la fachada principal, u Oeste), después la crujía del Sur, después la del Este (salones de baile, imperial, salita de los Goyas, comedor) y después, sin llegar al ángulo E. N., atravesando por las salitas de las estampas (donde las hay excepcionales), a la Sala del Gran Duque (otra vez sobre la fachada principal) y las salas inmediatas que le caen al Norte y al Sur (en la misma crujía), más el dormitorio del Duque, en la crujía del Norte. Al visitar la Biblioteca se dió entrada desde ella a la sala árabe y el oratorio que al Sur de la gran escalera (como al Norte de ella las salitas de estampas y otras piezas interiores) forman el centro o núcleo del rectángulo de la planta.

En la Biblioteca están los manuscritos y autógrafos, sellos y otras insignes curiosidades, y en las paredes los cuadros, relativamente pe-

queños y selectos: el retrato del hijo de Murillo (la más hermosa obra de éste en género de retratos), la tabla de estilo de Masolino da Panicale (más que de Frá Angélico), la de Perugino, las atribuidas a Rembrandt, el autorretrato del Pontormo, la tabla hispano-flamenca, notabilísima, en que aparece orante el cuarto señor de Valdecorneja, primer Conde y padre del primer Duque de Alba de Tormes, etc., etc. Hay, además, armaduras, y tapices a las puertas. En la capilla, más que el notable cuadro de la «Cena» de Emmaus que Hymans se empeñó y porfió en que era de lo magistral de Rubens, admiróse el enorme cartón de la «Madonna», de Frá Bartolommeo. Allí hay una pequeña estatua notable, del discípulo madrileño de Mena, Medrano, de un santo franciscano.

En la pieza inmediata a la Biblioteca, los retratos de la Emperatriz Eugenia, sobre todo el grande, de Winterhalter, llamaron toda la atención. En las salas de baile, decoradas con gran lujo en los años en que ella llegó al trono de Francia, lo que más interesó a todos fué el soberbio *parquet*; en el salón imperial inmediato (en el orden dicho) los tapices de gobelinos, rojos, con escenas de los Amores de los Dioses al centro (cartones de Boucher), serie espléndida, regalo de Luis XV a un Duque de Huéscar, Embajador de España, y los gobelinos, retratos de la Emperatriz y de Napoleón III, que nadie, sin aviso, creyó que no fueran pinturas, y algún soberbio vaso de Sèvres; en la pieza casi inmediata los insignes Goyas, de la Duquesa de Alba, la Marquesa de Lazán y el de la Condesa del Montijo con cuatro hijas, que no es sino de Goya (en opinión de la mejor crítica reciente, en relación con los recuerdos personales de las retratadas, cuyo testimonio oyó y repite la Emperatriz todavía) a pesar de los reparos hechos y de la reciente atribución (por Mayer) al pintor sueco Weidmüller (que trabajó en Madrid); en el comedor los tapices de las Indias, por cartones de Desportes; en el salón del Gran Duque, con todos sus recuerdos, por supremo interés histórico (no artístico), el retrato de la Reina María Estuardo, abuela del Duque actual, que de reciente se ha confirmado como el verdadero original del que se le hizo estando en prisiones, y del cual es mera copia el conservado en uno de los Museos ingleses. Los últimos pretendientes Estuardos, el «Caballero de San Jorge» y el «Cardenal de York» (llamados «Jacobo III» y «Enrique IX») dejaron herederos a los Duques de Liria de los recuerdos íntimos de la familia.

En las restantes piezas se estudió el notabilísimo «Hermes» del Baco indio, escultura arcáica de excepcional interés; la réplica de la Infanta de las Meninas, del Museo de Viena, de Velázquez, y se admiró sobremanera el más hermoso retrato de Palma Vecchio (antes atribuido a Rafael). Notable es la Psiquis de Paris Bordone (antes atribuida a Pordenone) y notables son muchas más obras de arte que aquí no pueden especificarse. En el del XIX acaso nunca logró un éxito comparable D. Vicente López, como en el retrato del Conde del Montijo (D. Cipriano, el tuerto), ni Raimundo Madrazo, como en el del Duque de Alba, padre del actual. Pero todas las simpatías de los visitantes las llevó el retrato, del mismo artista, de la madre: de la inolvidable Duquesa Rosario, la ordenadora, la clasificadora y la depuradora de las riquezas históricas de la mansión de los Toledos y los Estuardos.

Reseñas de Conferencias de Arte. ⁽¹⁾

LAS DEL ATENEO

En el año 1915 la Sección de Artes plásticas del Ateneo de Madrid, de la que es Presidente el Sr. Cossío, Vicepresidente el Sr. Orueta y Secretario el Sr. Allende-Salazar, ha organizado seriamente las conferencias de Arte, que tienen lugar, al anochecer y mientras no anochezca demasiado tarde, los martes y sábados de casi todas las semanas.

Las dos primeras conferencias (los días 12 y 16 de Enero de 1915) las dió D. Manuel B. Cossío, repitiendo (mucho mas cumplidamente) la lección sintética sobre el Arte español que dió en Mayo de 1914 en la Universidad de París, previa y honrosamente invitado por ella. Ausente de la primera conferencia el cronista, no pudo hacer el extracto, pero se tomaron en el Ateneo notas taquigráficas de las dos, y el texto íntegro, plenamente ilustrado, lo va a publicar la Casa de Estudiantes.

Las dos segundas conferencias (los días 23 y 24 de Enero) las dió D. Elías Tormo sobre el tema «Los discípulos españoles de Leonardo de Vinci». No da reseña de ellas esta Revista, porque en la misma, en número próximo, con fototipias (que ya están hechas) se dará el texto de aquello que de nuevo hubo en el estudio.

(1) Abre esta sección el BOLETÍN. segura la Redacción de que, ordenando las notas, por abreviadas que sean, presta un servicio a la cultura española.

En los años últimos han sido las conferencias de Arte cada vez más interesantes y más concurridas de gran público de caballeros y de damas (a veces éstas en mayoría o poco menos), causando gran lástima que la Prensa diaria, ni tampoco la de Revistas, tomara a su cargo la crónica general de tan serios estudios de popularización. En las del invierno de 1912 a 1913, el que esto escribe comenzó y mantuvo en *La Época* la nutrida sección, que una desgracia de familia le impidió ultimar. En el mismo periódico (como en otros) se ven crónicas a veces, en *La Época* con más frecuencia, y firmadas ahora por D. Angel Vegue Goldoni, pero sin la debida continuidad y el debido sistema.

Por desgracia, nuestra Revista no podrá dar notas extensas, por falta de espacio, pero procurará darlas sintéticas y con particular atención a la novedad que ofrezcan los estudios. Para lograr esa síntesis va a sacrificar (por no gastar espacio) todo lo que suponga alabanzas, aplausos y bombos, la noticia periodística de si hubo más o menos público, más o menos entusiasmo y la referencia al detalle de las *diapositivas* proyectadas.

Las dos terceras conferencias (los días 26 y 30 de Enero) las dió don Vicente Lampérez, acerca del tema «Una evolución y una revolución en la Historia del Arte español». De ellas tenía hecha reseña la Redacción, pero huelga publicar la de la primera de estas dos conferencias, porque el lector de la publicación hallará en el propio número del *BOLETÍN* el estudio mismo del Sr. Lampérez, convertido en artículo de Revista y con la debida ilustración gráfica.

De la segunda de las dos conferencias del Sr. Lampérez y de todas las restantes, dará los extractos correspondientes nuestra Revista.

Sr. Lampérez (segunda conferencia): **Una revolución en la Arquitectura española** (30 de Enero de 1915).

La evolución y nacionalización del gótico (estilo Isabel y estilo manuelino en Portugal), Dios sabe adonde arribara si no hubiera sido atajada la corriente por la revolución que en la historia arquitectónica de la Península trajo el Renacimiento de lo "romano," a la italiana. Sin poder extenderse el estudio al de los orígenes, interesa marcar con precisión cuáles fueron los principios, o sea, aplicado al arte el tecnicismo de la Bibliografía, cuáles son los monumentos *incunables* (anteriores a 1500) del Renacimiento en España.

Interesan los antecedentes pintados (fondos de tablas de Rodrigo de Osona, por 1490), esculpidos (fondo de relieve de Vigarni, en 1498) y de artes industriales (sello cereo de D. Rodrigo de Borja, en 1472), antes presentados por el Sr. Tormo en otras conferencias; pero ha de ser eterno problema el de saber si bastaban a los constructores góticos del estilo Isabel tales ejemplos gráficos para llevarles a hacer de verdad construcciones en el arte del Renacimiento.

Primer incunable se discute si fué o no el Colegio de Santa Cruz, del Cardenal Mendoza, en Valladolid,—arquitecto Enrique Egas—; comenzó en gótico, y así se hizo de 1480 a 1492, y en 1502 lo ve recién acabado Antonio de Lalaing, Chambelán de Felipe el Hermoso; piensa el conferenciante que es postizo, pero antiguo, todo lo que en la portada y en lo alto de toda la fachada hay de Renacimiento, trabajo de "refrendado," acabado sobre las sendejas que quedarían preparadas para una decoración u otra en 1492. Las ventanas eran góticas, rasgadas, antes de que en el siglo XVIII mañeara en la fachada el neo-clasicismo de Ventura Rodríguez (haciéndolas balcones). El aspecto relativamente primitivo del conjunto lo guarda fielmente un mal lienzo, retrato del fundador.

El gran Cardenal lo fué también, pero testamentariamente esta vez, del segundo pretendido incunable; el Hospital, también de su título de Santa

Cruz, en Toledo, del mismo arquitecto Enrique Egas, con tanto de sabor gótico en la fachada, aunque el detalle es siempre renaciente: comenzó en 1504.

Pero en 1502 (el 12 de Octubre) visitaba el citado Lalaing el hermoso palacio de Cogolludo, notable creación en que se ven mezclados los elementos del estilo Isabel (góticos y mudejares varios) con el arte italiano del Renacimiento, con almohadillado a facetas conocido en Florencia; viéndose en problema la relación de tal detalle con nuestros picos y conchas y con los picos y almohadillados casi coetáneos de los palacios "Diamanti", de Ferrara, y "Bevilacqua", de Bolonia.

Frente a ese Renacimiento mixto de estilo Isabel (a trechos, solamente, más puro) se deben citar los monumentos en que el italianismo es de importación, y que nos ofrecen la pureza del Renacimiento en la misma España.

Así el derribado palacio del Embajador Vich, en Valencia, cuyos nobles mármoles recogió el Museo del Carmen, tan dignos de Bramante en persona los de las arcadas del patio, y así, sobre todo, el castillo de la Calahorra, salvado de una traslación y reconstrucción en los Estados Unidos por el señor Duque del Infantado, que acaso lo pueda mostrar al público aquí en Madrid; monumento éste en que hay partes de mármol (las del arquitecto Carlone) tan florentinas, y otras (las de los artífices traídas de Génova a labrarlas en España, en piedra del país) con todo el aire de lo lombardo. El conferenciante se extendió en el estudio de este monumento, ya por él más extensamente examinado en el BOLETÍN.

Anunciando, para otras ocasiones, toda la atención debida, hizo ver, para finalizar, la mantenida dualidad entre lo itálico puro posterior (purista) en el palacio de Carlos V, en la Alhambra, y lo hispánico, pintoresco, nacionalista (aun dentro del Renacimiento), cual el palacio concejil de Sevilla. El triunfo de lo primero nos llevará al Escorial de Herrera; más tarde la natural reacción de lo segundo, al barroco español: al churrigueresco, digno de relacionarse (por lo españolísimo) con el barroco-gótico de nuestros estilos Isabel (Castilla) y manuelino (Portugal).—T.

Sr. Domenech y Gallissá (primera conferencia): **El impresionismo de la forma** (2 de Febrero de 1915).

El impresionismo, en el fondo, es en el Arte moderno el arte de pintar no lo que se sabe de las cosas sino lo que de ellas se ve, lo que se ve en un determinado instante, la impresión visual del momento: en cuanto a formas, en cuanto a luz, a coloraciones y en cuanto a movimiento. Ello exige en el público una especie de educación: aquella que faltaba a un crítico español distinguido que en unos cipreses admirables de Rusiñol (de sus primeras obras maestras), por saber que eran verdes los cipreses, pero por no haber caído en la cuenta de que a la hora del crepúsculo se arrebolan del rosa del

ambiente hasta aquellos foscos verdes, decía del cuadro que parecían espárragos en salsa de tomate.

Antes que el impresionismo pictórico pudiera aparecer, la Historia del Arte moderno registra, desde Giotto al Greco, una gloriosa labor de progreso: en Italia y en Flandes principalmente. En ese período de orígenes, iniciación, avance y desarrollo del Renacimiento, lo que se gana es el estudio y el dominio de la forma, del color típico (no accidental) de las cosas, el estudio y el dominio de lo sustantivo de la realidad.

El conferenciante estableció la serie con obras pregiottescas (frescos de San Silvestre, de Roma, de sabor bizantino); de Cimabue (en el Louvre); de Giotto (en la Arena de Padua y en Asís); de Masaccio (capilla del Carmine, en Florencia), en que triunfa el conocimiento de la estructura humana; de los Pollajuolo (martirio de San Sebastián, en Berlín), y Verrochio, con el triunfo de lo plástico en variadísimos movimientos; de Miguel Angel (el Adán de la Sixtina)... con ejemplos además de Botticelli, del Sarto y Rafael, en que se muestra la exaltación máxima por la idea de la belleza de la forma humana, particularmente en el desnudo, ideal del Renacimiento en Italia.

Mientras tanto, desde Van Eyck, el Renacimiento flamenco se preocupa a la vez y más de las cosas del paisaje, de la Naturaleza toda, resumiendo todo el movimiento renaciente Leonardo de Vinci, que más en sus escritos que en sus obras da los cánones que sólo el impresionismo moderno ha visto hechos Arte, con aquello del color del aire universal, el cambio del color típico de las cosas y de la forma de las cosas (ya que del movimiento se hiciera menos cuenta) ante la luz dominante en un momento dado. Todo esto quien comienza a realizarlo es la escuela veneciana después de Tiziano, por Tintoretto, por Veronés y sobre todo por nuestro Greco.—T.

Sr. Domenech (segunda conferencia): **Velázquez y el impresionismo de la forma** (6 de Febrero de 1915).

El proceso de formación del Arte moderno—que comenzara con el estudio de la forma llevada a una superficie plana, con su contorno y sólo detalles del dintorno; que luego avanzara al dotar a la pintura del claro-oscuro del modelado teñido del color de las cosas—, no había perdido en la evolución el criterio esencialmente plástico, y lo escultórico había influido y había salvado a lo pictórico en todo el Renacimiento. El color era el ropaje de la forma.

La idea del ambiente, del aire, nacida del paisaje (y en la escuela flamenca) inconscientemente, formulada genialmente en los trabajos teóricos de Leonardo, sólo por Tintoretto, Veronés y Greco se comenzó a realizar en la obra de Arte.

Y entonces nace providencialmente (cual los "heroes," de Carlyle) nuestro Velázquez, realista sí y retratista, pero otra cosa mucho mayor además:

quien acertó a notar la forma, no escultórica y como ella es (típica), sino pictórica y como ella es vista. Ni fué discípulo de Herrera ni del manierista Pacheco este temperamento clásico por excelencia. Como de sí mismo dijo Goethe, de Velázquez se debe decir que toda su vida fué obra de educación: de autoeducación;—nada se ve en él de lo tornadizo del arte de Rembrandt o de nuestro Goya.

Al principio, por la influencia del Caravaggio (que sintió como Ribera y como Zurbarán), acepta algo de la violencia de la luz y del oscuro, pero pronto pasa de lo luminoso falso a lo verdadero. Desde las primeras obras sevillanas se le ve preocupado de la corporeidad, afanosísimo de dar con exactitud visual estas dos notas siempre: las calidades materiales de las cosas y el acuse pictórico de las relaciones de distancia; muéstrase pertinaz en sorprender el acento de la realidad, en las manos, por ejemplo, sobre las superficies convexas de ciertas cosas. Pero todo ello pintando a base de la forma.

Gana en seguida la pasmosa síntesis pictórica, que no es la síntesis elemental de lo estilizado, sino la otra casi contradictoria síntesis que el aire produce en las cosas vistas a través de él. Pero al abreviar la ejecución, todo lo esencial está pintado, al punto que proyectando a gran tamaño lo que Velázquez pintó en pequeño, todo se mantiene bien construído y bien dibujado y no se delata una superficie muerta.

El proceso total del arte de Velázquez es de una lógica de progreso absoluta: no de otra manera y con igual majestad y persistencia con que un tiempo pasó la Arquitectura dórica de lo arcaico de Agrigento a la suma perfección del Partenón, sin cambiar nada, sino la misma perfección, cada vez más alcanzada.

El impresionismo de la forma (no, todavía, el de color y de luz que deja en la realidad a veces deshechas las formas), la corporeidad vista (no la sabida) llega en Velázquez a puntos no meditados ni conscientes sino en el Arte del Norte europeo de nuestros contemporáneos. Por ejemplo, el de unidad del punto de vista y los círculos desenfocados a su alrededor que pictóricamente se realiza en las Meninas, que por eso parecían, cuando estaban en gabinete especial, trozo de realidad no menor que la de algún visitante que se veía junto al cuadro. Se demostraba así que Velázquez pintaba como ve nuestro ojo: cuando mira naturalmente, libremente, ingenuamente.

Y no es esa la obra maestra del ambiente de interior; para el conferenciante lo son más otros lienzos como las Hilanderas, pues no queda en aquel deshecha y borrada figura alguna al golpe de mayor luz lejana, cual ocurre en los escalones del segundo término de las Hilanderas, y cual ocurre maravillosamente en los Pestíferos (Colección Romana) de Goya.

Tuvo el conferenciante, en el desarrollo de esa lección, con el ejemplo de obras de Velázquez (pasando de lo analítico de las cabezas en los Borrachos a las de las Lanzas, a las de un Menipo o las de un Bobo de Coria) ocasión de llegar a demostrar que cabe sí el retrato impresionista, y no sólo

inolvidable por razón de darse todo lo esencial y hondo de una fisonomía, sino que lleno de ternura y amor, que aquel gran corazón que fué Velázquez, le hizo mirar como artista a los enanos, bobos y demás desgraciados de su hondísima predilección.

Miguel Angel cerró una edad dando la forma humana típica tal cual es; Velázquez cerró otra, dándola pictóricamente tal cual se ve. Ahí llega el impresionismo de la forma: a base de la forma.—T.

*Sr. Lázaro Galdeano: **Las damas del Museo del Prado***

(12 de Febrero de 1915).

Habló el Sr. Lázaro principalmente de María de Médicis, tratando primero de la vida de la Princesa, de su educación, proyectos matrimoniales, su casamiento con Enrique IV y su actuación como Reina de Francia; en segundo lugar, de los cuadros que Rubens pintó de María de Médicis, y por último, del Cardenal Richelieu.

Auxiliándose del aparato de proyecciones, fué presentando varios retratos de María de Médicis, uno de ellos inspirado en la Minerva guerrera de Fidias; uno de su padre, el Gran Duque Francisco I de Toscana, y otros alegóricos de distintas épocas de la vida de la Princesa; todos debidos al pincel de Rubens.

El Sr. Lázaro describió la vida de la florentina, desde su infancia hasta su casamiento con Enrique IV.

Apenas contaba catorce años María de Médicis, empezaron a preocuparse de su boda las Cortes extranjeras. La de España quiso casarla con un Farnesio, y después con un Duque de Braganza. Francia propuso a un Duque de Lorena, y el Emperador Rodolfo la pretendió, bien para sí o para su heredero, advirtiéndole que en el primer caso debería llevar 600.000 ducados en oro de dote, y en el segundo, 400.000.

La familia de los Médicis era una de las más ricas de Europa. Algunos mercaderes habían hecho una gran fortuna, calculándose sus rentas iguales a las del presupuesto de ingresos de Francia.

Sin embargo de ser tantos los pretendientes, María de Médicis llegó a los veinticinco años sin casarse. El Sr. Lázaro narró las inquietudes de la Princesa, que se cansaba de esperar, y la correspondencia que con este motivo sostuvo con su hermana.

Apareció al fin un nuevo pretendiente: Enrique IV, Rey de Francia, casado con Margarita de Valois. Verificado el divorcio, se casó María de Médicis por poder. De su matrimonio con Enrique IV nació el Delfín, que reinó después con el nombre de Luis XIII.

Por haber pasado la hora, no pudo terminar la conferencia, que ofreció continuar otro día.—X.

Sr. Domenech (tercera conferencia): Rembrandt y el impresionismo de la luz (13 de Febrero de 1915).

Si Velázquez alcanzó la perfección en el impresionismo de la forma, no es sino un grado distinto de la perfección técnica el que había de franquear en sus mismos días el genio holandés de Rembrandt; ya no la luz como medio indispensable de la visión, ya no la forma como visible por la luz, sino la luz como fundamento técnico, y la forma como elemento para sustentar la luz; que para la Escultura la forma es su elemento, mas para la Pintura el suyo peculiar único es la luz, al punto de que solamente por ella ha venido su emancipación de la Escultura. A nuestra mirada es más verdad de lo que parece que la luz deforma la forma que sabemos que tienen las cosas; en cambio, la forma no deforma la luz.

Rembrandt no fué un temperamento lógico, cual lo fué Velázquez, ni su arte se parece tampoco al de los veinte o más pintores de gran talento de su nación y de su tiempo. Frente al puro espejo de la tierra y del hombre y del hogar holandeses, frente al arte esencialmente de retrato—sea individual o corporativo, sea escena de interior o de taberna, sea visión del campo, de las bestias o del mar—, frente al solidísimo arte nacional, grato a la burguesía honrada y heroica y ciudadana, que aleccionado en el estudio de los matices de cielo y agua logró hallar para todo un dibujo impecable y fidelísimo a la realidad vulgar, una luz fina y un ambiente denso, frente Rembrandt a sus propias varias obras de sus más celebrados trozos de realidad retratada a conciencia, se nos muestra Rembrandt, en unas y otras épocas de su vida, sin dejar de variar de orientaciones, siempre (pues no es una lógica su cronología), pero más particularmente en los años tristes de su viudez y la ruina de su casa, como el innovador de la técnica: por la plaza predominante que se da a la luz en sus cuadros, más bien en los pequeños y de composición, y en algunas de sus más admirables agua fuertes.

No es sólo dibujar sin contornos, que Vinci preconizó; no es mucho menos aún aquello del "claro oscuro," palabra sin sentido, por dura, tratándose de Rembrandt; es el colorear sin colorido con acorde tranquilo, coloreada la atmósfera por una u otra luz: técnica que en Rembrandt, genialmente, vistió y dió carácter enorme de expresión psicológica al fondo universal de la vida, que halló Rembrandt, apartándose del arte holandés de los otros, en los temas de la Biblia y de la fábula y dejándose llevar, sobre todo, de los ensueños del alma de que se teje la vida. La Resurrección de Lázaro, La Presentación en el Templo, la pieza llamada de los cien florines y los Peregrinos de Emmaus, con tantos otros ejemplos proyectados en el telón, fueron analizados por el conferenciante, corroborando en ellos lo sentado como tesis de la conferencia.—T.

Sr. Bosch (D. Pablo): **El Arte de la Medalla***(27 de Febrero de 1915).*

Las monedas antiguas para los modernos fueron objetos de coleccionista y por eso pueden llamarse impropriamente medallas, cuando en realidad, antes del siglo XV, no hay otro precedente de la medalla propiamente dicha que los no bien explicados contorniatos romanos, llamados precursores accidentales de la medalla por Fabriczy.

En la documentación de las espléndidas obras de Arte del famoso Duque de Berry (en 1402), se citan dos medallones de Constantino y Heraclio, que son, a principios del siglo XV, las primeras medallas concebidas con algo de la estilización de los grandes sellos céreos góticos de entonces, y aun con caracteres de letra semejante. A los pocos años, en Padua, asiento de los amantes de lo romano, dos tiranos, los Carrara (Francisco I y Francisco II) imitando las monedas imperiales del antiguo, encargan verdaderas medallas recordatorias. Y como al ir adelantando la primera mitad del siglo XV, un Emperador bizantino Paleólogo arribara a Italia—a aquello de salvar su Imperio de los turcos y restablecer la unidad de las iglesias de Oriente y Occidente—, le hace una medalla el insigne pintor Pisanello, que en seguida se da a labrarlas para muchos de los personajes de Italia, conquistando definitivamente en la historia de la medalla el primer lugar, cronológico y de mérito: tal es el admirable realismo, la idealidad de los símbolos de los reversos y la prodigiosa traducción en estilo abreviado del retrato moral y material de la persona retratada. Por él y por la falange de sus discípulos, la medalla del primer Renacimiento es cosa en verdad única. De Pisanello fué entusiasta protector nuestro Alfonso V, el Magnánimo, de quien aquél hizo no menos que seis de las 43 medallas que se le conocen.

Logró boga la medalla en Italia, sobre todo, e influencia luego en Flandes (Cándida), Francia (Amadeo da Milano y Laurana), Alemania y en España, adquiriendo una importancia capital en el siglo XV, en el XVI y en los sucesivos, aunque ya en gran decadencia en éstos. Nada recuerda sucesos y personas como la medalla, y repasar las piezas en las colecciones ordenadas por series, es como hacer un viaje histórico, no a través del espacio (como los excursionistas), sino a través del "espacio del tiempo".

Predominó el estilo italiano en los otros países, aunque en Francia hay arte francés de la medalla, desde el Renacimiento, y aunque en Flandes hiciera medallas, antes que Jonghelink, nada menos que el gran pintor Quintín Metsys. La escuela alemana es la más singular y sin la gracia de lo italiano: ejemplo las de Vischer, gran escultor.

En el XVI, la perfección (sin la genialidad observadora del Arte del XV) llega a lo sumo, cual acaso en ninguna otra de las manifestaciones artísticas. Los grandes nombres (Leone Leoni, Jacome Trezzo) están unidos indi-

solublemente a la historia de nuestros Monarcas, nuestros magnates, prelados y ministros.

Al iniciarse el adocenamiento que, por acaso, coincide con el pleno triunfo de la medalla a cuño (sobre la fundida), detienen el declive decadente en Francia, Guillaume Duprè; en España, Rutilio Gazzi. El conferenciante contó, a propósito del último, el descubrimiento de su ignota personalidad, pues era sólo conocido por *Rut* cuando el Sr. Bosch vió en manos del señor Sentenach, en casa de un chamarilero, la doble medalla del artista y de su esposa, que cedida por el Sr. Sentenach, estudiada por el conferenciante y documentada la vida del medallista por el Sr. Herrera, con todas las obras escultóricas de las fontanas antiguas de Madrid, han hecho que se haya revelado al mundo de los doctos un gran nombre olvidado en la Historia del Arte.

El de la medalla ha renacido admirablemente en nuestros días en la escuela francesa de los Rotty y los Chaplain, y hoy el de los artistas vivos y el de los artistas viejos suscita el universal entusiasmo de todos.—T.

Sr. Mérida: El Teatro de Mérida (2 de Marzo de 1915).

Después de las excavaciones iniciadas en 1910, desenterrado el teatro, ofrece un interés capital, no sólo en la Historia del Arte español, sino para resolver problemas planteados acerca de todos los teatros antiguos.

Abandonado y arruinado—sobresalían siete sectores aislados de la parte alta (*cavea summa y media*) del tendido, llamados "las siete sillas,"—fué destrozado más particularmente (quitándole sillares graníticos del revestimiento) en el siglo XVIII (1710) para la restauración del magno puente del Guadiana. Lo que restaba a la vista se convirtió en plaza de toros, y del año 1779 hay un curioso cartel. Algo se excavó poco después (por encargo del Gobierno portugués, pues Mérida fué la capital de la Lusitania) y en distintos intentos, anterior y posterior. Sólo ahora se ha podido revelar la incomparable hermosura del conjunto, particularmente de la que sería bellísima fachada de la escena, con doble orden de columnas marmóreas (como marmóreo era todo el revestimiento), estatuas, etc., todo lo cual nos ha devuelto la tierra, al sacarla de aquella excavación. De la importancia de la masa imponente del monumento puede dar idea el cálculo por el conferenciante hecho (pues ya es hacedero hoy), del número de espectadores que se acomodaban allí bien ampliamente: 83 alrededor (y no en el centro, eso ha revelado Mérida) de la *orchestra*; 2.312 en la parte mas noble del tendido (*cavea ima*); 1.090 en la parte media (*cavea media*); 1.330 en la alta (*cavea summa*); 588 y 50 en otros lugares, mas los esclavos de pie en lo alto (no muchos), que suben el cálculo de 5.383 espectadores a 5.500, en números redondos.

El Teatro de Mérida da nuevos elementos (que el conferenciante examinó

bien) para los problemas no resueltos acerca del destino de los tres hemicícllos al frente de la *orchestra*, acerca del telón y de los pocetes de donde subían sus sostenes (pues eran telones o cortinas varias y no altas), acerca de los *versátiles* (pirámides pintadas para dar la mera idea de *decoración* o lugar de la escena) y sobre otros puntos difíciles de la Arqueología. Algunas de las soluciones adelantadas por el conferenciante las ha confirmado Mr. Formiguet en el reciente estudio del Teatro romano de Orleans.

Los datos epigráficos cuidadosamente examinados nos ofrecen la fecha de la primera construcción del monumento, por Agripa, el yerno de Augusto, en 27 a 18 años antes de Cristo, y la reconstrucción monumental por Trajano, en 135 después de Cristo. En las labores arquitectónicas de la hermosa fachada interior de columnas hay fechas y firmas de artistas (griego alguno). Siendo, por último, notables las esculturas de ella, encontradas en las ruinas, y que parece representan a Ceres, Júpiter (?), Plutón, Proserpina (?), Augusto, Adriano (?) y Trajano... En lo decorativo son muy curiosas las bellotas estilizadas, tomadas de los montes de la tierra.— T.

Sr. Domenech (cuarta conferencia): **Goya y el Impresionismo**

(6 de Marzo de 1915).

En la Historia del Arte como en la Naturaleza hay ríos tortuosos que quiebran su curso al despeñarse en los declives, mientras que hay remansos tranquilos en que el agua casi se estanca. A lo primero se asemeja el arte de los grandes revolucionarios, como Rembrandt y como Goya. En éste nada hay recto en la evolución de su genio, nada unilateral y metódico. En nuestra Historia sólo tres culminan: el Greco, el místico; Velázquez, el cortesano-realista, y Goya, popular. El pueblo es el protagonista de su arte, y él el primero que pintó al pueblo como cosa distinta de los individuos que forman una masa de pueblo. Y pintó al pueblo, en los momentos del triunfo europeo de la revolución democrática, sin intención particular, pues Goya nunca predica y nunca llora. Se divirtió primero irónicamente al pintar al pueblo en sus diversiones (los cartones de los tapices), se mofó después de la desgracia del pueblo en los días trágicos, admirablemente interpretada la tragedia sin sentimentalismo ni patriotería. En esos asuntos (particularmente en los Caprichos y otros grabados) escribió, como nadie lo ha escrito, el poema del mal de la humanidad.

Su manera de ver la realidad es la de visión rápida, lo antitético de la plástica, y teniendo honda la preocupación de la luz, cual Rembrandt dos siglos antes. Por eso, desde Rembrandt y Goya, no cabe ya el academismo de lo acabado y de formas correcto, sin alma, y desde Rembrandt y Goya para acá, para ser pintor, no basta saber serlo, es preciso ser además "artista". Para el uno y para el otro, además, la forma ya no es la que se sabe que tienen las cosas, la forma es deformada por la luz, porque la forma no

es sino el sustentáculo de la luz. Nueva técnica que no valió sólo como tal nueva técnica, sino para lenguaje apropiado para decir cosas nuevas, cosas hondas, ideas nuevas de extraña sensibilidad, como nos dijo Rembrandt y como (otras) nos dijo Goya.

De la misma manera que en Rembrandt, en Goya no nos dan la medida de la revolución artística los cuadros más famosos y más grandes, como esa familia sin hogar ni calor que fué (fielmente interpretada) la "Familia de Carlos IV". Sólo la crítica de nuestros días ha podido poner en justo valor lo genial de Goya, al dar la debida importancia, sobre todo problema de forma, a los de luz y, particularmente, a los de movimiento. Por eso mejor se conoce la revolución de Goya con series formadas (por ejemplo) con la Merienda (cartón), el Entierro de la Sardina, retrato de la Duquesa de Altamira, el retrato de Paquete, la Misa de recién parida, el autorretrato pequeño, de cuerpo entero, aguafuertes varias, los Fusilamientos del 3 de Mayo, los Mamelucos del 2 de Mayo, la Cueva de contrabandistas, la Casa de Orates, y, sobre todo, el Hospital de Pestíferos, del Marqués de la Romana, obra de incomparable mérito como el mayor triunfo del impresionismo de la luz en la Historia del Arte, ¡y si no compárese con las Meninas de Velázquez, en los rompimientos de luz!—T.

Sr. Valle Inclán: El Quietismo estético (13 de Marzo de 1915).

Duró media hora, media hora de hondo embeleso en la meditación, esta conferencia que comenzó y que acabó, no teniendo propiamente principio ni fin. Con aire de fe convincente disertó de las propiedades reales del punto, de la línea, de la superficie circular engendrada y de la esfera a la vez creada por la superficie (cábala), como con clarividencia comunicativa se enlazó la Historia del Arte con la Trinidad cristiana del Demiurgo, el Paraclete y el armónico Logos. Es, pues, imposible el extracto de las ideas, además también, por razón de ser las palabras usadas extrañamente significativas y de no posible sustitución, y de infiel recuerdo, seguramente, para el cronista, Recordará éste que sobre el androginismo o angelismo de la Venus de Milo, sobre el cruce en la Gioconda, de la sonrisa que pasa a pensamiento y del pensamiento que pasa a sonrisa, y sobre la luz Norte del estudio de Velázquez, quieta cual su espíritu creador, dijo el conferenciante cosas que hechizaron y arrebataron hondamente al público, y más cuando del Quijote y su actual mayor hermosura (respecto de su tiempo) por haberse depurado de razones utilitarias (la predicación contra los libros de Caballerías), dijo palabras, aladas y preñadas de ideas, dignas del libro. Como arrebató al público, haciendo estallar risa sin fin, al hablar de la destrucción de los monumentos callejeros de Madrid, y al hablar de las cosas de la técnica impresionista, de ese Arte de lo que pasa, no Arte *quieto*, Arte de lo que permanece y que se mantiene.

No podrá menos de escribirse y deberá leerse, y leerse varias veces, esa charla elocuente, esa interpretación, tan simbólica como quiera el hombre del sentido común, de las cosas del alma. El hecho es que al oírla decir parecía todo ello como otra genial visión a lo Hegel, archidistinta de la sobadísima síntesis hegeliana, y escuchada como de manantial se bebe; no como se toma, de mano en mano, el sucio y roto vaso, continente de aquella trascendental Estética del ya muerto filósofo-mago de las escuelas alemanas heroicas.

Al Greco no hizo alusión siquiera el conferenciante en sus palabras ni en las sugeridas ideas; solamente su cabeza, su mano derecha, su cuerpo y su actitud, elocuentísimos cual su fácil dicción (y aun mucho más), armonizaban con "el Greco," de nuestra Filosofía teológica herética, con el quietista y gran Padre del Quietismo, Miguel de Molinos, en nombre de quien ahilaba y devanaba hondo pensar español bien castizo, aunque muy olvidado, el conferenciante de ahora. Pero ya la conferencia leída seguramente que no será sombra de la hablada, esta vez menos que nunca.

Aun la oída, escuchada y vista (vista a la vez que escuchada y oída, polarizados los espíritus), hubiera perdido el secreto supremo del hechizo para el cronista, si el cronista hubiera tenido la desgracia de recordar antes, como lo recordó (finalizada la cosa) después de llegar a los pasillos, lo que en ellos precisamente recordó, traído de repente de remembranzas lejanas:

Que la cabeza del conferenciante, toda Greco, toda espíritu, al rape la esfera del negro pelo, y largas, lacias, las barbas finas, barbas mágicas de magia negra (allí evocada), que la cabeza aquella que ya ha inmortalizado Julio Romero de Torres, que la cabeza aquella en que se fraguaron libros de tan vibrante belleza, sana y malsana a la vez, era la cabeza (que nunca el cronista había vuelto a ver) del joven literato, de largas melenas mero-vingias (las primeras en Madrid), que ha cosa de veinte años, en un concierto Bordas, del propio Ateneo, conversaba con una dama, allá arriba, en la tribuna grande, cuando las damas, ni las señoritas, todavía no invadían el hemicycleo del Salón de Sesiones.

Pose entonces o ahora, o siempre, aparato de honda singularidad, pensamientos simbólicos dichos con la sencilla convicción de la Fe de carbones, todo, sin embargo, ayudó a la emoción, y la plática de la media hora dejará el recuerdo imborrable.

Y vuelto al prosaismo de la vida el cronista, todavía piensa en lo superficial, en lo insustancial, en la pura corteza en que andaba nuestra Literatura toda, cuando aquellas primeras melenas escandalizaban, y en todo lo hondo y vibrante, íntimo e inquieto, que es el ideal de la generación de los literatos de ahora, de esa generación en la que Valle Inclán es tan primero.

Y el cronista, avergonzado (es verdad) de ser tan demasiadamente prosaico y filisteo, sale corriendo del Ateneo, orgulloso de ser, por azar del tiempo y del espacio, español y de la misma generación.—T.

BIBLIOGRAFÍA

Manuel Foronda y Aguilera.—*Estancias y viajes del Emperador Carlos V .., XLIV más 716 páginas en folio. Madrid.—Sucesores de Rivadeneira, 1914.*

Resumen cronológico y geográfico de la vida del gran Monarca; marcando documentalmente donde estuvo los días de los cincuenta y ocho y medio años de su azarosa vida, habiendo logrado el autor la determinación concreta (salvo trece días) del lugar en que vivió en los veinte y un mil trescientos noventa y tres días de su existencia, desde el martes 25 de Febrero del año 1500 (fecha escrupulosamente comprobada por el autor), día verdadero de San Matías en aquel año bisiesto (bisiesto por no haber llegado la reforma gregoriana al calendario juliano), hasta el miércoles 21 de Setiembre de 1558, en que murió, recluso en Yuste, uno de los Monarcas y guerreros que más se movieron y más corrieron mundo.

Para lograr un éxito de investigación tan singular, a base de los manuscritos de Juan Vandesesse y de De Herbais, ayudas de cámara de Carlos V, rectificando los avances de itinerarios cronológicos que dieron el belga Gachard y el alemán Staelin, el Sr. F. y A. ha tenido que aprovechar fuentes en número extraordinario (no menos de 8.695 papeletas), ofreciéndonos (con la mención correspondiente) el magno libro suyo, resumidas todas las cartas y cédulas reales de que hay noticia, referentes al gobierno de los Estados peninsulares y, muy particularmente, al del ejercicio del maestrazgo en nuestras Ordenes militares, pues las fuentes diplomáticas del Gobierno de los Estados Bajos se aprovechan en relativamente corto número, y menor (como es natural) las del Gobierno imperial, a la sazón en estado de mera *suzeraineté* feudal.

Por consecuencia de tan enorme cita de documentos, la curiosidad se aviva por darse esquemáticamente la impresión de totalidad o plenitud de la atención del poder público a todos los problemas de gobierno (aunque infinitos de ellos de carácter personal: que esa es la vida), idea de conjunto que falta absolutamente en cualquier otro libro, refiérase a la época a que se refiera. El examen de éste hace pensar vagamente en la asistencia, atenta e indiscreta, a una gran central telefónica de nuestros días, como espectáculo

de curiosidad. Eso significa más en el libro, a mi ver, que lo biográfico, y que lo geográfico y lo cronológico, que es lo que salta a la vista, y lo escrupulosamente concebido por el autor.

No falta la curiosidad anecdótica, pero es la excepción, dada la serenidad y el rigor científico con que el autor ha planteado el monumento histórico, la labor de veinticinco años de esfuerzos constantes y generosos. Desnudando de toda narración directa el texto, y aun (casi casi) de toda copia narrativa o descriptiva las referencias de los cronistas, la obra es un tomo en folio de 715 páginas, publicada a gran lujo, con algunas oportunas y bellas ilustraciones (retratos, vistas de ciudades, etc.) todas de la época.

Es curiosísimo, por tanto, sin poder ser libro de lectura seguida. Para toda particular investigación se acompañan enormes Índices de nombres de lugares (cuidadosísima esta parte geográfica, perfecta en el libro) y de nombres de personas. Este último hecho, no por individualidades (tarea inverosímil para hecha en poco tiempo) sino por la letra material de las citas; por ejemplo, son citas de la misma persona las que en el Índice aparecen a las letras siguientes: "Adriano, Deán de Lovaina,, "Trinseto (Adriano),, "Florenzi de Utrecht (Adriano),, "Adriano,, "Obispo de Tortosa,, "Regente,, "Cardenal Adriano,, "Cardenal de Lovaina,, "Cardenal de Tortosa,, "Legado,, "Papa Adriano VI,, y algunas de las de "Papa,, bajo cuyo nombre se ponen indistintamente citas de los varios Papas de la época, cada vez y siempre que en el extracto de los documentos no se citen por su nombre.

Examinado este Índice, de unos tres mil nombres, para ver qué hay en el libro aprovechable para la Historia del Arte, sólo se ven mencionados los pintores Van Lathem, Van Orley y Barbalunga, pues el Diego de Arroyo condeño de unos tintes, no parece que tenga que ver con el homónimo pintor del Príncipe (Felipe II).

El libro de nuestro consocio corona dignamente los esfuerzos de una noble vida consagrada al trabajo de la investigación histórica, y es a la vez digno monumento elevado a la memoria de Carlos V, el gran excursionista de antaño.—T.

Julián Zuazo y Palacios.—*"La Villa de Montealegre y su Cerro de los Santos,, XVI más 224 páginas en 8.º—Madrid. Fuentenebro, 1915, tres pesetas.*

Es un resumen discreto de cuanto se sabía, de cuanto se acaba de averiguar (por el autor) y de cuanto se ha dicho de la villa y de sus singulares antigüedades: estudiando primero la prehistoria de la comarca, comparando las pinturas supestres vecinas de las cuevas El Queso y La Vieja de Alpera, con las halladas en el Monte Arabi (en que predomina el toro y los pájaros en vez del hombre, el ciervo y reno) en las cuevas del Mediodía y

las dos de los Cantos; examinando después toda la literatura referente al Cerro de los Santos y Llano de la Consolación, localizando las estaciones prerromanas de Ello y Pale, dando, al caso, una honrada y leal información popular, contraria a la falsificación por el relojero de Yecla, el supuesto pseudo-escultor Amat, de la parte ahora tenida por espúrea, en los famosos fondos escultóricos prerromanos (que el prologuista del libro, D. Rodrigo Amador de los Ríos, todavía piensa, con su señor padre, si serán visigóticos, a estas alturas!); dando cuenta detalladísima de los nuevos recientes hallazgos hechos por el autor, tras del circunstanciado relato de las otras excavaciones y sus resultados; resumiendo luego lo poco que se conoce de la vieja diócesis de Ello; y dando luego la Historia de la nueva Montealegre, sus dinastías de señores feudales, su administración, gobierno, pleitos de señores y pueblo y sucesos (raros) allí ocurridos, con referencias (a veces de los no comunes: la batalla de Ledesma, Salamanca, decisiva en la conquista árabe de España) a la Historia general y regional.—Acompañan al texto ocho láminas de antigüedades y de documentos.

Para la Historia del arte español (salvo lo ibérico) tiene relativo interés el dato negativo de que el Archivo parroquial nada dice del pintor Pedro de Orrente, siempre creído natural de Montealegre.—T.

Santiago Gómez Santaacruz.—“*El solar numantino*”, 214 páginas en 8.º, Madrid.—*Imprenta de la Revista de Archivos*, 1914.

Se subtitula este libro “Refutación de las conclusiones históricas y arqueológicas, defendidas por Adolf Schulten, profesor de la Universidad de Erlangen, como resultado de las excavaciones que practicó en Numancia y sus inmediaciones”, y es una vibrante acometida del género de las “patrióticas”, contra el excavador alemán, poniendo unas veces en evidencia y otras en solfa las frases del profesor de Erlangen, no sé si porque se engalanó con méritos inmerecidos, si porque se puso enfrente de él la Comisión oficial numantina, o porque se permitió decir secamente sus opiniones sobre los castellanos de nuestros días. No es del caso examinar ahora el pleito, ni comprobar las piezas del caso; basta decir aquí que el Sr. Gómez Santaacruz pierde autoridad al verse en su texto que no conoce sino los escritos cortos de Schulten, publicados en francés o castellano, pero ignora del todo las publicaciones alemanas del mismo. Lo principal de la argumentación está (sin confesarlo) en la tesis antes sostenida por el Sr. González Simancas, suponiendo extendida Numancia por fuera de su acrópolis, y que partes de las defensas del gran recinto, y no campamentos de los romanos sitiadores, son los más de los que Schulten creyó descubrir.—T.

Juan Diges Antón.—*Gula del turista en Guadalajara* — Libro de bolsillo alargado, 124 páginas y las de anuncios, con profusa ilustración.—Guadalajara. Casa de Expósitos, 1914.

Con 86 fotograbados y grabados en madera, mapa, plano y perspectivas, es una guía útil aunque algo indocta, no solamente para visitar Guadalajara, sino para parte de la provincia, pues se detallan las excursiones a Lupiana, Horche, Salto de Bolarque, Torija, Pioz, Trillo, la Isabela, Anguix, Jadraque, Zorita e Hita (Cogolludo, Pastrana, etc., al paso), con todas las indicaciones prácticas del orden turístico. En las de Historia no anda mal el autor y es cumplida la información que se puede alcanzar viviendo en Guadalajara y estudiando personalmente las cosas. Se ignora lo que de monumento, como el Palacio del Infantado, ha dicho de reciente la Historia del Arte; se ignora la importancia que siempre tienen las noticias de artistas (por ejemplo, de Andrés de Vargas y de Josef García Hidalgo, firmantes de unos cuadros en las monjas carmelitas de San José y de las Vírgenes, respectivamente); se ignora el valor de una tabla tal cual la del Milagro de la pierna de un negro puesta a un enfermo blanco por Santos Cosme y Damíán, en Santa María del Fuerte (iglesia que no se cita); se olvida, por último, el dar el nombre de los Arquitectos que han hecho el panteón de los Villamejor en el Cementerio (aunque se reproduce), o el del notable panteón y grandes edificios contiguos de la Vega del Pozo, con reproducirse y describirse estas obras de D. Ricardo Velázquez, y el dar el nombre del escultor del monumento al Conde de Romanones, suscripción nacional de los maestros de escuela, con reproducirse también la obra de D. Miguel Blay. Con todo, es todavía recomendable el libro para viático de cuantos visiten la Alcarria y la ciudad cabecera de ella.—T.

El Marqués de Laurencín.—“*Garcilaso de la Vega y su retrato.*” — Informe. Publicalo la Real Academia española. — Madrid, 1914, en 4.º, 33 páginas, dos láminas.

Modernas investigaciones van dejándonos sin retratos de españoles ilustres; raro es del que podemos afirmar conocemos su efigie: tocó la vez ahora al de Garcilaso, y Dios sabe cuántos como éste hasta hoy, no dudados trasuntos, tendrán mentidas atribuciones. El Marqués de Laurencín fué quien revisando los fundamentos sobre que descansaba la identificación con el dulce Salicio del retrato de un Caballero de Alcántara de luengas barbas, que fué de la Casa de Oñate (del que proceden los Garcilasos que grabados corren) y otro de verdad espléndido, del mismo Caballero, hoy en el Museo de Kassel, estudiado por Justi en su Miscelánea, vino a sacar la conclusión que

tal retrato no es el del poeta y sí el de su sobrino Garcilaso de la Vega y Guzmán.

¿Camino por donde llegó a este resultado?: demostrando, o mejor dicho, fijando para siempre, lo que ya constaba, que Garcilaso el poeta fué Caballero Santiaguista desde Setiembre de 1523 y que no pasó a la Orden de Alcántara como otros cruzados, porque en los Registros de Caballeros de este hábito, que se conservan íntegros, no figura el asiento de la Cédula del cambio. Además, es sabido que en el famoso proceso publicado por Navarrete se le llama Caballero de Santiago tres años antes de su muerte, últimos tiempos transcurridos casi por completo en la célebre prisión del Danubio, "rfo divino".

Demuestra el Marqués de Laurencín que Caballero de Alcántara lo fué su sobrino, y a no dudar de él es el famoso retrato. En el erudito informe danse muy nuevas noticias sobre la familia de los Garcilasos de la Vega; es, en suma, trabajo de gran curiosidad y útil lectura.

Puntualízanse algunos extremos y complétanse otros en la notable recensión del Informe hecha por el ilustre escritor Sr. Cotarelo en el *Boletín de la Real Academia española*. —S.-C.