

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

* Arte * Arqueología * Historia *

MADRID.—1.º Junio 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.*El Arte antiguo y el Greco. ⁽¹⁾

La moderna crítica, al razonar sobre la historia del Arte, ha señalado singulares analogías entre obras producidas en distintos lugares y tiempos. Al observar estos fenómenos que ofrece la producción artística, ocurre pensar que hay lazos misteriosos en el modo de concebir y de expresar las ideas entre sociedades, pueblos y artistas, a quienes separan a veces un mundo de ideas y un espacio grandísimo de tiempo, de siglos, sin que causas históricas conocidas justifiquen tales semejanzas.—Pero es evidente que alguna razón habrá para ello y que esta razón tiene que buscarse, o en origen común de ideas y de formas expresivas o en la repetición de causas que den por resultado un modo de producir semejante. En el primer caso habremos descubierto una ley histórica; en el segundo, un fenómeno natural de la producción humana. En el arte pagano, el arte de la antigüedad, tenemos un ejemplo bien claro de tal fenómeno en ciertas obras del arcaísmo griego, que revelan ser copias libres de obras egipcias y asirias, lo cual es fácilmente explicable porque la Grecia forzosamente hubo de tomar por maestros a pueblos más viejos, que se ofrecían con una civilización, y por tanto un arte, ya formados.

(1) El presente estudio fué expuesto por el autor en conferencia oral, en la serie de las dadas en Toledo para conmemorar el tercer centenario de la muerte del Greco, el día 22 de Febrero de 1914; y volvió a exponerlo en la Universidad Central en la cátedra del Sr. Ovejero y por invitación del mismo, con el propio fin.

Del segundo caso, es elocuente ejemplo el arte primitivo cristiano, desarrollado en las catacumbas, que al buscar expresión a sus conceptos místicos, produce imágenes simbólicas como las del Egipto Faraónico.

Estos fenómenos no solamente se ofrecen en la historia general del Arte, sino en la particular de los artistas, e importa, para bien conocerlos, desentrañar, esclarecer la ley o la razón justificativa de ello.

El *Greco*, artista extraño, que, perteneciendo al grupo de los del Renacimiento, enlaza mal con los italianos, porque de ellos se separa en muchos puntos, y enlaza mal con los españoles a pesar de que inicia la escuela propiamente española, ofrece en toda su producción ciertos elementos y rasgos cuyo origen en vano se buscarían en el Arte de su época, siendo menester buscarlos en los de las anteriores, y no en el arte occidental, sino en el oriental. ¡Cosa extraña por cierto, tratándose de uno de los más singulares representantes del Renacimiento, haber de buscar algunos elementos de su filiación en las antiguas artes del Oriente! Un solo hecho parece justificarlo, y es que Domenicos Theotocopoulos (pues tales fueron su nombre y apellido verdaderos) había nacido en Candía, en la isla de Creta, donde sin duda recibió su primera educación artística. Pero aun así y todo es un caso misterioso.

Los modernos investigadores de la vida y de la producción del *Greco*, Madrazo, el alemán Justi, los españoles Sres. Tormo, Sempere y Miquel y Cossío, han señalado, en efecto, ciertas reminiscencias, concomitancias y analogías que los cuadros de pintor tan original ofrecen con obras debidas al arte griego, especialmente al bizantino.

A mi modo de ver, tres son los puntos a que puede reducirse la cuestión, por cuyo esclarecimiento vengo a aportar mi pequeño esfuerzo, con motivo de la celebración del tercer centenario del artista. Esos tres puntos son: la proporción de las figuras, por lo general alargadas; las semejanzas que se advierten entre las obras de antiguos retratistas griegos y el *Greco*, y las reminiscencias bizantinas.

I

En cuanto a la proporción, el privilegio de haberla fijado en la antigua Grecia corresponde a los dorios. Toda la historia del arte griego se encierra en el antagonismo de las dos tendencias: la dórica, que produjo un arte robusto y varonil, y la jónica, graciosa y afeminada. Los artistas dorios, influidos por los principios matemáticos de Pitágoras, de que el número es un principio generador y que su multiplicación produce relaciones armónicas, crearon el orden arquitectónico, fijando por módulo el diámetro de la columna, y en la escultura crearon también un canon. Quien primeramente le fijó en ella, parece haber sido, en el siglo V antes de Jesucristo, el escultor Policleto, jefe de la escuela doria, o sea la argivo-sicionita, contemporáneo de Fidias, jefe de la escuela ática, que corresponde al gusto jónico. Policleto fijó el canon de proporciones teóricamente en un libro y prácticamente en una de sus famosas estatuas, el *Doriforos* o alabardero del rey de Persia. Era una estatua de bronce, y por esto perdida, como muchas otras; pero conocemos por dicha una buena copia antigua, greco-romana, que fué descubierta en la Palestra de Pompeya, y hoy se conserva en el Museo de Nápoles. Policleto estableció como módulo o unidad para la proporción el dedo pulgar, y de ella derivaba el tamaño de los demás dedos de la mano, del antebrazo, del brazo y, en fin, de las demás partes del cuerpo.

Este rigorismo métrico a que Policleto quiso reducir la armonía de las formas para producir la expresión de la belleza, tenía el peligro de que la figura académica así construída produjera un efecto pesado, y esto lo corrigió o atenuó por medio del ritmo de las líneas, buscando en la posición una inflexión elegante.

Reducida esta proporción a los principios hoy corrientes, encontramos que la estatua de Policleto viene a tener en total unas siete veces la altura de la cabeza.

En el siglo IV, otro escultor, jefe de la misma escuela argivo-sicionita, Lisipo, modificó el canon de Policleto, sin duda porque le parecía pesado, y en vez de fijar por módulo el dedo, fijó la cabeza, dando en total a la figura ocho veces la altura de aquélla. Podemos apreciar, si no comprobar esta nueva proporción, en una estatua, copia antigua en mármol del original en bronce de Lisipo y existente

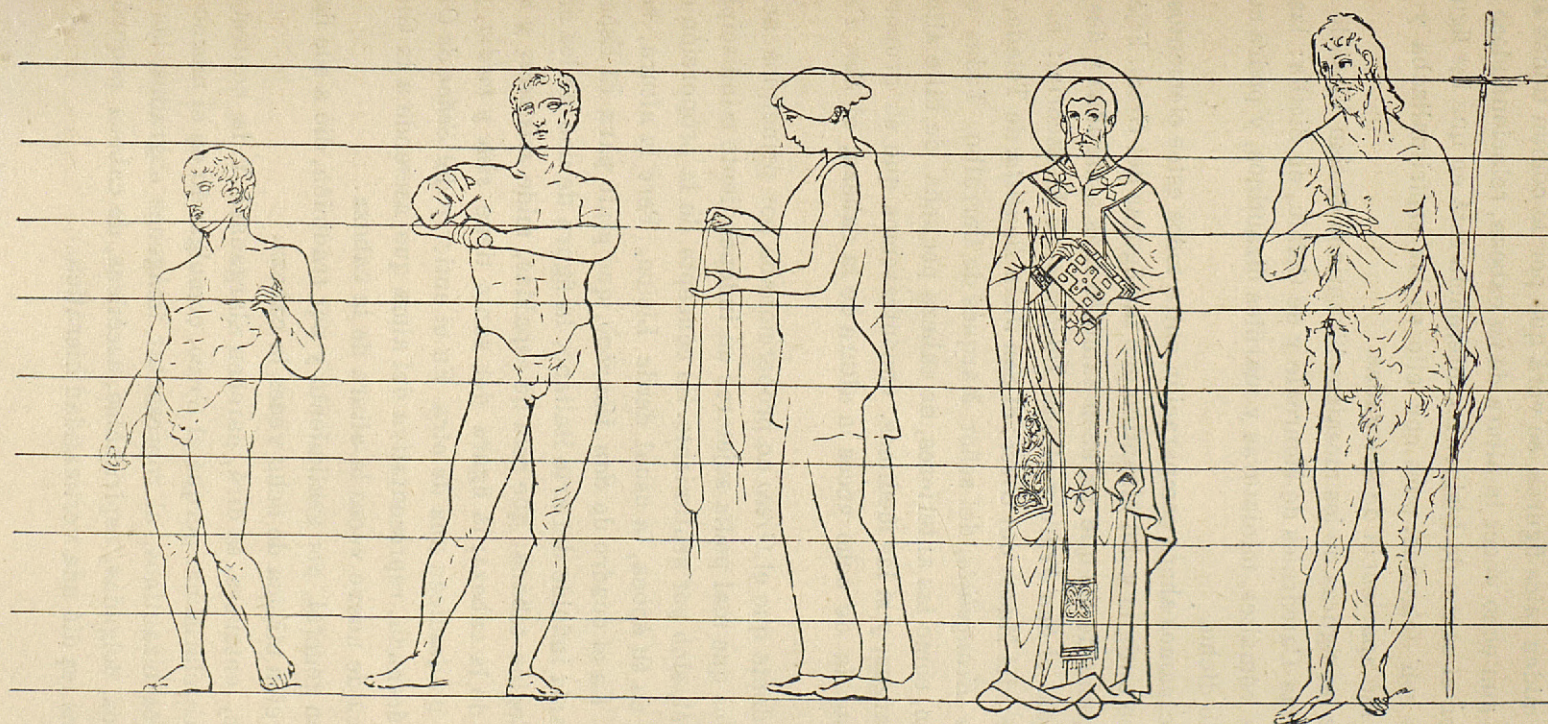
en el Vaticano. Es la estatua llamada del *Apoxiomenos*, o sea el rasurador, pues representa un atleta limpiándose con el estrigilo la grasa que se daban para salir a la arena.

En esta figura se advierte mayor elegancia que en la de Policleto. La cabeza es más pequeña, el torso más fino, las piernas más largas. Sigue siendo ésta como aquella figura un modelo académico; pero el tipo de belleza humano es tanto el de un profesional de la arena cuanto el del efebo griego educado en el gimnasio, y por consiguiente, un tipo general y más exacto. Prueba de ello que esta proporción es la que prevalece en el arte. En la escultura observamos que, sin sujeción rigurosa al canon de Lisipo, en él pueden ser filiadas la mayoría de las estatuas; así, por ejemplo, el Apolo, llamado del *Belvedere* porque se conserva en este departamento del Vaticano, y aun descontando que es copia libre de un bronce de Leocarés, escultor algo anterior a Lisipo; Laoconte, obra de la escuela de Rodas, tiene también cabeza pequeña, fino talle y piernas largas y nerviosas. En la pintura, en las figuras de los vasos griegos, se observa lo mismo. Y aun es de notar que los griegos hayan algunas veces exagerado a sabiendas la proporción, alargando las figuras. Tal es el caso de la de Minerva, en un ánfora panatenaica del Museo Británico, la cual figura mide más de once veces la altura de la cabeza. Ello se explica a mi ver porque el pintor, que la trazó en la época de la decadencia, lo que se propuso fué reproducir el primitivo ídolo de la diosa, el *paladion*, con su vestidura o peplos, que le asemeja a nuestras Virgenes de aceitera.

Si continuamos repasando la Historia del Arte, encontramos que la proporción clásica a lo Lisipo continuó siéndolo en la Edad Media, en el arte bizantino, que procede directamente del griego antiguo. Véanse las figuras de los mosaicos que revisten y enriquecen los muros y los ábsides de las iglesias bizantinas de Oriente y de Italia: son figuras de cabeza pequeña, de talle corto y de piernas largas; no son figuras graciosas, sino rígidas, porque el arte no se inspira ya en un credo naturalista exaltador de la morbidez de la forma humana, sino en un credo espiritual, completamente contrario; son figuras hieráticas. Parecen, en la mayoría de los casos, figuras alargadas de intento, por el deseo de espiritualizarlas, y se piensa al verlas que su proporción no es la de la figura humana, sino que está exagerada.

ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS PROPORCIONES DEL CUERPO HUMANO

José Ramón Melida



Policleto (siglo V a. de J. C.)
El Doriforos.
Museo de Nápoles.

Lisipo (siglo IV a. de J. C.)
El Apoxiomenos.
Museo del Vaticano.

Figura de un vaso griego
del siglo IV a. de J. C.
Museo Arqueológico
Nacional.

Figura de un mosaico de
la Catedral de Cefalú (Si-
cilia), siglo XII.

Greco
San Juan Bautista.
Colección del Sr. Marqués
de Cerralbo.

Pero si se miden tales figuras, se verá que por lo común tienen siete y media y aun ocho veces la altura de su cabeza, relacionándose por lo tanto con el canon de Lisipo. La diferencia está en que las figuras bizantinas son delgadas, pues con ello se las espiritualizaba y con ello se les dió apariencia de alargadas.

Véanse las figuras de los mosaicos bizantinos de San Vital de Rávena; de las Catedrales de Monreale y de Cefalú, en Sicilia; las de numerosos esmaltes, miniaturas y marfiles bizantinos, y podrá comprobarse lo dicho.

Establezcamos ahora comparación entre todos estos elementos del arte clásico antiguo y del bizantino con las figuras del *Greco*. Fijémonos en algunas de las que parecen también más alargadas y desproporcionadas: el *San Pedro* y el *San Ildefonso*, de El Escorial; el *San Bernardino*, del Museo del *Greco*; el *San Juan Bautista*, de Toledo, y el *San Juan Evangelista*, del señor Marqués de Cerralbo. Todas estas figuras son, como las anteriores, de cabeza pequeña, de talle alto, de piernas largas; y si las medimos, encontraremos que su proporción viene a ser la de ocho veces la altura de la cabeza; el *San Pedro*, algo más.

Es evidente que el *Greco* no proporcionaba por principios académicos, a los que mal podía sujetarse un independiente e indisciplinado como él, sino por sentimiento. Su concepto de la proporción es la corriente en su época, la usual desde Lisipo. Pero la altura, según los casos. En el cuadro de *San Mauricio*, que pintó para El Escorial, cuando venía influido del arte italiano, la figura de uno de los oficiales de la legión tebana, que está de espaldas, mide *seis veces y media* la altura de la cabeza; la figura del santo tiene *siete y media*, y sin embargo, no desdican una de otra. En el entierro del *Señor de Orgaz*, la figura desnuda, representativa del alma que asciende a la Gloria, mide cerca de nueve veces la altura de la cabeza.

Pero en general, por sentimiento y por tradición, dió a sus figuras la proporción clásica de ocho veces la cabeza.

¿Cómo, entonces, se dirá, parecen alargadas? Y la contestación me parece clarísima: porque el *Greco*, comulgando en el mismo credo que los bizantinos, al representar imágenes sagradas, las hizo, como ellos, delgadas, espirituales, ascéticas, de cabeza pequeña, y como ellos les dió una verticalidad hierática.



Fot. M. Moreno.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GRECO. Desconocido (Fragmento)

MADRID. MUSEO DEL PRADO



RETRATOS DEL OBISPO EUFRASIO
Y DE SU ARCHIDIÁCONO

Fragmento de un mosaico del ábside
de la catedral de Parenzo.

(Istria-Austria-Hungria)

SIGLO VI (P)

Pero ¿hemos de admitir tal parecido como casual? Otros pintores místicos del Renacimiento, en Italia Cimabue, Giotto, Fra Angélico, que son los que más conexión tienen con los bizantinos; Mantegna, Bellini; los pintores contemporáneos del *Greco*; en España, Morales, *el Divino*, ninguno ha usado de ese recurso de adelgazar las figuras por espiritualizarlas. Y pues no hay más antecedente de ello que el de las figuras bizantinas, y Domenicos Theotocopoulos pertenece a una familia bizantina, y en Oriente debió hacer su primer aprendizaje, sin violencia se puede admitir que esa proporción espiritualista de sus figuras la debió al arte bizantino. Un sentimiento particular de la elegancia de la figura humana le indujo a dar esbeltez a los miembros y a hacer las cabezas pequeñas, a veces muy pequeñas.

Esta explicación del alargado de las figuras del *Greco* me parece más lógica que la dada por el médico oculista Dr. Beritens (1), el cual cree ver en ello un producto de cierta enfermedad o defecto constitucional, astigmatismo, que supone padeció el pintor. Me desviaría demasiado de mi tema hacer aquí una refutación de esta hipótesis. Para justificar ciertos rasgos de originalidad del *Greco*, se le ha tenido durante mucho tiempo por loco; ahora se le cree astigmata. De la polémica que pudiera mantenerse sobre este punto es posible resultara que en nada se opone a reconocer el alargamiento y la verticalidad bizantinas en las obras del artista, y su pretendido astigmatismo, cosa independiente de su estilo pictórico. Pero no puedo menos de oponer a la afirmación del Dr. Beritens la siguiente juiciosa observación con que le arguye el R. P. T. Belloso (2):

(1) *Aberraciones del Greco, científicamente consideradas*.—Madrid, 1913.

(2) *Sobre las aberraciones del Greco. Reparos a una conferencia*.—España y América, número de 15 de Junio de 1813.

De este tema se ocupó también el Sr. D. Elías Tormo en un artículo titulado *Los médicos y el caso del Greco*, publicado en la revista *Por el Arte*, núm. 3 (Marzo de 1913), haciendo referencia a los del Dr. Beritens y a otros en que se ha considerado al *Greco* como enfermo, de lo que no se muestra convencido. Recientemente, el Dr. Gómez Ocaña, en un discurso académico, contestando al de recepción del Dr. Decref (*Discursos leídos en la Real Academia de Medicina*), celebrada el día 25 de Abril del corriente año, trata del mismo asunto, a propósito de lo que ingeniosamente llama «las bizzarrias del *Greco*» (desdibujos anatómicos, desproporciones, etc.), citando las varias opiniones emitidas sobre el particular, entre ellas las del Dr. Márquez (*Esculapio*, 20 de Abril de 1914), que impugna al Dr. Beritens diciendo que no siempre alargó las figuras el *Greco* en sentido vertical, pues hay en ellas ejemplos de agrandamiento en sentido horizontal, y que puede un astigmático dibujar correctamente, según comprobó en su clínica el impugnador. El Dr. Gómez Ocaña

«Teniendo en cuenta que de los mismos ojos se hace uso para ver el objeto y para ver su reproducción en el cuadro conforme se va dibujando, si ésta resultara más alargada, tendría que ser notado por el mismo que dibuja, pues de los mismos ojos se sirve para percibir modelo y reproducción.»

II

Si del examen de la proporción y de la expresión idealista pasamos al del realismo, que se manifiesta, sobre todo, en los retratos, encontraremos que la relación de las cabezas del *Greco*, no ya con las de obras bizantinas, sino con las de ciertos retratos de la antigüedad clásica, es asombrosa. El caso merece particular atención.

Todo el mundo sabe que de las tres grandes artes, aquélla en que singularmente brilló el genio de los antiguos fué la Escultura, y que, acaso por eso, por haber sido la forma plástica el medio de expresión que los antiguos dominaron y sintieron con mayor intensidad, la pintura, o sea el arte del color, no se desarrolló hasta muy tarde, hasta que comenzó la decadencia de la Escultura, e hizo falta, por consiguiente, un nuevo medio de expresión estética. Hasta el siglo IV antes de Jesucristo la pintura fué un medio decorativo, y consistió en dibujos iluminados con colores lisos. A Polignoto, el gran pintor griego del siglo V, se debió acaso el primer intento para hacer de la pintura un arte independiente, por cuanto dió expresión a las figuras, pero debemos pensar que, pues no empleaba más que cuatro colores, negro, blanco, rojo y negro, seguía siendo, como sus antecesores, un dibujante más que un pintor. El paso decisivo le dió en el siglo IV Apolodoro de Atenas, que debió ser un revolucionario del Arte, pues fué el descubridor o inventor de los efectos de claroscuro, del modelado y de los contrastes de luces y sombras por medio del color. Con este artista empieza, pues, la verdadera Pintura. Pero perdidas las obras de esos maestros clásicos y las de los demás famosos pintores griegos, de que nos habla Plinio, la erudición tuvo que contentarse du-

nos parece estar en lo justo cuando dice que en las obras del *Greco* «se nota el predominio de la visión interna», y que por eso, al interpretar el modelo, «rebasa sus líneas anatómicas y le caracteriza por rasgos que no son del cuerpo, sino del espíritu».

rante mucho tiempo, para conocer la pintura antigua, con las decoraciones murales de Roma, Herculano y Pompeya y con los mosaicos.

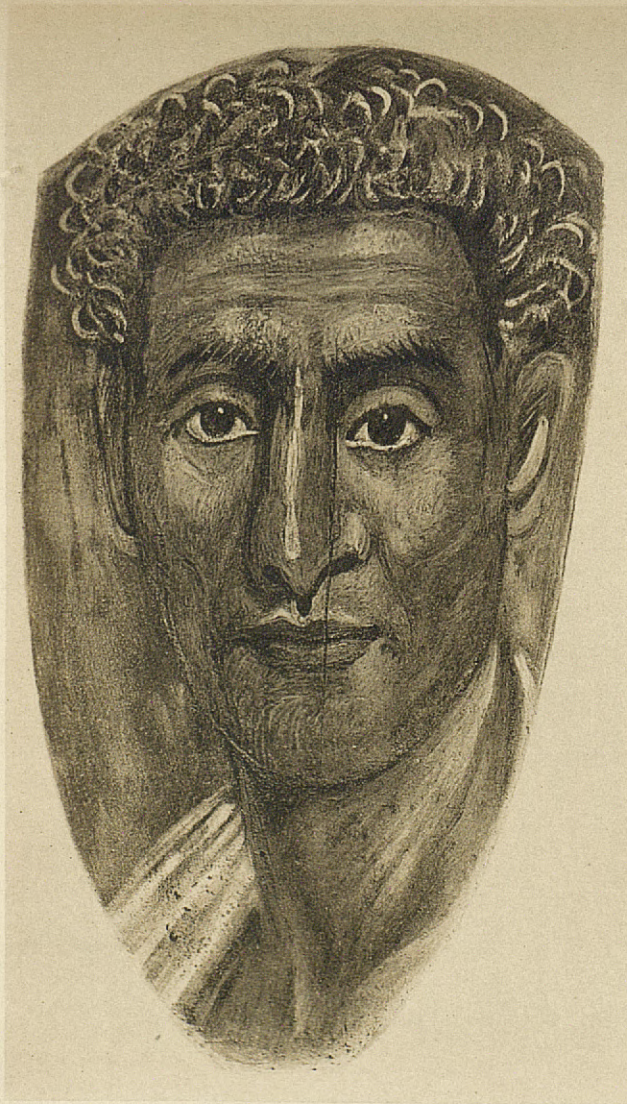
Hubiéramos desconocido la pintura de caballete de los antiguos si donde menos podía esperarse, en Egipto, no se hubieran descubierto en sepulturas de personajes griegos y romanos sus retratos pintados. Este descubrimiento fué una verdadera revelación. Se sabía que en Alejandría hubo de producirse un verdadero renacimiento de la pintura griega. Ya lo acreditaban algunos mosaicos, sobre todo el magnífico de la batalla entre Alejandro y Darío, que posee el Museo de Nápoles, y que, tanto por su composición como por su colorido, es un verdadero cuadro. Pero no se sospechaba que en un género tan distinto de la pintura heroica o de historia, como es el retrato, los pintores antiguos hubieran cultivado el realismo con tanto espíritu y tal fuerza colorista como demuestran las dichas pinturas que debemos llamar greco-egipcias, aunque corresponden a la época romana, porque pertenecen a una escuela griega, alejandrina, y griegas son las inscripciones que suelen acompañarlas.

Las más de estas pinturas están ejecutadas a la encáustica, otras al temple, sobre tabla de cedro. Hay abundante colección de ellas en el Museo del Cairo; algunas todavía puestas en los cadáveres en el Museo de Alejandría; es colección escogida la de Herr. T. Graf, en Viena, que fué expuesta en París; y por virtud de las excavaciones de Mr. Flinders Petrie se han enriquecido con algunas tablas la Galería Nacional de Londres y otros Museos de Inglaterra; algún que otro ejemplar hay en Atenas, en San Petersburgo, en Florencia, en el Louvre de París. Todos ellos fueron recogidos en cementerios de la región del Fayum, en el Egipto Medio, y se cree corresponden a una época comprendida entre el siglo II y el V de la Era Cristiana, es decir, una época de dominación romana. La presencia de estos retratos en las sepulturas responde a la persistencia de una costumbre egipcia. Sabido es que los antiguos egipcios cubrían el rostro de las momias con caretas fúnebres. En la época clásica a que nos referimos se utilizaron al efecto caretas escultóricas de alabastro, de pasta o de barro, hasta que se introdujo la novedad de sustituir la careta por la tabla pintada, encuadrada por el tocado o sudario. Las tablas pintadas a la encáustica o caústica, pues el procedimiento con-

sistía en la aplicación del color mezclado con cera, en caliente, se distinguen por la brillantez, lo que les da semejanza con las pinturas al óleo. Esta particularidad, unida a la libertad de la factura y al realismo del estilo, da a tales retratos un aspecto moderno y aun modernista, si vale la palabra, que es por lo que tanto han llamado la atención de artistas, críticos y aficionados.

Invariablemente estos retratos representan al personaje en busto y de frente o a tres cuartos. Lo que desde luego impresiona al mirarlos es el acento de vida, la expresión extraordinaria de los ojos grandes, negros, fijos en el espectador con una intensidad pasmosa. Por otra parte nos impresionan también los rasgos personales con que se nos muestran aquellos individuos, hombres, mujeres, jóvenes y viejos, con la huella del vivir, de los trabajos, de las enfermedades o del *taedium vitae*. Pero lo que más nos impresiona es el espíritu, el ser intenso que aquellos ojos y facciones nos revelan. ¡Qué diferencia entre aquellos retratos idealizados de tipo heroico, como las deidades que nos legó la escultura griega, y estos pintados, de tan poderoso realismo y tan fuerte aliento humano! El arte antiguo había cumplido su evolución, el Renacimiento se adelantaba y sólo pudo retrasarlo la Edad Media.—Y como el realismo es potencia creadora de un tipo universal y de todos los tiempos, que es el hombre, nos parece que en esos retratos contemplamos personas del día y lo crearíamos aún más si los trajes y los peinados no nos atestiguaran de las modas romanas.

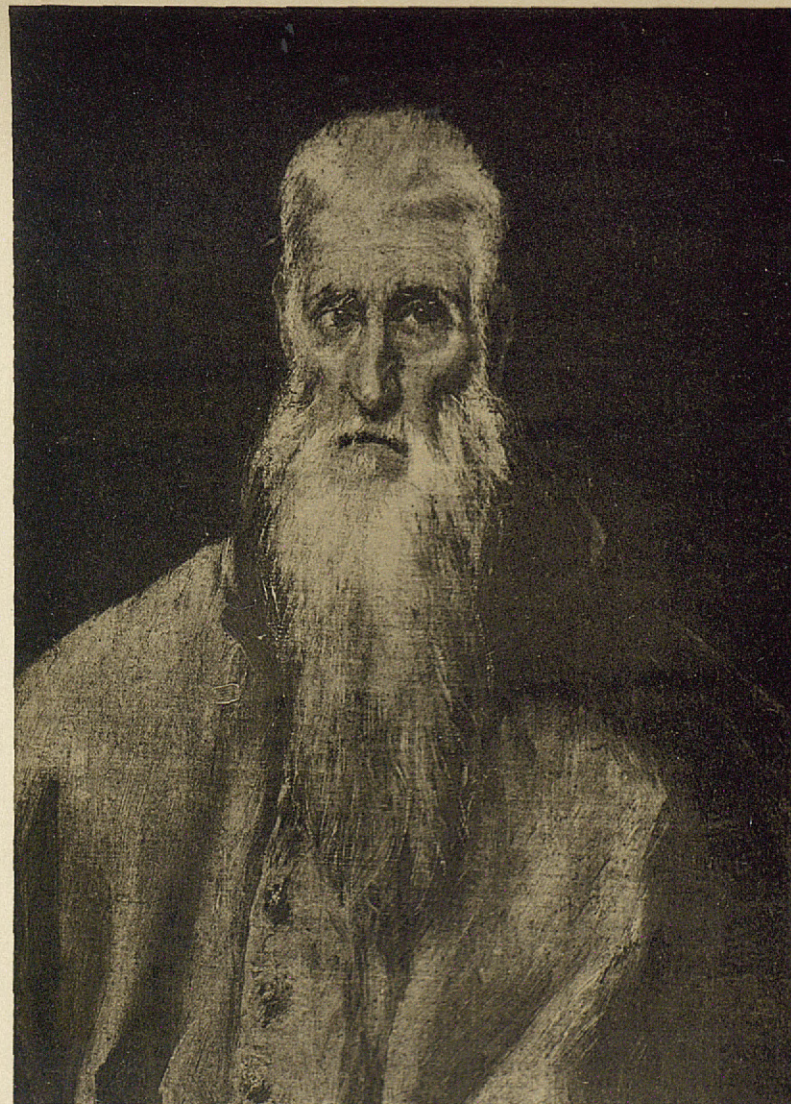
Por virtud de ese realismo, producido sin artificio, ingenuo, espontáneo, a lo cual contribuyó lo suelto y fácil de la factura, que acaso por razón del procedimiento tiene algo de la de los modernos impresionistas, esas obras despiertan en nosotros el recuerdo de otras semejantes de los pintores de los últimos siglos y aun de algunos contemporáneos. Alguna cabeza de mujer creeríase obra de Goya. Pero cuando tal género de semejanza nos causa vivísima impresión, nos desconcierta y nos pasma, es al poner en parangón las cabezas del Fayum y las del *Greco*. La misma elegancia griega, el mismo noble y delicado sentimiento del eterno modelo humano, la misma huella grave, triste y aun morbosa de la pesadumbre de la vida, como paralelo fiel reflejo de dos épocas sobre las cuales gravitaba el invencible, nostálgico y fatal recuerdo de tiempos de esplen-



RETRATO DE UN CIUDADANO ROMANO

Tabla á la encáustica, del Fayum (Egipto)
pintado hacia el año 120 de J. C.

MUSEO NY CARLSBERG (COPENHAGUE)



Fot. M. Moreno.

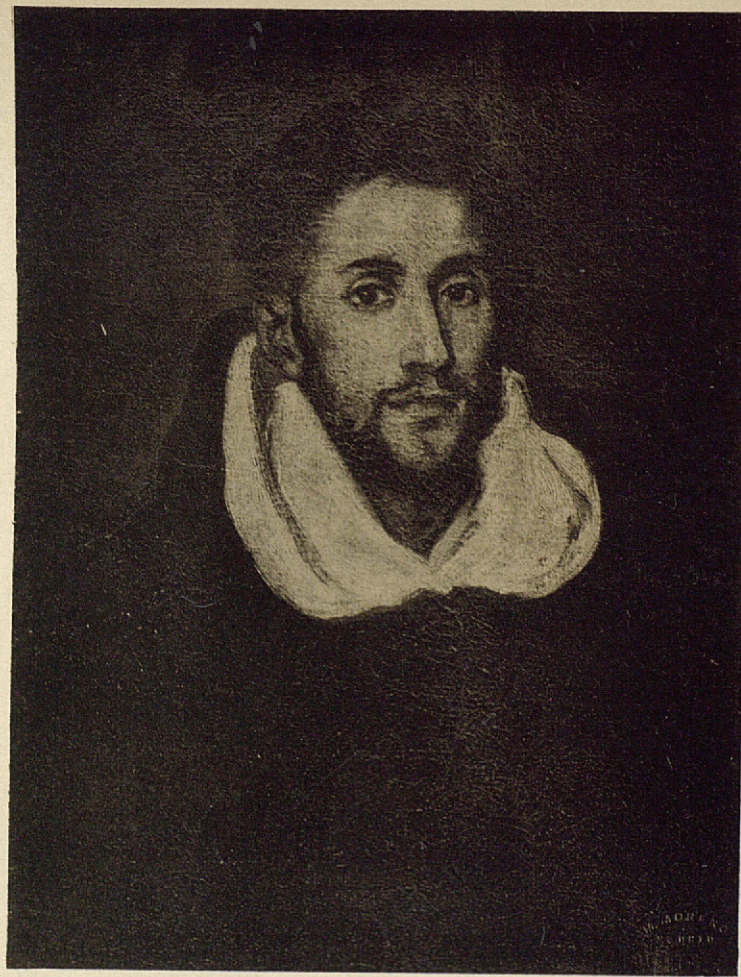
Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GRECO. San Jerónimo (Fragmento)

MADRID. COL. DEL SR. MARQUÉS DE CASTRO SERNA



RETRATO DE UN CIUDADANO ROMANO
Tabla á la encáustica, del Fayum (Egipto)
pintado hacia el año 180 de J. C.
MUSEO DE MANCHESTER (INGLATERRA)



Fot. M. Moreno.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GRECO. Fray Hortensio Felix Paravicino
MADRID, COL. DEL SR. MARQUÉS DE CASA TORRES
0.63 x 0.52



RETRATO DE UNA DAMA ROMANA
Tabla á la encáustica, del Fayum (Egipto)
pintado hacia el año 140 de J. C.
GALERÍA NACIONAL DE LONDRES



Fot. M. Moreno.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GRECO. La Virgen
MADRID, MUSEO DEL PRADO
0.53 x 0.40



RETRATO DE UNA MATRONA ROMANA. Tabla á la encáustica, del Fayum (Egipto), pintado hacia el año 140 de J. C.
MUSEO DE MANCHESTER (INGLATERRA)



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GRECO. La Dama de la flor
KEIR (ESCOCIA), MR. A. STIRLING MAXWELL
0.66 x 0.50

dor y de gloria que no habían de volver; el mismo corte alargado del óvalo del rostro y a veces la misma demacración; la misma honda fijeza de la mirada de aquellas grandes y negras pupilas, con idéntico chispazo de vida; el mismo espíritu, en suma, revelador del sér interno, del alma humana, evocado por mágico don del arte de los pinceles.

Ante tan inesperada semejanza, que ya fué advertida por el señor Tormo (1) y avalorada por el Sr. Cossío (2), nos parecen más modernas las tablas del Fayum y más griegas de lo que podríamos pensar las cabezas del *Greco*; y por misterioso enlace a través de los tiempos, éstas se nos muestran como inmediata derivación de aquéllas.

Para mejor manifestar el parecido, fijémonos en algunas obras del *Greco*, por ejemplo, el San Jerónimo, de rostro alargado y lengua barba, del Marqués de Castro-Serna; la cabeza de Fray Hortensio de Paravicino, con su barba a modo de barbuquejo, como usaron los greco-romanos del Egipto, la cual cabeza posee el Marqués de Casa Torres; los varios retratos de nobles caballeros, del Museo del Prado. Pongamos estas cabezas escogidas junto a sus semejantes del Fayum y veremos que el aire de familia es sorprendente.

Si nos fijamos en las cabezas de mujer, la *Virgen* en busto, del Museo del Prado, con sus grandes ojos fijos, y la *Dama de la flor*, de la colección A. Stirling-Maxwell, en Keir (Escocia), y las sometemos a idéntica prueba, recibiremos la misma impresión.

Ante tal resultado ocurre pensar que coincidencia tanta no parece casual, simple resultado de idéntico modo de ver y de sentir el natural en distintos tiempos. Pero si es obvio que el *Greco* no pudo conocer los retratos enterrados en el Fayum, es en cambio evidente que estas pinturas griegas representan una fase de la evolución del Arte, fase que, como todas, no tuvo solución de continuidad, sino que tuvo que eslabonarse con otra, que fué la pintura bizantina. Véase en comprobación y como ejemplo más elocuente, entre los varios que podrían aducirse, un mosaico del ábside de la iglesia de Parenzo, en Istria (Austria-Hungria), en el que se ven dos retratos, el del obispo tracio Eufasius y el de su archidiácono. Data el mosaico del

(1) *Varios estudios de Arte y Letras: Desarrollo de la Pintura española del siglo XVI.* Conferencias... en 1900. — Madrid, 1903, pág. 190, nota 1.

(2) *El Greco*, pág. 390.

siglo IV, y la inmediata analogía de estos retratos con los del Fayum, que son su antecedente inmediato, salta a la vista, como también su parentesco con los del *Greco*.

De aquí se sigue que el *Greco*, que pudo ver en su patria, en Creta, donde hizo su primer aprendizaje, pinturas griegas del género de las del Fayum, vió de cierto, por lo menos en Italia, donde acabó de formarse, pinturas y mosaicos bizantinos, en los que perdura y se acentúa con el ideal ascético cristiano, aquel realismo ingenuo, aquellos ojos fijos, insinuantes y grandes por donde el nuevo idealismo expresaba y sublimaba la vida del alma.

Véase, pues, cómo esa analogía pictórica, ese aire de familia de los tipos, ese parentesco estético, señalados entre las cabezas del Fayum más las de pinturas y mosaicos bizantinos y las cabezas del *Greco*, no es casual, sino perfectamente explicable, por cuanto determina la filiación artística de un griego de nacimiento, que por ello, mejor que otros, podía sentir aquella tendencia y aceptarla como legítima herencia de sus antepasados.

III

Lo dicho nos trae, como por la mano, a tratar del bizantinismo del *Greco*.

D. Pedro de Madrazo fué el primero en señalarlo en el color (1); Justi (2) lo señaló, refiriéndose a las composiciones; señaláronlo luego el Sr. Tormo, que ve en el *Greco* la resurrección de la Grecia bizantina de la Edad Media (3); el Sr. Sempere y Miquel (4), que se fijó en la técnica, y la ha señalado el Sr. Cossío (5), aunque sin concederle mucho valor.

Realmente el colorido de los cuadros del *Greco*, tan brillante, con esas notas dominantes amarillas, azules, verdes, recuerdan los mosaicos y más aún los esmaltes bizantinos. Las carnes pálidas, las tintas grises, recuerdan, como indica el Sr. Cossío, las pinturas murales

(1) *Almanaque de La Ilustración Española y Americana*, 1880, págs. 23 y 24.

(2) *Domenico Theotocopuli un Kreta*, en la revista *Zeitschrift für Bildende Kunst*, años 1897 y 1898.

(3) *Desarrollo de la pintura española*, pág. 191.

(4) *El Greco*, artículo en *Hispania*, núm. 71.—Enero, 1902.

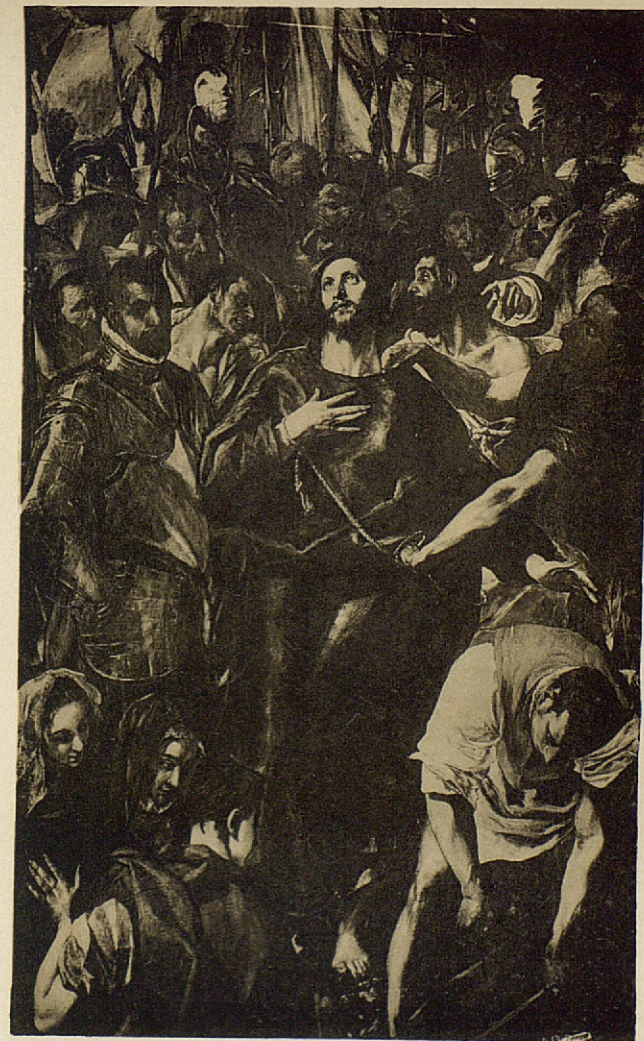
(5) *El Greco*, págs. 501 a 506.



Fot. Alinari.

EL PRENDIMIENTO

Mosaico de la Catedral de Monreale
(Sicilia) Siglo XII.



Fot. M. Moreno.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GRECO. El Espolio

CATEDRAL DE TOLEDO

2.85 × 1.73



Fot. Alinari

Jesucristo. Mosaico de la Catedral de Monreale (Sicilia) Siglo XII.



Fot. M. Moreno.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

GRECO. Jesús bendiciendo

MADRID, DUQUES DE PARCENT

0.72 x 0.54

Lámina 6.^a

y las tablas pregiottescas. Acertado estuvo el Sr. Sempere y Miquel en traer a cuento de la técnica del *Greco* el modo de pintar de los cretenses, según lo da a conocer un manuscrito conservado en uno de los monasterios bizantinos del Monte Athos(1), pues sin extremar el juicio comparativo con la técnica del *Greco*, lo cierto es que el contraste de clarooscuro de sus figuras responde un poco a la receta o máxima cretense, como también la que dice que para hacer los ojos, «para las pupilas no empleéis mas que negro puro». Esta debió ser la máxima de los pintores realistas del Fayum, cuyo recuerdo hallamos en los retratos del *Greco*.

Pero más visible y más elocuente que la técnica del artista cretense, modificada y avalorada con los preceptos y soltura de los venecianos, es el carácter bizantino de ciertas figuras, singularmente la imagen del Salvador, que recuerdan el Cristo mayestático tan frecuente en los mosaicos de los ábsides de las iglesias.

Compárese cualquiera de estas imágenes con la de «Cristo bendiciendo», del *Greco*, de la colección Iturbe, y se comprenderá que el artista, en esa representación, la más alta de la Iconografía cristiana, se inspira en el sublime concepto que aprendió en su niñez y mantuvieron las imágenes, los *iconos*, que en su patria y en Italia le ofreció el arte bizantino.

La influencia de éste en el *Greco* es más patente aún en algunas composiciones. Justí la hizo notar en el *Expolio*, en rasgos tales como «la vigorosa posición de frente en que está vista la escena», la simétrica colocación de las figuras, el conjunto apiñado de rostros, cráneos y yelmos, los «acordes hieráticos, que no dejan de contribuir esencialmente a la impresión del conjunto». Y añade que ya este asunto fué tratado por análogo modo en un mosaico de la Catedral de Monreale.

A mi ver, no sólo en ese cuadro, sino en otros varios del *Greco*, se advierten en las composiciones reminiscencias bizantinas. En el *Bautismo de Cristo*, del Museo del Prado, por ejemplo, la escena principal, de tres figuras, recuerda la de un mosaico del mismo asunto y que data del siglo VIII, existente en el baptisterio arriano de Rávena; y el Padre Eterno, rodeado de ángeles, que parecen encerrarle en un óva-

(1) Didron: *Manuel d'Iconographie Chretienne*.—París, 1845.

lo, de la parte alta del cuadro, recuerda idéntico motivo, bien frecuente en pinturas y mosaicos bizantinos.

Fijémonos en otro cuadro del *Greco*, *La Coronación de la Virgen*, perteneciente a D. Pablo Bosch. La figura de la Virgen destaca como dentro de un óvalo formado por la media luna y por las figuras del Padre y del Hijo, que la rodean; es decir, que está al modo de las imágenes bizantinas, con aureola almendrada. La composición, en general, con cierta ponderación simétrica, el modo de tratar las nubes como ráfagas, la agrupación apiñada de las cabezas de querubines, son otros tantos rasgos bizantinos que el *Greco* empleó al hablar con sus pinceles el místico lenguaje de la Iconografía cristiana.

En el magnífico lienzo *Entierro del Señor de Orgaz*, en el cual ha señalado el pintor Sr. Garnelo una ordenación clásica griega, pues reducida a un esquema lineal su composición, la serie de figuras en pie recuerda la columnata del templo helénico, la línea uniforme de cabezas es asimilable a la de capiteles y la gloria de coronamiento se encierra en el frontón, encuentro yo asimismo en la agrupación apretada de muchas figuras y en esa gloria poblada de bienaventurados, con el Cristo mayestático en lo alto, un recuerdo de ciertas pinturas bizantinas, entre ellas una tabla no hace mucho ofrecida en venta en Madrid.

Señalaré, en fin, otro cuadro del *Greco*, *El Sueño de Felipe II*, cuya composición, también dividida en parte baja y alta, humana y divina, con muchas y apiñadas figuras; la división, marcada como en diagonal; el infierno, representado por un enorme dragón, en cuyas terribles fauces se agitan los condenados, representación que pertenece a la imaginería de la Edad Media; peregrino cuadro, en suma, tan distinto de las composiciones a la sazón corrientes, si queremos buscarle filiación, menester será fijarnos en pinturas bizantinas como, por ejemplo, una miniatura, viñeta de una letra en que se representa la *visión de Ezequiel*, en las *Homilias de San Gregorio*, manuscrito de la Biblioteca Nacional de París.

Creo bastará lo dicho para indicar que en las obras del *Greco*, aparte naturalmente los rasgos originalísimos y geniales con que en ellas nos revela, con poderosa fuerza, un arte nuevo e inicia la corriente del realismo español en que había de llegar a perfección no superada el gran Velázquez, se descubren rasgos genuinos, tradicio-



Fot. M. Moreno.

GRECO. El sueño de Felipe II.

EL ESCORIAL, SALAS CAPITULARES

1.40 x 1.10

Lámina 8.^a



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

VISION DE EZEQUIEL

Miniatura del código Homilias
de San Gregorio nacienceno. Siglo X.

PARIS, BIBLIOTECA NACIONAL

nales, atávicos, por los que creemos descubrir en ese peregrino artista cretense el privilegiado continuador de sus antepasados de la Edad Clásica y de la Edad Media. Ofrécese, pues, el *Greco* a mis ojos, en la Historia del Arte, como lazo de unión entre el arte antiguo y el arte moderno, y especialmente, que es lo más singular, entre el arte griego y el arte español.

Si observamos las obras de los artistas del Renacimiento italiano, advertimos en ellas que el elemento clásico antiguo es la estatuaria greco-romana, que aparece en la pintura como recuerdo glorioso de un pasado muerto; pero en el *Greco*, el elemento antiguo no es escultórico, sino pictórico, como mejor convenía, y por ello más vivo y mejor acomodado a la corriente del arte realista que surge como protesta contra el romanismo con sus tipos heroicos y estatuarios. El realismo fué, como hemos visto en las tablas del Fayum, la postrera manifestación del arte griego, que aún perduró en el arte bizantino, y el *Greco* fué quien la hizo resurgir como nuevo credo del arte, por dicha elevado a su más alta expresión en España.

JOSÉ RAMÓN MÉLIDA.

Madrid-Toledo, Abril, 1914.

Cuadros españoles en Colecciones americanas. ⁽¹⁾

Con las innumerables riquezas del Arte italiana, francesa, flamenca y alemana que han salido en los últimos cincuenta años de su patria para adornar las colecciones públicas y particulares de la América del Norte, se ha marchado también desgraciadamente una buena porción de cuadros españoles, y no los peores. No quiero hablar hoy de los cuadros de los maestros más famosos que han encontrado en aquel país su nueva patria: cuento nada menos que veintisiete obras auténticas del Greco, diez de Velázquez, cuatro de Murillo y veintinueve de Goya, de que yo sé que se hallaban hasta fines del mes de Marzo de 1914 en los Estados Unidos y en el Canadá—naturalmente omito lo que exista en manos de los anticuarios a la vez europeo-americanos—. Quisiera en los párrafos siguientes llamar la atención acerca de algunas obras, quizá un poco menos brillantes, pero en su mayoría no menos importantes, así para el crítico como para el verdadero aficionado del Arte español; creo que el estudio de estos cuadros será muy grato para completar y afirmar los conocimientos e ideas de la pintura española.

1. La pequeña pero muy escogida colección de cuadros del Museo municipal de Worchester, Massachusetts, no lejos de Boston, fuera del magnífico retrato del Obispo de Marcopolis, Fray Miguel Fernández, Administrador de Quito, por *Goya*,—inolvidable por la fuerza de su expresión como por la combinación de sus colores, azul, encarnado y negro (que se encuentra también en obras de Tintoretto, Veláz-

(1) Del Sr. Dr. August L. Mayer, *privant dozent* de la Universidad y conservador de la Pinacoteca de Munich, uno de los más doctos hispanistas y de los más fervorosos con que cuenta hoy el Arte español, hizo una nota biográfica el señor Tormo en artículo publicado en *La Epoca*.

Hoy la nota bibliográfica hispanista del Dr. Mayer sería muy extensa, aun reducida a lo no incorporado en su libro «Historia de la Pintura española» (*Geschichte der spanischen Malerei*, Leipzig-Klinkhart und Biermann, 1913, dos tomos). *N. de la R.*



Fot. Sproul.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JOSÉ ANTOLINEZ (1635 † 1675) San Juan Bautista (Atribución del Sr. Mayer)
COLECCIÓN EHRLICH EN NUEVA YORK

quez y Corot)—, nos muestra un retrato de señora, de tamaño natural y de figura entera, atribuido a Alonso Sánchez Coello. Me parece que esta obra no tiene nada que ver con aquel pintor de la Corte de Felipe II. Es posterior, no solamente por el traje, sino también por su estilo, caravaggiesco, tenebroso, manera que se puede observar por todos los rincones del cuadro, hasta en el pequeño lazo blanco. La carnación, con el tono algo verdoso en las medias sombras, corresponde al estilo de *Bartolomé González*, y no será demasiado temerario atribuirle el cuadro por estas razones. Más difícil es de averiguar la personalidad representada. No es una de las Infantas conocidas de nosotros de aquel tiempo. Será una dama de honor de la Corte, una señora de la alta aristocracia madrileña.

2. Se sabe que se quemó en uno de los grandes incendios del Alcázar madrileño un cuadro importante de Jusepe de Ribera, pintado por los años 1630-1635, conocido por el nombre de «El triunfo de Baco». Se cortaron del grande lienzo arruinado unos trozos bastante bien conservados, cuatro cabezas, que se ven mencionadas en la colección de Carlos III en el Palacio del Buen Retiro: la cabeza de Baco y tres otras. De todos aquellos fragmentos se conocían hasta ahora únicamente dos: la «Sibila» y el «Sacerdote de Baco», conservados en el Museo del Prado. Puedo hoy publicar el tercer fragmento, que ha llegado, a través del comercio americano, a la colección de Mister W. F. Mc Cook, en Pittsburgh, Paensilvania, sin que el propietario conociera la importancia del cuadro. Representa también un sacerdote de Baco, y muestra, como los otros, un fondo rojo.

3. El intenso estudio de todas las épocas de la pintura española ha ampliado durante los últimos años «L'Oeuvre» de muchos artistas importantes, pero no bien apreciados en épocas anteriores. Así hemos adquirido un mejor conocimiento del arte de Josef Antolínez. Recuerdo la «Santa Rosalía», en el Museo de Budapest (1); la «Purísima», de la colección Lázaro, en Madrid (2); al «Pintor pobre», de la Pinaco-

(1) Reproducida esa hermosa obra por nuestro BOLETÍN, t. XVIII (1910), página 258, en el trabajo del Sr. Tormo: «Villacis: una incógnita de nuestra Historia artística». — *N. de la R.*

(2) Reproducida esa bella obra por nuestro BOLETÍN, t. XXII (1914), pág. 209, en el trabajo del Sr. Tormo: «La Inmaculada y el Arte español». — *N. de la R.*

teca de Munich; la «Anunciación», en La Seo de Zaragoza, que han despertado la mayor atención de los críticos (1). Otra obra de este artista malogrado, desconocida hasta ahora, es, a mi parecer, el «San Juan Bautista», que los Sres. Ehrich, en New York, tenían por obra de un pintor español desconocido. Toda la postura, la expresión, la técnica, copiosa y vasta a la vez, revelan al autor de las famosas «Concepciones» que ha estudiado con tanto provecho a Velázquez y a Francisco Rizi.

Permítame el lector en esta ocasión publicar también la primera obra auténtica que se nos ha conservado de la mano de este autor: «El Getsemaní», en el Bowes Museum, en Barnard Castle (Inglaterra, provincia de Durham). Está firmado y fechado: Josef Antolínez, 1665. Es, como se ve muy pronto, obra típica de juventud, y ninguno podría decir que el talento no común del artista se revele ya en este trabajo (2).

4. Mucho menos claro que el esbozo de la personalidad artística de Antolínez, es el que tenemos, o mejor dicho, el que se puede construir con lo que se sabe de *Antonio Puga*. Para decir la verdad, no conocemos de él ningún cuadro auténtico, a excepción del «San Jerónimo» firmado y fechado: «Antonio de Puga.—F. Año 1636», obra de juventud y muy modesta, de poco talento, en el Bowes Museum, Barnard Castle. El «Afilador de espadas», en el Museo del Ermitage, generalmente atribuido a Puga, es muy superior a aquel «San Jerónimo». Puede ser que realmente sea de Puga, pero nadie lo ha podido probar hasta hoy. El cuadro de San Petersburgo tiene cierta relación con la manera de Antolínez, pero es menos espiritual, menos suelto y ligero, un poco más blando y flojo. También la «Vieja sentada en una silla», cuadro de figura entera y de tamaño natural, en poder del señor St. Bourgeois, en New York, y «El anticuario», de Mr. Archer M. Huntington, tienen mucha semejanza con obras de Antolínez, espe-

(1) De una y otra obra dará reproducción el próximo número del BOLETÍN, al finalizar en él el estudio de Antolínez, tan afortunadamente renovado por el señor Allende-Salazar.—*N. de la R.*

(2) El BOLETÍN publicará esta obra, por condescendencia del Sr. Mayer, en la misma lámina en que irá «La Anunciación» antes por él citada de La Seo de Zaragoza, en las fototipias de lienzos de Antolínez ya hechas para el trabajo monográfico en publicación del Sr. Allende-Salazar.—*N. de la R.*



La Anunciación, en la sacristia del Pilar, Zaragoza



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JOSE ANTOLINEZ (n. 1635 † 1675)
La Oración del Huerto, cuadro firmado en 1665
MUSEO BOWES EN BARNARD-CASTLE (INGLATERRA)



ANTONIO PUGA (florece en1636....1641....1653....)

El Sacamuelas

COLECCIÓN EHRIH, EN NUEVA YORK



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

ESTILO DE J. ANTOÑINEZ

Un Anticuario

COLECCIÓN DE MR. ARCHER M. HUNTINGTON, ESTADOS UNIDOS

cialmente con el «Pintor pobre» de la Pinacoteca de Munich, pero falta algo del estilo fresco y vaporoso de Antolínez.

El mayor parentesco con el cuadro del Bowes Museum, y por consiguiente, el mayor derecho para ser atribuido a Puga, tiene un cuadro de género, en poder de los Sres. Ehrich. Representa a un «Extractor de dientes», un sujeto, pues, de los que él ha tratado con predilección, como Ceán Bermúdez nos cuenta. La cualidad artística no es muy superior al «San Jerónimo» ya citado.

5. Al final séame permitido dar a conocer al lector un cuadro famoso de Carreño, mencionado por Palomino, pero desaparecido durante mucho tiempo y hasta los últimos años. Se trata del retrato del Rey Don Carlos II, de armadura, existente en el Museo de la Hispanic Society, en New York. El Museo del Greco, en Toledo, posee (como prestado por el Prado) otro retrato de Don Carlos II, de armadura (1). En el primer momento se podría creer que el ejemplar en New York—que no lleva firma del autor—sea solamente una réplica excelente del cuadro firmado de Toledo, ¡tan grande es la semejanza en todos puntos! Pero estudiando los dos ejemplares detenidamente, se llega a la conclusión, algo sorprendente, de que no solamente los dos son originales de la mano de Carreño, sino que hay diferencias importantes e interesantísimas a la vez y que el cuadro de New York es anterior al de Toledo en dos años. El ejemplar del Museo del Greco está firmado:

IOANNES A CARREÑO FAC^T PICTOR
CAMERAR REGIAE M^s CAROLI II
ANNO 1683

Representa, pues, al Rey de edad de veinte años.

El ejemplar de New York está menos cortado a ambos lados y abajo y en cambio más estrecho en lo alto; el dedo índice de la mano

(1) Puede verse reproducido en la lámina 21, a la pág. 43, del muy bello «Catálogo del Museo del Greco, en Toledo», redactado por nuestros consocios los señores Bernuete, padre, y Conde de Cedillo, Madrid, Blass, 1912.

Quien esta nota escribe tiene comprobado como otra réplica del mismo Carreño del cuadro de Toledo en uno existente en la antesacristía de Guadalupe, haciendo allí como serie con uno de la esposa del Rey y con otro del Cardenal Pro-Nuncio Millino (lo dice la letra), firmado éste en 1682 por Carreño, y del cual es réplica el pseudo Cardenal D. Pascual de Aragón, tan reproducido (hoy colección Sully, en Londres, de procedencia de la de Remisa).—*N. de la R.*

derecha, que tiene el bastón, está extendido y no plegado como en el ejemplar toledano. Pero son pequeñeces todas estas observaciones. El punto importante es que el Rey está más joven en el cuadro de New York. Eso no es una simple impresión, sino un hecho muy fácil de probar. Basta una simple comparación del labio inferior en los dos cuadros. El Rey del cuadro de New York no tiene aún aquel famoso labio inferior sobresaliente, típico y tradicional en la Casa de Habsburg; lo vemos en cambio muy claramente en el cuadro toledano. Tenemos una serie paralela a la de este caso tan interesante. El padre de Don Carlos II, el Rey Felipe IV, aparece en el cuadro de la Casa Villahermosa, hoy en la colección Altmann del Metropolitan Museum de New York, terminado por Velázquez antes del mes de Diciembre de 1624, pintado muy probablemente ya en la primera mitad de 1624, también sin aquel distintivo histórico de la Casa de Habsburg: Felipe IV tenía entonces diez y ocho años, la misma edad que su hijo Don Carlos en el cuadro de New York. El retrato famoso del Rey Felipe IV con un memorial en la mano, núm. 1.181 del Museo del Prado, pintado por Velázquez seguramente en 1625, ya nos deja ver al Rey en la edad, poco más o menos, de veinte años con el labio sobresaliente inferior.

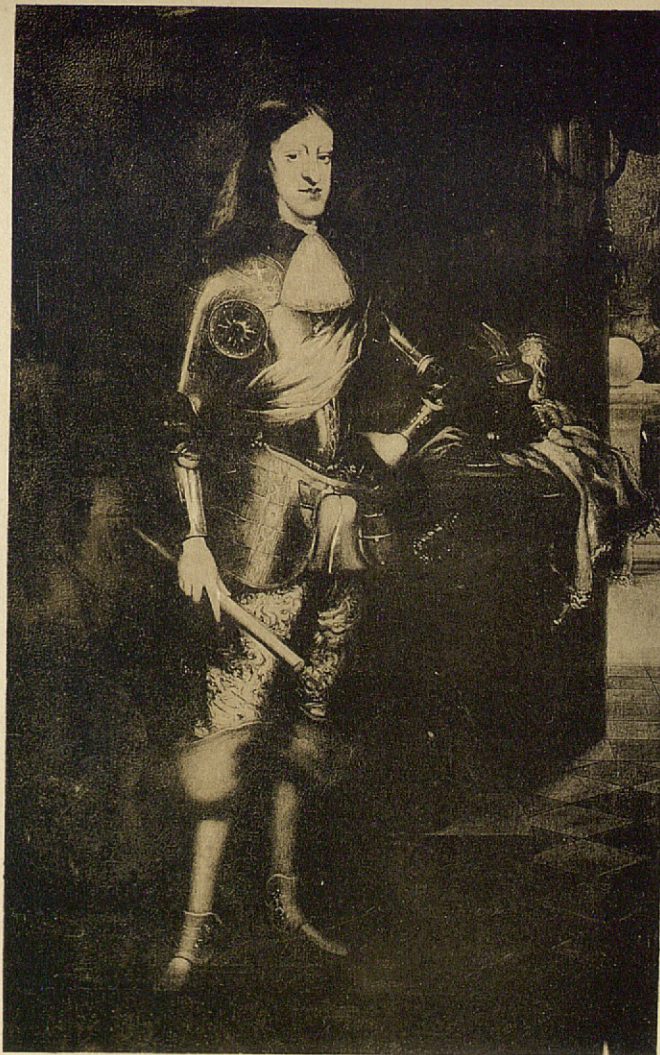
Ahora bien, ¿qué resulta del hecho de que el retrato de New York sea anterior al cuadro de Toledo y que representa a Don Carlos II en la edad de diez y ocho años? Pues que este retrato del Rey con armadura es, sin duda alguna, el mencionado por Palomino en los párrafos siguientes:

«... y ultimamente hizo (Carreño) aquel celebre *retrato armado* del Señor Carlos Segundo para enviar a Francia quando se trato el primer casamiento de su Magestad con la Serenisima Reyna Da. Maria Luisa de Orleans.»

Aquel primer casamiento del Rey se trató y se realizó (en 1679) cuando el Rey tenía diez y ocho años.

No hay duda, pues, en que en 1679 no se podía enviar a Francia el retrato de 1681, hoy en el Museo del Greco. No siendo para olvidado que el retrato de New York procede precisamente de una colección francesa.

AUGUSTO L. MAYER.



JUAN CARREÑO DE MIRANDA (n. 1614 † 1685)
Carlos II. el Hechizado, de 18 años
EN LA HISPANIC SOCIETY DE NUEVA YORK



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid
BARTOLOMÉ GONZALEZ (n. 1564 † 1627)
Dama de la Corte de Felipe IV.
MUSEO DE WORCESTER (MASSACHUSETTS, E.E. U.U.)

MÁS DE CABEZALERO,

Pintor de la Escuela de Madrid.

(Conclusión.) (1)

Los cuadros dudosos de la sacristía de la Tercera Orden.

Palomino, como los cuatro cuadros grandes de la Tercera Orden, dijo que eran de Cabezalero también los seis bastante menos grandes de las hornacinas de la sacristía en la misma iglesia y capilla. Pero la documentación hallada nada dice de éstos, y bien estudiados (en lo que conservan de la pintura primitiva, pues están repintados algunos), yo no veo posible atribuir al artista las tales obras.

Parecen desde luego cosa del primer tercio del siglo XVIII más que del período de Cabezalero, pintados por un artista que dentro del arte de su época quiere imitar a Tintoretto y a otros venecianos del declinar de la gran época cincocentista de la pintura veneciana.

No siendo, por tanto, radicalmente opuesta la orientación a que obedecen estos cuadros, comparados con los de Cabezalero, y por la respetabilidad del testimonio de Palomino (al caso de Cabezalero), se vería arrastrado el ánimo a imaginarlos de nuestro pintor, en un otro estilo y en una otra época de su vida. Mas la conciencia crítica se subleva ante la idea al contemplarlos atentamente como al verlos de primera intención, y los detalles o características *morellianas*, y también los tipos, las actitudes y las composiciones, se ven diferentísimos.

(1) Véase, en el número anterior, a la pág. 41.

Como suponía y dejé medio dicho en el texto ya publicado por el BOLETÍN (página 49 de este año), la excepción de las cabezas de Jesús y de María Dolorosa en los grandes lienzos de la Tercera Orden (cabezas que no son tan realistas como todas las otras), se explica, porque en el fondo tomó Cabezalero por modelos las esculturas de Cristo (cuerpo entero) y Dolorosa (busto) del notable baldaquino del altar mayor. Al redactar este trabajo sobre Cabezalero no pude esclarecer esa idea, porque se ultimó su redacción, se compuso tipográficamente y entró en prensa en las semanas de Pasión y Santa en que andan cubiertos los altares, y en que me fué imposible ver las curiosas esculturas de tamaño mayor que el natural que sirvieron de modelo al pintor.

En eso de las características morellianas nada tan decisivo como las manos, tan robustas y concienzudamente construídas y enérgicamente puestas en todos los personajes de los cuadros autenticados de la capilla, y tan expresivamente amaneradas y sin anatomía en los lienzos estos no documentados. Tales detalles no engañan nunca, y nos llevan a declarar que no son de Cabezalero los lienzos. Acaso (acaso) pintados en principios del siglo XVIII, cuando se decoró la sacristía (o se rehizo) pintando al fresco en ella el famoso arquitecto y antes pintor (discípulo de Pereda) D. Teodoro Ardemans. Conste, sin embargo, lo terminante de la afirmación de Palomino:—«y también (son de Cabezalero) los otros seis menores que están en la sacristía de dicha capilla, todos de la Pasión de Christo Señor nuestro, cosa superior»,—y que a respetarla no queda otro resquicio que el pensar que, estropeados, se sustituyeron por otros más tarde: después habría de ser de la muerte de Palomino, en 1724, lo que no me parece ya tan indicado.

Representan estos seis cuadros el Lavatorio, la Oración en el Huerto, Cristo en el atrio del Pontífice, Cristo ante Caifás, Improperios en casa de Pilatos y los Azotes. En notas mías de hace muchos años (sin el propósito de crítica apurada de ahora) decía: «Absolutamente repintados en el siglo XIX tres (Oración, Ante Caifás y Jesús aprisionado); los tres restantes (Lavatorio, Casa de Pilatos y Azotes) demuestran un avance del arte de los Jordán, los Corrado y los Tiépolo (en parte), como profecía».

Lo de lo repintado es a veces total; siempre al menos parcial, habiendo logrado saber lo que pasó inesperadamente hace pocos días.

Los «Cabezaleros» de la sacristía de la Orden Tercera andaban, hace tres o cuatro lustros, tan perdidos, que había lienzo que ya nada conservaba de la pintura y otros conservaban sólo alguna figura o al menos la composición todavía a la vista o todavía fácil de adivinar o completar. Y en tal estado se decidió encomendar la «restauración» a Camarón, un conservador o restaurador de manuscritos de la Biblioteca Nacional, donde ganaba 2.000 pesetas y el derecho a usar una pieza (en el edificio del Paseo de Recoletos ya), que ahora creo que es dependencia de la Sección de Raros: era un descendiente del más famoso de los Camarones. A dicha pieza fueron a parar los perdidos lienzos de la V. O. T., y siendo el «restaurador» poco dado a lo

religioso y a lo castizo, pidióle ayuda y se la dió completa y a la exclusiva en esa proyectada restauración el Jefe de la Sección de estampas, presbítero y pintor (y erudito y escritor de admirable estilo) D. Angel Barcia Pabón. Sin apuntes, sin usar sino de alguna estampa (hay figura de Jesús que tomó de algo de Overbeck) salió del paso, pintando de nuevo enteramente algún lienzo (será el del Prendimiento o el de Jesús ante Caifás), más de la mitad de algún otro (la Oración del Huerto, en la que respetó el Angel primitivo), repintando mucho, pero respetando la composición primitiva (será en el de Azotes a la columna), o arreglando meramente algún lienzo que por acaso se conservaba bastante bien. Todo esto, espontáneamente, lo contó al que esto escribe el mismo Sr. Barcia (el día 26 de Febrero último) al decirle tan sólo, al comienzo de la visita, que venía de la vecina capilla de la Orden Tercera (en la calle de Bailén, junto al Viaducto, vive D. Angel) «de ver los Cabezaleros».

CRISTO REDENTOR ANTE EL ETERNO PADRE

En cambio de la negativa, hay que atribuir a Cabezalero, con gran probabilidad, un lienzo en la misma capilla de la Orden Tercera, puesto en la pieza de paso de la iglesia a la sacristía.

Cristo arrodillado de perfil a la izquierda mirando a la derecha, desnudo, con sólo superhumeral violado gris, eleva en sus dos manos la esfera azul (celeste) del mundo, que el Eterno, bajando, abriendo los brazos, de túnica algo encarnada y manto azul, parece que va a recibir o bien a bendecir. Ocrez amarillos en el celaje de su alrededor y grises en el resto; el suelo es oscuro y en él bandeja y vaso de plata. Mide como metro y cuarto de alto por como un metro de ancho.

LOS SEUDO-CABEZALEROS DEL MUSEO

A la luz del cuadro de Richmond, firmado, y de los grandes cuadros de la Tercera Orden, documentados, ya no puede sostenerse que sea aceptable la atribución a Cabezalero de los dos cuadros (diversos además) que a su nombre tiene el pintor en el Museo del Prado: El Juicio de un alma (cuya caprichosa atribución a Cabezalero es de Madrazo) y Un neófito presentado a San Francisco por el Salvador

(cuya atribución al mismo pintor, quitando la antigua a Carreño, fué cosa, y desacertada, de Ceán Bermúdez).

Vamos a examinarlos atentamente:

JUICIO DE UN ALMA

*Cristo Juez, el alma, y suplicando por ella la Virgen del Carmen,
San Francisco y Santo Domingo de Guzmán.*

Cuadro absolutamente extraño a cuanto sea propio de Cabezalero, pues ni luces, ni colores, ni tipos, ni actitudes, ni detalle alguno son compatibles con lo suyo auténtico.

Fondo de gajo azul transparente, brillante nota de luz, con neblinas y nubes blancas, un poco doradas abajo y ocre doradas arriba, con aureola de lo azulado alrededor de las cabezas de Jesús y de María. Ella viste en suma los colores carmelitanos, pardo achocolatado y blanco; Jesús lleva manto rojo; el alma, blanco superhumeral; San Francisco, remendado hábito pardo (amarillento a luces), y Santo Domingo, de negro y blanco. Los serafines, de rubias claras cabezas a luz o a contra luz, deliciosos. Podrá dudarse entre Cerezo (lo probable), Escalante (también), Antolínez... pero no es en absoluto de Cabezalero.

Este cuadro procede del Museo Nacional de la Trinidad, donde estuvo catalogado por D. Gregorio Cruzada Villaamil a nombre de Mateo Cerezo (1). Al incorporarse los mejores cuadros de la Trinidad en el Museo del Prado, D. Pedro de Madrazo (que nunca sufrió las opiniones de Cruzada, hombre de bastante mejor ojo crítico que él, para lo español), lo catalogó al Suplemento de sus Catálogos abreviados (2) pura y simplemente como Cabezalero, haciendo estudio de no decir que por Cruzada se había atribuido a Cerezo. Y esta es toda la historia de la caprichosísima atribución que deshecha queda ahora.

El lienzo mide 1,45 por 0,64.

(1) Vid. pág. 44, núm. 74, del «Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas». — Madrid, 1865.

(2) Vid. al núm. 2.148 a (ahora núm. 620).

NEÓFITO PRESENTADO A SAN FRANCISCO
POR EL SALVADOR

El celaje anubarrado es de fondo azul, sobre el que destaca, poco verde y mucho pardo, el árbol, la negra vestimenta de neófito, la parda gris oscura de San Francisco (cordón más claro) y el rojo carmesí del manto de Jesús. La barca, el agua y el poco suelo de grises pardos, cual el tronco y el árbol. La carnación de Jesús es viva y brillante, y sanas y aun sonrosadas las cabezas del neófito y del santo de Asís; el pelo de los tres es bastante oscuro.

Es para mí una obra de Carreño, y a no serlo, pudiera pensarse en Cerezo, pero no (terminantemente) en Cabezalero. Toda la factura niega esta última atribución de Ceán hasta hoy mantenida, todos los detalles la condenan (particularmente extrañas a Cabezalero las manos, en él cosa tan fuerte), y toda la explicación del error insiste en haber creído equivocadamente que la cabeza del Salvador se parecía (y no se parece) a la del Cristo de los grandes cuadros de la Venerable Orden Tercera.

Este lienzo, de procedencia desconocida, estuvo casi todo el siglo XIX en la Real Academia de San Fernando, de donde (con los medios puntos y la Santa Isabel, de Murillo; el Entierro de Orgaz, del Greco, y las Majas, de Goya) se llevó en 1902 al Museo, cual otra de las más preciadas joyas, por Decreto del señor Conde de Romanones, a la sazón por primera vez Ministro. En la Real Academia y su catálogo, impreso en 1818 (al núm. 308) aparece (muy razonadamente según ahora vemos) atribuido a Carreño, y descrito con estas palabras: «San Juan de Dios y San Francisco acompañados del Salvador». Cuando en años posteriores D. Juan Antonio Ceán Bermúdez inspiró o redactó los catálogos, es cuando perdió la atribución (tan juiciosa) a Carreño y se puso como obra de Cabezalero (núm. 10 de la Sala 2.^a), descrito así: «El Salvador, San Francisco y un caballero». Como «Cabezalero» siguió en aquella galería y como tal aparece todavía en el Prado en los Catálogos más recientes, en el que la respectiva papeleta fué de redacción del Sr. Viniegra, todavía no tocada ni reformada por el Sr. Beroqui. En la publicación de los cuadros selectos de la Academia, al núm. 33.º, se reprodujo el notable lienzo (que mide 2,34

por 1,95), por dibujo y grabado de Galván, de carácter y perfecto. El texto (aceptando la atribución de Cabezalero) fué del poeta y libretista D. Antonio Arnao.

LOS CUADROS DE LA ACADEMIA QUE DEBEN ATRIBUIRSE A CABEZALERO

Absolutamente la historia contraria (vieja y legítima atribución a Cabezalero, borrada caprichosamente por Ceán Bermúdez) nos ofrece otro cuadro de la Academia, actualmente almacenado (pero fácilmente visible): el siguiente.

PRESENTACION DE MARÍA EN EL TEMPLO

El sacerdote, de blanco y roja la dalmática; María, de encarnada túnica y manto azul. La figura intermedia, de ocre amarillento y blanco manto; Santa Ana, de amarillo; la primera figura de la derecha, de blanco y túnica amarilla; la primera de la izquierda (segundo término), de gris verdoso y túnica rojiza, y de blanco y encarnado la muchacha de abajo con un niño.

Hay en este cuadro cuantos elementos son necesarios para reconocer el arte de Cabezalero, aunque la labor no sea precisamente de primer orden, reconociendo con todo, en la cabeza de San Joaquín (a la derecha), la manera de pintar propia del siglo XVIII (primera mitad), lo que nos lleva a pensar en que no está este cuadro lejos del estilo de los pequeños o de la sacristía en la Venerable Orden Tercera. Reacciona el espíritu y se vuelve a atribuir a Cabezalero el cuadro en seguida que se ve la interpretación de las varias cabezas restantes, la amplitud del plegado de los paños, la diversa inclinación con que plantan las figuras y aun el modo de hacer (aquí algo descuidado, es verdad) las pocas manos que se ven en el cuadro. Un punto, creo yo, que decide la atribución a Cabezalero: el modo de estar hecha la sirvienta que lleva los pichones sobre su cabeza, pintada ésta sin veladura alguna de color de carne, como la tercera o la cuarta «María» del cuadro de la Lanzada y del cuadro de la Tercera caída. Y como la cabeza de Joaquín y también la del Sumo Sacerdote al fin pueden parangonarse en su factura esbozada a las del segundo térmi-

no (o del tercero) del cuadro del «Crucifige, Crucifige», resulta este de la «Presentación» una obra de las secundarias de Cabezalero, pero en verdad suya.

GRAN APOSTOLADO DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Si a esta convicción nos lleva su examen, comparándola con los cuatro grandes lienzos de la Tercera Orden, a otra convicción aún mayor nos lleva, en la misma Academia, el parangón de sus grandes doce cuadros del Apostolado con el cuadro de Richmond.

Este Apostolado me ha intrigado siempre sobremanera, pues nos mostraba a un artista español, castizo, queriendo hacer, a su manera y con otros tipos, cabezas barbudas de carácter, cual las del Apostolado de Rubens que se conservaba en Madrid (labor primeriza del pintor flamenco), quedando a igual distancia del mismo que de los Apostolados de Ribera. Es decir, más cerca del realismo de Ribera, pero lejos de sus tipos, a veces nada nobles, y más cerca de la nobleza de Rubens, pero con tipos nada flamencos.

A Esteban March, sin el menor motivo, se atribuyó este Apostolado en los viejos Catálogos de la Academia (de 1818 y 1824) (1). Borrada esa gratuita atribución, ha muchos años que el Apostolado se expone anónimo* (diez de los doce cuadros) en la Secretaría o antigua capilla de la Real Academia. Reproducidos los doce cuadros en la Revista, huelga la nota descriptiva, aparte la nota de color.

Todo son figuras de carácter, grandiosas y variadísimas por cierto, de tamaño mayor que el natural y pintados hasta la rodilla o poco menos. El fondo es siempre homogéneo, gris plomizo oscuro (2).

San Pedro (hoy invisible por estar en lo más escondido del almacén).

Santiago el Menor (de aspecto de San Pedro, pero con la espada), con manto pardo rojizo, pelo y barba corta blancuzcos.

San Andrés, teniendo delante la cruz en aspa, de gran escuadria,

(1) En el Catálogo de 1818, en el Oratorio (lo mismo que sala 8.ª) bajo un solo número: «258. El Apostolado: de *Esteban March*».

En el Catálogo de 1824 (pág. 47), sala 8.ª, números 15 a 27 [serían 13 y no 12]: «Doce Apóstoles, del tamaño natural y de medio cuerpo, por *Esteban March*».

(2) Va reproducido íntegramente el Apostolado en el número anterior del Boletín, láminas correspondientes a las páginas 41, 48 y 50 de este tomo.

de tono pardo, manto blancuzco oscuro, pelo y barbas grises bastante claras.

Santiago el Mayor, esclavina negra, túnica roja, pelo rubio rojizo, libro de pergamino con corte blanco.

San Juan, manto rojizo parduzco, túnica verdosa oscura, pelo rojizo oscuro. Es el más imitado de Rubens (del San Juan y del Santo Tomé a la vez).

San Bartolomé, mirando al cielo, levantando con la izquierda el cuchillo, con ropaje amarillento rojizo.

San Felipe, manto ocre amarillento oscuro, túnica oscura algo verdosa, pelo oscuro rojizo, lleva en la mano una crucecita de madera.

Santo Tomé, con la lanza y leyendo en libro abierto de corte amarillo, de traje con algo oscuro azulado y algo rojizo parduzco.

San Mateo (?), cavilando, con la mano en la barba, manto ocre y túnica verdosa, con las barbas y pelo grises, algo rubios todavía.

San Judas Tadeo, túnica amarillenta oscura, manto plumizo azulado, pelo oscuro, alabarda gris plumiza.

San Pablo, de túnica gris plumiza oscura, manto rojo, pelo y barba rojiza oscura, el corte del libro amarillo. (Está en el almacén, pero se pudo dar con él.)

San Bernabé, de manto rojo, túnica oscura verdosa, libro enorme abierto, barbas grises, casi blancas.

La designación de cada santo es mía, pero a juzgar por el San Pablo, que logré ver por detrás, tienen también una los lienzos (no sé si distinta de la mía).

Si efectivamente es San Bernabé el del libro abierto sobre el pecho (recuerdo, creo yo, del ejemplar original del Evangelio de San Lucas, hallado sobre el cadáver del compañero apostólico de San Pablo), debería ser de CATORCE el Apostolado íntegro, a saber: los once Apóstoles de la vocación personal de Cristo en vida (excluido el traidor, Judas Iscariote), el Apóstol elegido por el Colegio de todos en la vacante (San Matías) y San Pablo y San Bernabé, que tales se apellidan en el libro bíblico de «Los Actos de los Apóstoles». Pero como los Apostolados suelen ser siempre DE DOCE (1), aunque se incluye siempre a San Pablo (no a San Bernabé), hay acostumbradísima una u otra

(1) Es de catorce el Apostolado del Mudo en los altares de El Escorial (de diez y seis, añadiendo los dos Evangelistas que no fueron Apóstoles).

injustificada exclusión, la de San Matías o la de otro. Aquí veo excluidos a San Simón y San Matías.

Examinado en conjunto se ve que el artista buscó una gran variedad de cabezas (cosa muy propia de nuestro Cabezalero), que se preocupó poco de la nota de color de los ropajes (tratados ampliamente los pliegues) y muchísimo más de las manos, pesadas y bien construídas (otras notas bien propias de nuestro artista). La nota de identidad de arte y de identificación consiguiente del pintor, declarando quién es el autor del Apostolado, la ofrece la pareja de los Apóstoles hermanos San Pedro y San Andrés, comparándolos con el San Jerónimo, de Richmond (1). Son la misma cosa, y a toda evidencia queda (a mi ver) que el Apostolado de la Academia, hasta ahora anónimo, es obra de Juan Martín Cabezalero.

LA INMACULADA ATRIBUIDA A CABEZALERO EN EL PALACIO DE LA PROVINCIA, EN VITORIA

No podría darse por cerrado este trabajo monográfico, sin volver su autor a examinar en Vitoria un cuadro de alguna importancia que allí se atribuye a Cabezalero (2).

La atribución no es descabellada, pero no se basa en firme, ni aun en autoridad de algún crítico conocido.

Seguramente que el donador del lienzo, al poseerlo, acaso en Madrid, oyó, como todo coleccionista de cuadros, las opiniones de los críticos, de los *conocedores*, y alguien le diría que debía de ser obra de Cabezalero.

Quién fuera ese *alguien*, por la época, puede acaso presumirse que fuese D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, pues en el propio Palacio de la Provincia de Alava está el retrato del donador, por haber sido el tal donador Diputado General de la Provincia (obra, presumo yo, de Zacarías González Velázquez), y resulta (según la letra del retrato) que fué un coetáneo de los Ceán Bermúdez, los Eusebi, los Musso y Valiente y otros críticos, de los cuales no tenemos idea de que goza-

(1) Entre las páginas 40 y 41 del BOLETÍN, para la debida comprobación, se han puesto frente por frente las sendas fototipias.

(2) La visita (viaje exprofeso) fué en la mañana del 15 de Mayo de 1915, en prensa ya el BOLETÍN.

ran de buen *ojo clínico* para sus atribuciones, pero que sí que nos llevaban (respecto de muchos artistas de antaño) una ventaja: la de conocerles mas obras que nosotros, por no haberse perdido muchas de las conservadas con los sucesos de la francesada y de la expulsión de los frailes. ¡Esta ventaja, respecto de Cabezalero, no era muy grande!

El cuadro se conserva a la espalda del estrado del salón de sesiones de la Diputación provincial de Alava, en la pieza que sirve de oratorio, y haciendo *pendant* en ella a un cuadro firmado por Antonio González, en 1765, en que aparece Alava a los pies de su patrón San Prudencio. En el dicho estrado del salón está el hermosísimo Crucifijo de Jusepe Ribera, firmado y fechado en 1643, como en otro salón, los estupendos San Pedro y San Pablo, cuerpo entero, del propio Ribera, firmados y fechados en 1637: perlas las tres de la ciudad, heredadas por la Provincia cuando la expulsión de los frailes, procedentes del convento de Santo Domingo.

El cuadro de la Inmaculada tiene en un papelito suelto, metido de ordinario en un ángulo del marco, letra moderna y papel cuadriculado ya amarillento, la noticia siguiente:

«El autor de este cuadro es el célebre profesor D. Juan Cabezalero, uno de los primeros que ha producido la Escuela Castellana; lo regaló el Diputado General D. Ramón Zubia» (1).

Describiré el cuadro, tal cual lo hice (al pie de la letra) delante del mismo. Sus medidas (apenas aproximadas, pues no llevaba metro) serían un metro y tres cuartos por un metro y un tercio.

La Inmaculada es casi dudosa Asunta por un aparente movimiento ascensional, apareciendo como arrodillada (sin llegar a estarlo), apartado el brazo izquierdo, casi caído, la mano más apartada, y el derecho en flexión, llevada la mano, alargados los dedos, al pecho. Mira algo severa y un poco para arriba; el pelo castaño después de apretado a la nuca, se esparce a ambos lados, algo volante a su izquierda. La túnica es blanca, casi con la impresión de rigidez de ser de las de alhama; el forro de las mangas se muestra carmesí. El

(1) El retrato aludido en el texto, dice así: «D. Ramón Sandalio de Zubia. Ejerció el cargo de Diputado General de la M. N. y M. L. Provincia de Álava desde el 15 de Enero de 1815 hasta el 25 de Noviembre de 1818». Repito que me parece obra de Zacarías González Velázquez, hijo del citado Antonio González Velázquez.

manto es de azul de ultramar, por fíbula sujeto sobre el hombro derecho: vuela alto, suponiéndose aquel movimiento descensional (que es el verdadero en el cuadro). El *trono* lo formará la nube, dos cabezas aladas de descensionales serafines, y en actitudes variadas dos y dos angelones niños desnudos, con cendalicos de azul ultramar (los de nuestra izquierda) o rojizos (los de nuestra derecha), llevando espejo y ramas de rosas y rama de olivo, el de nuestra izquierda; azucena, el de nuestra derecha, y tocando la túnica o el manto de María los dos restantes.

En círculo, alrededor de la cabeza de ésta, se aciertan a ver otras cabecitas aladas en lo vago del tono dorado ocre (apenas trasluce azul) que es el fondo general; en los ángulos altos, a contraluz, en oscura mancha algo rojiza, dos pelotones de cabezas que hacen bambalina. El paisaje del suelo nos ofrece una bahía entre montañas, azuleando en gris claro, y en él los símbolos lauretanos; a nuestra izquierda el pozo (cuyos hierros dan dos estípites); la palmera (nunca vista por el pintor en la realidad); una carabela (?); la torre (algo arruinada); la fuente (de delfín grande, de retorcidos muslos pisciformes), y el templo,—que es de cúpula (sin tambor ni linterna) y con portada de columnas y frontón.

No es de Cabezalero el cuadro (dicen mis notas), y lo aseguran las manos de María, finísimas (de sentimiento y líneas), y las rechonchuelas, simpáticas, desdibujadas de los ángeles. En las cabezas de éstos hay tonos rojizos, blancuzcos en la de María, y con aire de realismo en ellas (no *divinizado* el tipo), son otra cosa que lo de Cabezalero sé hoy que quería hacer y hacía. Las características de plegado se le acercan algo en la túnica y no tanto en el manto. Nada de aquello de cortes de silueta de cabeza, salvo la por todos hecho en agrupamientos de ángeles.

La opinión a que me inclino, de que no es de Cabezalero la Inmaculada Concepción del Diputado General Zubia, no puede menos de presentarse aquí con reservas. Esas reservas se refieren al hecho de que no conocemos obras auténticas de Cabezalero con figuras de niños, ni de jóvenes bellas. El cuadro Cook y los cuadros grandes de la Tercera Orden nos ofrecen gran repertorio de tipos masculinos, poco de femenino, nada de femenino juvenil, y nada de niños, en absoluto. Sólo las características morellianas (en el caso de Cabezalero, el arte

de dibujar las manos, y el prurito de dar actitudes variadas, aplomos diversos y cabezas vistas sólo a medias) nos sirven de hilo de Ariadua para decidirnos a negarle a Cabezalero la paternidad de la Purísima de Vitoria, en verdad obra realista (en tipo iconográfico de idealismo ya aceptado) cual siempre lo son, bien realistas, las obras de Cabezalero.

Por lo demás ignoro de quién (dentro de la escuela de Madrid) sea esta obra: ni de Cerezo es, ni de Claudio Coello, ni de Carreño, ni de Antolínez... etc. ¿Sabemos todavía tan poco de tal escuela!

LOS DIBUJOS ATRIBUIDOS A CABEZALERO

En la notable colección de dibujos españoles de la *Albertina*, en Viena, nada vi atribuido a Cabezalero, de quien no sé hoy (sin apurar la rebusca), de otras atribuciones, que las de dos dibujos en la Real Academia de San Fernando y uno en la Biblioteca Nacional de Madrid (1).

Este, catalogado al núm. 205 por el Sr. Barcia (2), tiene así su papeleta: «*Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís amparando el mundo*. El grupo de ambos santos, arrodillados, aparece en primer término a la izquierda. Entre ambos, el globo. En la parte superior el Salvador con dos largos dardos en la mano derecha; a su lado la Virgen en actitud suplicante. En las nubes grupos de ángeles niños y de cabecitas aladas. Al pie dice: «De 15. P. (pies) y 12. P. (pulgadas) de ancho». A la pluma, sobre mancha ligera de sépia: P. Ag. (papel agarbanzado). Rosell escribió con lápiz en la parte inferior: *Cabezalero*. Respeto la atribución hecha sin duda por él con algún fundamento. Anch. 212 (milímetros); alt. 300. C. Card. (colección Cardenera)». Hasta aquí la papeleta.

Examinado por mí hace años el dibujo, dije: «Yo no lo veo en la menor relación con la manera rubenesca, antes bien, es esto magro y más nervioso, y de otro buen artista contemporáneo». Tiene a

(1) En la Galería Standish, riquísima de dibujos españoles, nada se atribuyó a Cabezalero.

(2) «Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional», por D. Angel M. de Barcia, Jefe de la Sección de Bellas Artes.—Madrid. *Revista de Archivos*, 1906.—Véase catalogado a la pág. 47 y conservado (con los números 420, 428, 459 y 490) en carpeta de la signatura 1.302.

Santo Domingo en el centro (algo a nuestra derecha) como demasiado principal, y detrás, casi como si fuera un lego, a San Francisco. Es grande el globo del mundo, cual los que pintaba Antonio Pereda. El cuadro sería para un convento de dominicos, probablemente, en los cuales, como en los de franciscanos, hay siempre una nota de la confraternidad de los dos fundadores y de las sendas Ordenes.

El toque del dibujo es el de un mero, rápido y facilísimo esbozo de cuadro, con arrepentimientos y rectificaciones, sin detallar nada, sin preocuparse de la forma definitiva. Puede ser (pero no creo muy probable que sea) una obra de Cabezalero: seguramente que antes se pensaría, que en nuestro pintor, en otros de los madrileños coetáneos.

Los dos dibujos de la Academia no parecen sino de pintor del siglo XVIII. Son dos *academias* de un sólo modelo profesional (con tarrabos y todo), hechas académicamente y bien: extrañísimas a lo castizo del siglo XVII. La atribución, caprichosa, a Cabezalero, es cosa reciente.

LA BIOGRAFIA

Sigue reducida la biografía a una sola fuente de información, absolutamente una sola: la de Palomino. La fecha de la única firma y los documentos de los únicos cuadros documentados, no contradicen nada y confirman parte de lo dicho por Palomino.

Conste que Palomino no pudo conocer personalmente a Cabezalero, pues él vino a Madrid por primera vez en 1678, y él supone a Cabezalero muerto en 1673, cinco años antes. Pero como Palomino a Cabezalero (malogrado, muerto de cuarenta años) lo supone y le llama discípulo de Carreño, y en todo el libro se ve la gran amistad de Carreño y de Palomino y la devoción de éste por Carreño, viene a ser lo más probable imaginar que la «Vida» de Cabezalero procede de información oral del maestro de éste.

Aun equivocándonos en esto, todavía tendría una gran autoridad lo que dijo Palomino: salvo en la precisión de las fechas, nunca en él muy seguras, y dadas muchas veces por él como una *aproximación*.

Queda, pues, sólidamente autorizado (salvo rectificación documental bastante, si sobreviene) que Cabezalero fué natural de Almadén, discípulo de Carreño, pintor al fresco y al óleo a la vez, y que «fué

sumamente estudioso, y modesto, y se malogró en lo mejor de su edad, pues no llegaba a los quarenta años cuando murió en esta corte en el de mil seiscientos y setenta y tres». A esta reducidísima biografía sólo se añade lo de las obras para San Nicolás (perdidas), San Plácido (perdidas) (1), Tercera Orden de San Francisco (examinadas), Merced (perdidas) y (idem) para la capilla del famoso Mecenas del Arte, poeta y tal, el Almirante de Castilla, por mí monografiado diminutamente en otro trabajo mío (2). Dato éste que supone notoriedad del pintor entre los varios que trabajaron para el ilustrado prócer.

Ponz fué viendo (según las indicaciones de Palomino) las obras atribuidas a Cabezalero, y agregó la atribución (que recogió Ceán Bermúdez) de otra en Nuestra Señora de Gracia, a la plaza de la Cebada, que yo ya no vi, la vez que la busqué, años antes del derribo de este templo: un San Antonio de Padua (3). Las demás atribuciones van reseñadas ya, excepto la de un cuadrito de la colección actual del Marqués de Casa Torres, en Madrid: vista perspectiva de la capi-

(1) El derribo de la capilla del Sepulcro con el de toda la parte conventual de San Plácido fué en Febrero-Marzo de 1908. Vi un día, con dolor, la piqueta en los frescos de Cabezalero, Rizi y Pérez Sierra, y sin título ninguno logré convencer a los albañiles que suspendieran la tarea por unas horas, llevándola a otras partes del derribo. En ellas se logró una fotografía de la única parte de los frescos que estaba íntegra, y se hicieron por mí gestiones infructuosas para evitar la ruina de los frescos, de cuyo derribo di noticia en un artículo de *La Epoca* además. Después he lamentado mucho más el fracaso de mis gestiones, al ver que el resto de la iglesia no se ha derribado y que el edificio conventual se ha reconstruído. La capilla del Sepulcro estaba a los pies del templo, fuera de su buque general, ocupando a la larga todo el ancho de su nave; era baja (estando mal iluminada), apeando sobre ella todo (?) o parte del coro alto de las monjas.

(2) Véase en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, núm. 143 (Noviembre de 1914), en capítulo del trabajo sobre *Antonio de Pereda*.

(3) El cuadro de Santa María de Gracia, que Ponz (tomo V, tercera división, núm. 5), cita así: «En la sacristía se encuentra de Cabezalero un buen cuadro, que representa a San Antonio de Padua, y en lo alto a Jesucristo en gloria», ya no estaba en la sacristía de la derribada iglesia, a la plaza de la Cebada, según manifesté en el texto; ni después lo vi en ninguna de las dos instalaciones provisionales de la Cofradía (en la capilla de San Isidro en San Andrés, ni en la vieja exparroquial iglesia de San Pedro). Tampoco existe hoy en la antigua iglesia de Irlandeses, donde definitivamente queda instalada hace pocos meses la Hermandad de Gracia. Un antiguo dependiente de ella, que me acaba de decir (el 14 de Mayo de 1915) que hace veinticinco años que la sirve, me asegura que nunca vió tal cuadro de San Antonio. Los lienzos de Francesquini y de Ribera (copia) que cita Ponz en la vieja iglesia de Gracia, allí los vi yo muchas veces antes del derribo, pero tampoco están ya en los viejos Irlandeses, y el aludido servidor me asegura que ya no los tiene la Cofradía.

lla de la Tercera Orden, que se atribuye a Cabezalero, por el asunto y no por otras razones, a mi ver.

Ceán Bermúdez, en su inédita «Historia de la Pintura» (Biblioteca de la Real Academia de San Fernando), no dice de Cabezalero nada nuevo, reduciéndose a aludir, resumiéndolo en cuatro líneas, a su «Diccionario», y atreviéndose sólo a decir que «pintaba con precipitación y suma facilidad», que son características de otros muchos pintores madrileños de su tiempo, pero no ciertamente las suyas.

¿Dónde he leído yo que Cabezalero (lo que después de todo parece indicado) logró ser enterrado en la misma capilla de la Tercera Orden, al pie, por tanto, de sus principales obras?

ELÍAS TORMO.

Pinturas de Goya (inéditas)

en el palacio de los Condes de Sobradriel,
de Zaragoza. (1)

Varias nobles y esclarecidas familias habitaban en Zaragoza en el último tercio del siglo XVIII, pero acaso ninguna de tanto lustre y abolengo como la que ostentaba el título condal de Sobradriel, concedido por la Reina Doña Mariana de Austria, Gobernadora y Regente en la menor edad del Rey Carlos II, en 28 de Abril de 1670, a D. Sebastián Caveró y Ahones, distinguido prócer que había servido a Felipe IV con cien hombres a su costa en las guerras de Cataluña; Consejero de Hacienda, en cuyo palacio de Sobradriel hubo de pasar un día de recreo el Rey Carlos II con su familia y Don Juan de Austria.

Poseía la Casa de Sobradriel un hermoso palacio en la capital de Aragón, sito en la actual plaza del Justicia, junto al templo de San Cayetano, que hoy subsiste, aunque restaurado. En el último tercio de la centuria décimooctava era señor de él D. Joaquín Cayetano Caveró Ahones Pueyo de la Sierra, Chacón Manrique de Lara, Azlor, etcétera, etc., Conde de Sobradriel, señor de los lugares de Esquedas, Usón, Figueruelas y Gavarda y de los montes de Aniés, Saso, Salobarbrar, Bedolón, etc., descendiente de ricos-hombres de Aragón. En efecto, Caveró y Ahones son rancios apellidos que figuran en los primeros tiempos de la reconquista aragonesa, como puede verse en Zu-

(1) La novedad del estudio del Sr. del Arco sobre las desconocidas pinturas murales del palacio Sobradriel, ha llevado a aplazar para otro número de la Revista el final del trabajo de dicho señor, sobre el Arte en Huesca en el siglo XVI.

A juzgar por las fotografías de las pinturas, la Redacción considera obras interesantes de la juventud de Goya tales atrevidas y desenfadadas creaciones, pues nadie sino Goya, en aquel tiempo a que los cuadritos corresponden, comenzaba la carrera de pintor, tan despreocupado del juicio del público, con tan débiles anti-académicas genialidades. En las composiciones se explica la gran ventaja que hacen a las figuras sueltas, por haber aprovechado el pintor unos grabados italianos, de una obra de Maratta, en el cuadro de la Visitación (grabado conocido), y seguramente de otro que no conocemos, en el cuadro del Descendimiento, de cuya composición misma se conoce otra imitación en Granada. Con todo, hay cabecitas, manos, etc., tratados con delicadeza y corrección, presagiando lo que siempre hizo Goya, aun en sus obras más descuidadas.—*N. de la R.*



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

FRANCISCO GOYA (n. 1746 † 1826) Obras juveniles, tomadas (en parte) de grabados italianos
San Vicente Ferrer, La Visitación y el Descendimiento, pinturas murales del Oratorio del Palacio Sobradiel, en Zaragoza

rita. Hijo de D. Matías Caveró, estuvo casado con la noble señora doña María Joaquina Marín de Resende Fernández de Heredia y Eguarás.

De la esplendidez de su morada cesaraugustana nos da idea detallada un curioso inventario que hemos examinado, y que lleva por título: «Inventario de los muebles, alhajas y efectos que por muerte del M. I. Sr. D. Joaquín Cayetano Caveró, Conde de Sobradiel, acaecida en 31 de Julio del presente año de 1788, se encontraron en la casa de su habitación de la presente ciudad de Zaragoza, ejecutado por D. Juan Abad y D. Miguel Malero, encargados, aquel por el Muy Ilustre Sr. D. Joaquín Matías Caveró, actual Conde de Sobradiel, y éste por la M. I. Sra. D.^a María Joaquina Marín, Condesa viuda de Sobradiel, hechas las tasaciones de todo por los respectivos maestros» (1).

En los numerosos aposentos aparecen registrados arquimesas, bar-gueños, bufetes, láminas de plata con efigies de santos encerradas en marcos de talla, cuadros de bronce con marcos de ébano, lienzos (entre ellos diez de *Síbilas*, que todavía se conservan), ricos servicios de plata, relicarios de oro, una firma de Santa Teresa, guarnecida de per-las puestas en oro, porcelanas chinas y, sobre todo, cuatro juegos de tapices: el primero compuesto de ocho paños de manufactura flamen-ca, con la *Historia de Bayaceto*; el segundo de once, con la historia del rico avariento, del mismo estilo; el tercero de siete, de escenas de montería, de figuras grandes, y el cuarto de cinco, representando a Diana en asuntos de caza. Y otros varios tapices sueltos y valiosas telas de terciopelo y damasco.

Con la renovación antes indicada, el palacio ha perdido su aspecto de ancianidad, y hasta la distribución ha cambiado. Sólo, por fortuna, se halla en igual estado que antes el reducido oratorio, pieza, no obstante, la más estimable de la casa, por encerrar hermosas producciones pictóricas del inmortal Goya, inéditas, y de las que no se ha hablado hasta ahora.

La digresión que ha precedido, no ha tenido otro objeto que fundamentar el porqué de esta labor del insigne pintor en el palacio con-dal de Sobradiel.

(1) Poseen este inventario los señores Condes de Gavarda, descendientes directos de los de Sobradiel, que habitan el antiguo palacio de éstos.

Trátase de unas pinturas murales con que, por encargo del Conde Don Joaquín Cayetano Caveró, exornó la pequeña capilla. Entrando en ésta hay un cuadro en el muro de la izquierda que representa la Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel. Recíbela ésta tendiendo amorosamente el brazo izquierdo sobre el hombro de la Virgen y cogiéndole con su diestra la mano izquierda. María tiene la otra sobre el vientre, que aparece bastante abultado, como de embarazada. Detrás de este grupo vese al gran sacerdote Zacarías, esposo de Santa Isabel, en actitud de salutación. Mide esta composición 1,30 por 0,88 metros.

La que figura en el lienzo de enfrente es aquel pasaje del Evangelio en que el ángel del Señor se aparece a San José y le dice: *Joseph, fili David, noli timere accipere Mariam conjugem tuam: quod enim in ea natum est de Spiritu Sancto est* (1).

Desgraciadamente hállase en mal estado, pues el muro ha experimentado algún movimiento, que ha motivado la apertura de una grieta de arriba abajo, en sentido de derecha a izquierda, y el haberse desprendido parte de la capa de pintura. No obstante, con lo que resta se reconstruye con facilidad la escena, aparte de que los Condes de Gavarda poseen una copia que se hizo cuando la pintura estaba íntegra; copia, claro está, medianamente trabajada.

En una cueva, en cuyo suelo hay gradería, sentado y recostado en el zócalo de una columna, está San José en actitud de extraordinaria preocupación (se conserva bien su rostro barbado) (2): un alado ángel, la diestra extendida, le está hablando. Fuera de la cueva, en un hermoso efecto de luz, aparece la Virgen sentada, con blancos lienzos en la falda, con aspecto de sublime resignación. Representa, como he indicado, la escena en que el ángel dice a José que no tema en recibir a María, su mujer, porque lo que Ella ha concebido en su vientre es del Espíritu Santo. Mide este cuadro 1,30 por 0,95 metros.

(1) Evangelio según San Mateo, capítulo I, versículo 20.

(2) Aunque el Evangelio dice que el ángel se apareció a José en sueños, y que despertando éste hizo como aquél le había mandado, y recibió a su mujer, yo veo a José representado, más que dormido, en actitud de preocupación o meditación profunda. No es de extrañar esto, porque, según el mismo Evangelio de San Mateo, capítulo I, versículo 18, en esta ocasión no vivían todavía juntos María y José; y sin embargo, Goya pintó a la Virgen en la entrada de la cueva, como haciendo compañía a San José, que no recibió a su mujer hasta después del referido mandato (versículo 24). En el suelo vese la vara florecida de San José.

El tercero (y el mejor, sin disputa) hállase pintado en el techo de la capillita. Dos ángeles figura que han descendido a Jesús de la cruz, el cual aparece sobre blanco sudario en brazos de aquéllos. Una santa mujer, de rodillas, va a besarle los pies, y otras dos están en último término en actitud contristada. En primer término, y en el suelo, vese el rótulo de la cruz con las letras *INRI*, caído, y una canasta con ropa. Tiene este cuadro las mismas dimensiones que el anterior.

Complementó Goya su obra con cuatro cuadritos de 0,37 por 0,30 metros, dos a cada lado de la hornacina del oratorio (donde hubo una imagen de bulto), con las efigies de San Joaquín, Santa Ana, San Cayetano y San Vicente Ferrer, estos dos en los extremos.

La escasísima luz (y aun indirecta) que penetra en la estancia, lo reducido de ésta y los reflejos inevitables en las pinturas (que son al óleo), todo contribuye a que la obtención de buenas fotografías sea punto menos que imposible. Por eso las que acompañamos al presente artículo (aun habiéndose repetido) dan idea, eso sí, pero no completa y minuciosa de los originales.

Desde luego en éstos, pero también en aquéllas, se ve a Goya en todo el esplendor de su talento y en toda la factura de su inimitable estilo. Yo invito a los inteligentes a que examinen las pinturas, y rápidamente dictaminarán de acuerdo conmigo: no es otro, no pudo ser otro que Goya el que las trazó.

Complejo en verdad fué el temperamento del artista de Fuendetodos. Su manera de ver la realidad, dice un crítico, es la de visión rápida, lo antitético de la plástica. Nada hay recto en la evolución de su genio, nada unilateral y metódico. Goya trasladó al lienzo, al papel, al muro, la *Vida*, desechando convencionalismos e idealismos; no era la línea ni la composición lo que le preocupaba. No imitó a nadie, y por lo tanto el academismo de lo acabado, correcto de formas, sin alma, en una palabra, fué en Goya un mito. Y he aquí que estas cualidades están vertidas en las pinturas de que tratamos. Los asuntos se hallan expuestos de una manera propia, especial, no sujeta a moldes, *goyesca* en una palabra.

El cabello de la Virgen del cuadro primero es de un rubio finísimo y la tez pálida, lo mismo que las manos, de una palidez *sui generis* de la mujer encinta. El embarazo lo marcó excesivamente, ya que, dada la época en que la Virgen hizo la visita a Santa Isabel, no de-

bería notarse (1). Y sin embargo, hay una esbeltez de formas que admira. Goya, en fin, pintó en la Virgen un tipo *aristocrático*. Véase ese perfil helénico del rostro y compárese con el de la Virgen que aparece sobre el pollino en la *Huida a Egipto*, de un aguafuerte auténtica de Goya (2), reproducida en la página 448 de la revista *Museum*, tomo III, núm. 12. Yo les hallo un parecido sorprendente. Aquella cabeza de Santa Isabel, envuelta en la toca, es Goya puro.

La cara de San José, en el cuadro segundo, no puede estar más acabada, y recuerda fuertemente algunos de los retratos del artista aragonés. En sí misma es también un verdadero retrato.

Mas donde se revela con toda amplitud el carácter de nuestro autor, es en la composición que adorna el techo del oratorio. Si no la trazó Goya, hubo de resucitar expresamente para pintarla: tal es de típica, de genial. Aquí, más que en las otras, es donde rompió moldes y vertió su maestría un *Descendimiento* ideal, completamente apartado de las tradiciones iconográficas, aun de los grandes pintores. Allí no se ve la cruz, ni las escaleras, ni nada que recuerde el cruento sacrificio; el grupo de los dos ángeles sosteniendo a Jesús parece surgir del espacio, en un alarde de luz y colorido espléndido. Aquella figura del Señor es una maravilla. ¡Qué carnes, qué estudio anatómico! Pero no minucioso, detenido, a lo *Murillo*, sino en trazos enérgicos, sueltos, dando una noción de *verdad*, característica de Goya. Por lo demás, aquellas figuras de la extrema izquierda parecen, al mirarlas, que ya nos son familiares, que las hemos visto muchas veces en los lienzos de Goya: son las de *Las lavanderas*, las de *El puesto de loza*, sólo que en actitud dolorida. Su espíritu era original, y original fué en este cuadro, colocando caído en el suelo el rótulo de la cruz, más una canasta con ropa... Son detalles que sólo a Goya, con su temperamento inquieto, innovador, pero dentro de la realidad, revolucionario, en una palabra, pudieron ocurrírsele.

(1) Dice San Lucas en su Evangelio, capítulo I, versículos 28 a 38, que el ángel anunció a la Virgen la Encarnación del Verbo divino, que en aquel momento quedó concebido; y en los versículos 39 y 40, que «en aquellos días», levantándose María, se fué a una ciudad de Judá, entró en casa de Zacarías y saludó a Elisabeth. Esta se hallaba embarazada de seis meses (Lucas, cap. I, vers. 36), y en cambio la Virgen, según lo alegado, de pocos días. Dedúcese también del versículo 56, que dice que María se detuvo con Santa Isabel como tres meses, y que, cumplido el tiempo, esta última parió a San Juan.

(2) De ella habla Ceferino Araujo en su obra *Goya*, pág. 120.

He observado en esta obra analogías en trazos y en disposición de figuras con la *Alegoría de la Divinidad o de la Gloria*, que pintó en 1772 en la bóveda del coro de la santa capilla del Pilar. Pero analogías aisladas, rápidas (más que nada en los dos ángeles); que cada obra de Goya era un trabajo definido, de carácter propio o adecuado, porque en cada uno su genio lanzaba peculiares destellos.

Goya fué un perfecto cristiano, y ello le llevó a trazar pinturas de índole religiosa; pero no hay que buscar en éstas la nota mística; en este sentido no consigue emocionar. Ejemplo acabado son sus *frescos* de San Antonio de la Florida, con la sola excepción del *San José de Calasanz* que se guarda en las Escuelas Pías. Y lo dicho podemos aplicarlo a las pinturas religiosas de este oratorio, apartando, no obstante, a mi juicio, la del *Descendimiento*. Esta, a pesar de la libertad y desenvoltura con que está tratada, consiguió emocionarme. Aquel Cristo exangüe en brazos de los ángeles, es la realidad misma. De estar clavado en la cruz, sería el Cristo ideal, después del de Velázquez. No cabe pintura más acabada de un cuerpo muerto. Remarcable es la expresión de dolor, de *respetuoso dolor*, de las santas mujeres.

Los cuatro cuadritos de santos son abocetados; cuatro trazos robustos, viriles, dan por resultancia una expresión definida, pero que no inspira devoción alguna. Aquel San Joaquín, con el rostro levantado, hasta con el cabello parece que encrespado, diríase que (si se me permite la expresión) está increpando, insultando. Pues ¿y aquel San Cayetano? Envuelto en su negra túnica o sotana, no es expresión irónica, sarcástica, la que tiene su rostro: es que materialmente se está riendo. Allí Goya ya no pudo contener su pincel, y dió su nota característica: aquellas cabezas son las de dos tipos populares; aquellos son, en fin, sus *Caprichos*.

No hay que buscar en las composiciones ligeramente descritas, plasticidades, curvas bien definidas; es, como ya he dicho, dibujar *sin contornos*, en visión rápida, teniendo honda la preocupación de la luz. Pintor no formado en los talleres o en las aulas de una Academia, no se sujetó a los cánones o normas artísticas prefijadas. Los colores son el medio para fijar lo que crea su imaginación. Por eso, a pesar de lo abstruso de su personalidad, el estilo, el arte de Goya es inconfundible, si se conoce a fondo este su modo peculiar de pro-

ducir, ese sello especial que se descubre en cualquiera de las pinturas goyescas.

Cuatro pinceladas le bastan a él para expresar lo que a otro le costaría cuantiosos y amanerados retoques. Por eso ni imitó a nadie ni la corrección existía para él. «Al hacer un retrato — dice el señor Beruete y Moret—descuidaba el dibujo y la forma de una extremidad, de una prenda, de un adorno del fondo, pero la imagen del personaje tenía expresión, sabemos cómo pensaba, qué quería, cuál era su carácter; el espíritu había llegado a ser reproducido en el lienzo.» Lo transcrito puede ser aplicado a éstas y todas las obras de Goya.

El cuadro que revela más detención es el del Cristo muerto.

El colorido, las tonalidades de estas pinturas, son admirables, y ante las cuales (como en todos los trabajos de Goya) se experimenta una nueva y honda sensibilidad. Es un encanto de color, pletórico de matices, derrochando toda una seducción cromática ante la combinación prodigiosa de la luz. En el *Descendimiento*, por ejemplo, sorprenden junto a aquella exuberancia luminosa y de contraste del centro (figura de Jesús y ángel de la derecha), que recuerda a los grandes maestros del Adriático, las sombrías entonaciones de la izquierda, a lo Rembrandt.

Este mismo imperio, en tranquilos acordes, lo vemos en el grupo de la Visitación (la Virgen y Santa Isabel en primer término, en relación con el Zacarías, que está detrás) y en el de San José con el ángel, cuyo contraste de luces en la cueva y en el exterior de ella (que se observa por angosta abertura, y donde está la Virgen sentada) es un alarde de impresionismo y de belleza.

Yo noto en el primero de estos dos grupos la influencia de Velázquez (que también es de apreciar en bastantes de las obras de Goya, cuyos maestros, a su decir, fueron Rembrandt, aquel nuestro pintor cortesano-realista, y *la Naturaleza*); pero ésta y otras fuentes (véanse los estudios críticos sobre Goya) le sirvieron en cuanto convenía a su temperamento; encumbrándose en seguida sobre estos elementos allegadizos para infundir una modalidad exclusiva a sus producciones.

Ahora bien, ¿a qué época del artista hay que adjudicar estas obras? Datos acerca de ello no he hallado. Yo no me atrevo a fijarla en concreto: quédese esto para los críticos que han especializado sobre Goya.

A pesar de su valor, no son las pinturas que han ocupado nuestra atención, de las mejores producciones del inmortal artista. ¿Acaso porque no fueron los asuntos religiosos el fuerte de Goya? ¿Tal vez debido a su extraño temperamento artístico, o a que las condiciones en que hizo su trabajo no le fueron del todo favorables? Yo me inclino a creer, como resultancia, que los cuadros Sobradiel son anteriores a la madurez, al apogeo artístico de Goya, a su mejor época, en que eran disputadas sus producciones y en que fué colmado de distinciones; acaso también a su labor en el Pilar y en *Aula-Dei*.

Con todo, ya he alegado los méritos que encierran tales pinturas, y repito que el cuadro de Cristo muerto lleva gran ventaja sobre los demás, por las razones expresadas. Nuestro pintor fué excepcional siempre: desde la primera a la última de sus producciones, aun en sus ratos de displicencia; y así este sello personal se advierte en estas obras, junto a delicadeza y corrección exquisitas en cabezas, manos, etc., y en trazos viriles que delatan el genio de su autor.

Para terminar, diré que la tradición de Goya en las Casas de Alcázar Sobradiel, enlazadas por vínculos de matrimonio, es manifiesta. La actual Condesa, viuda de este último título, cuyo abuelo fué gran amigo de nuestro pintor, conserva los bocetos que Goya hiciera para los *frescos* que ejecutó en el templo del Pilar, y recuerda haber oído a sirvientes antiguos de su casa la especie, transmitida en el transcurso del tiempo, de que Goya pintó en el palacio condal de Zaragoza, hoy habitado, como en un principio he dicho, por sus hijos los señores Condes de Gavarda, a cuyas bondades debo el haber podido redactar el presente artículo.

RICARDO DEL ARCO,

Correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes
de San Fernando y de San Luis de Zaragoza.

Los pintores de Cámara de los Reyes de España.

Los pintores de los Austrias.

XLVII

Francisco Ricci de Guevara fué nombrado pintor del Rey, con setenta y dos mil maravedís al año, el 27 de Junio de 1656 (1).

Era hijo de Antonio Ricci, aquel *digno colaborador* de Zúccaro, como él *honrado* con que se picasen las historias que pintó en El Escorial (2), y hermano del benedictino Fr. Juan, pintor de fibra, dibujante un tanto duro, pero realista y fuerte; por dicha ni uno ni otro fueron discípulos de su padre; al fraile enseñó el arte Mayno, y a Francisco, Carducho.

Extraordinarios eran el temperamento y facilidad de nuestro pintor; pintó de todo, y no hay género en que no haya dejado muestras claras de sus facultades. En la pintura religiosa decorativa pocos le igualaron, y para juzgar su arte de colorista, su dominio de los efectos y su maestría en el componer, véase la admirable Asunción de la parroquial de Móstoles. Perjudicóle su misma facilidad (que le valió un discreto sermón del prudente Ceán); tantas obras conservamos de su mano, que apenas si se aprecian.

Largos años sirvió a los Reyes, con la suerte y ganancias que supondrá el lector, dado lo que ya sabe de lo bien que en Palacio andaban las cuentas de los artistas. El 16 de Julio de 1661 ordénase le satisfagan los gajes que se le deben, *solamente* desde que entró en Palacio... En 27 de Agosto del mismo año se accede a su petición de tener aposento en el Alcázar, como su compañero Nardi.

(1) Su título de pintor, véase Archivo de Palacio, Cédulas Reales, t. XV, f. 416.

(2) Antonio Ricci, una vez despedido de San Lorenzo, tuvo el buen acuerdo de dejar descansar los pinceles, y dedicó su actividad a muy varios trabajos de ingeniería y fontanería; dice Ceán murió por 1608, pero Martí y Monsó demostró vivía en 1631. (Vid. «Estudios», pág. 636).

De 1669 es un memorial (1) en el que dice «es el Pintor de S. Magd. más antiguo, que a servido de treynta años a esta parte en todas las obras que se han ofrecido... y en particular en la entrada de la Reyna nra S^{ra}, fiestas del Retiro en que continuó diez años, en la jornada que hizo a Cartajena, en el adorno del camarín de Nra Sra de Atocha, salón de Palacio y tocador de la Reyna»; por todos estos servicios, y algunos más, pide la plaza de «conserje del Escorial que se halla baca»; ignoro si tuvo suerte en esta petición. La Reina viuda tenía afecto e hizo algunas mercedes, como «una ración ordinaria por vía de limosna para ayuda de alimentarle» (28 Abril de 1675). A pesar de su inagotable fecundidad, sus intereses debían ser escasos. Carlos II, en 29 de Julio de 1677, le hace gracia de la plaza de Ayuda de Furriera.

Fué obligado compañero de Carreño en varias grandes decoraciones de cúpulas y techos (recuérdense las aún existentes de San Antonio de los Portugueses, Ochavo de Toledo, capilla del Milagro en las Descalzas Reales...), en las que brillan sus grandes aptitudes para el arte decorativo.

Murió de crecida edad, el 2 de Agosto de 1685, cuando bosquejaba el gran lienzo de la Santa Forma de El Escorial, que gloriosamente pintó Claudio Coello.

XLVIII

Francisco Gómez, artista hasta hoy desconocido, presentó, en Junio de 1650, un memorial, en el que, alegando «haber servido muchos años al Cardenal Infante como su pintor y asimismo a V. Mgd. en las ocasiones que se le a mandado y obras que a hecho, que de ellas se le está debiendo mucha cantidad sin que se le aia hecho mrd alguna», pide libertad perpetua de unas casas que tiene en la calle de las Huertas, «que se estan caiendo de vieexas». El Consejo de la Cámara informa: «No ha lugar» (2). Anoto estos datos por ser de un pintor desconocido, y que acaso algún día puedan servir para cualquier identificación. No puede ser el Francisco, pintor, hijo de Felipe Gómez de Valencia, granadino, que murió a mediados del siglo XVIII.

(2) Archivo de Palacio. Expediente de Herrera Barnuevo.

(1) Archivo histórico-nacional: Consultas de Gracia, año 1650.

De Felipe Dirxen casi no teníamos más que referencias (fué uno de los diez que solicitaron la plaza de Bartolomé González). Un poco fuera de lugar apuntaremos algunos datos nuevos: un documento de Palacio da noticia de su persona y ascendientes, entre los que encontramos a un antiguo conocido y a un pintor de Su Majestad, del que no se sabía ni su existencia. Es el tal documento una nota de la genealogía de Gabriel Dirxen, presentada con motivo de una petición que desconozco; dice así:

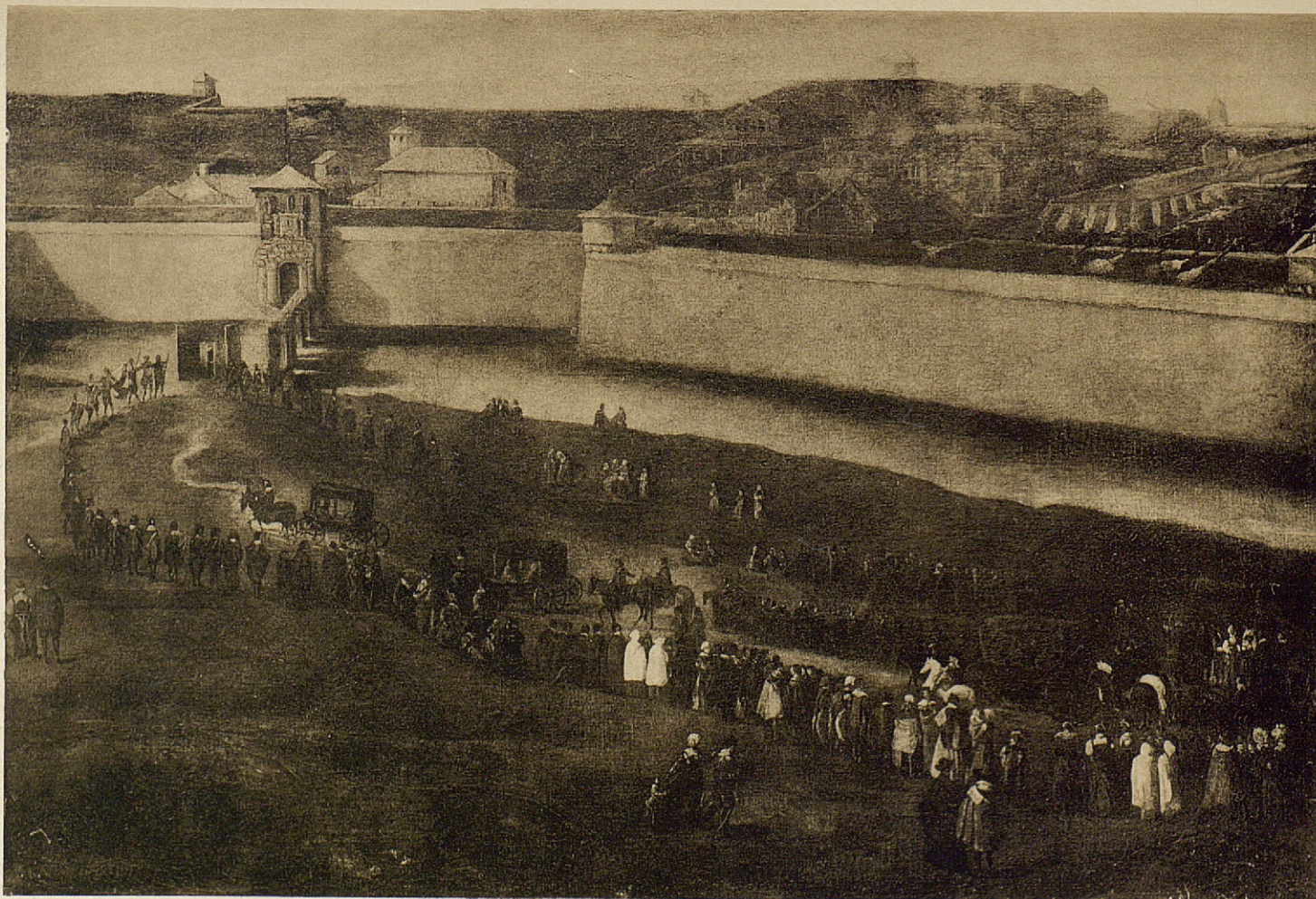
«Mi bisabuelo se llamaba Antonio Bandbeyngert [*Antonio de las Viñas nombrábanle en Castilla, como sabemos*] (1), natural él y su mujer de Amberes; fué pintor de su magd el rey Phelipe segundo, traydo de su tierra para este efecto, por ser grande hombre de eminencia en su arte = Mi abuelo se llamaba Rodrigo Dirsén, asimismo pintor de su Magestad, natural de Oudenburg, que es entre Gramen y Brujas, y mi abuela se llamaba doña Catalina Bandbeyngert, natural de Amberes, y vino a España de menos de un año, y aquí se crió y murió = Mi padre Phelipe Dirsén nació aquí en esta villa de Madrid: pintor de su magestad: yo de la misma manera soy natural de Madrid, y mi abuelo materno fué criado de su Mgd y ugier de Cámara, llamaban Oliver Lecogt, natural de Duoy = Solo mi abuela materna es natural de aquí, de los Bovadillas de Castilla.»

Según nota del Sr. Gómez-Moreno, en el altar mayor de Mosén Rubín, de Avila, hay un San Jerónimo, «escribiendo», «firmado Philipus dirixen ft m. 1629», que es pintura de cierto valor; más mérito tienen otros cuadros del mismo retablo, uno de ellos firmado «Guomus (*sic*) dirixen ft m. 1629» (que Ponz leyó Guillelmus), acaso hermano de Felipe.

Por lo conocido, corre parejas con los anteriores D. Andrés Cados, pintor del Rey, quien, en 8 de Abril de 1652, pagó 18.750 maravedís de media anata por una ración ordinaria (2).

(1) Según Justi (Misceláneas: «El Palacio de Madrid», *España Moderna*, Mayo de 1914, pág. 99), hay un libro de dibujos en color en la Biblioteca palatina de Viena, con el título «Wyngaerde: Villes d'Espagne, 1563-1570». Es, pues, el libro que dió por resultado la comisión que se le encomendó en el documento que publiqué al tratar de Antonio de las Viñas; al hacerlo, desconocía se conservase. Sirva, por lo tanto, de adición esta nota. Algunas páginas del libro están firmadas por Hoefnagel.

(2) Expediente personal.



Fot. Lacoste.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JUAN B. DEL MAZO († 1867) Vista de Pamplona

COLECCIÓN DEL SR. MARQUÉS DE CASA-TORRES

0.73 × 1.10

Queden aquí estas noticias en espera de otras que completen y destaquen la personalidad de estos olvidados artistas.

XLIX

Juan Bautista Martínez del Mazo es seguramente el más significativo caso entre los artistas acerca de los cuales pueda formularse la pregunta de si las circunstancias les favorecieron o fueron causa de su anulación. ¿Todo lo que Mazo fué lo debió a su suegro? ¿Mazo sin Velázquez hubiera sido un artista personal? Sin contestar a tan arduas preguntas, limitémonos a afirmar que nada nuevo trajo Mazo a nuestro arte, que ni siquiera sacó consecuencias de los altos ejemplos de D. Diego; fué un mero y muchas veces habilísimo imitador. Su mismo sentimiento del paisaje es una amplificación, y casi diría una falsificación de aquellos fondos de Velázquez, todo sobriedad y verismo. Es Mazo un gran pintor sin originalidad.

El regalo de boda que hizo Velázquez a Mazo fué la plaza de Ujier de Cámara, que juró el 23 de Marzo de 1634: cuando Cano marchó a Granada, le sucedió en el cargo de Maestro de Don Baltasar Carlos, y en este servicio continuó hasta la muerte de aquella «infeliz esperanza»; pero por Cédula de 22 de Noviembre de 1646 se le continúan los gajes; mas, habiéndose olvidado que también estaba en posesión de la plaza de Ugier, y no pagándosele, pide se le reconozca su derecho en 7 de Diciembre del mismo año.

De este año data la «Vista de Zaragoza», que habiendo complacido al Rey, fué causa de que un año después se le ordenase fuese a Pamplona, y del 25 de Setiembre es un informe de D. Fernando de Borja, para que habiendo consideración «del tiempo que se avrá de detenerse allí, me parece que podría V. Mgd mandarle dar de su bolsillo doscientos ducados, pues aunque se le librasen en otra cualquier parte, tardaría en cobrarlos, de manera que sobreviniese el invierno y fuese preciso dilatar la jornada»; y además es de parecer que, dada su habilidad y servicios, se le continúen los treinta ducados que de su bolsillo le daba Su Alteza.

Dos «Vistas de Pamplona» se conservan hoy, una en Apsley House (1) y otra en poder del Marqués de Casa-Torres: ni en reproducción

(1) Según Justi, «Velázquez y su siglo».

conozco la primera; la segunda (que ahora se publica) no puede ser tampoco la que estaba en el siglo XVII en Palacio, ni porque carece del escudo de Navarra a que en el Inventario del año 1686 se alude, ni por su tamaño, pues tenía «cuatro varas de largo y poco menos de alto», y ésta mide $0'73 \times 1'10$ (1).

Relaciónase con estas dos «Vistas» la ya mencionada de la Isla de los Faisanes, grabada por Villafranca (2); más probable obra de Mazo que de su suegro.

En 1657 el Rey le hace Ayuda de la Furriera, y un año después, el 7 de Octubre, el Bureo informa favorablemente un memorial del pintor, pidiendo el paso del oficio de Ujier a su hijo Gaspar.

Enviudó en 1658, y muy pronto casó de nuevo con doña Ana de Vega; a pesar de ello, quizá por amor a sus nietos, Velázquez continuó protegiéndole. Del 2 de Mayo de 1659 es un memorial de Mazo, en que dice hace veinticinco años que sirve, «se halla con muchas obligaciones y ocho hijos, y en particular deste matrimonio con tres tan pequeños, quel mayor no tiene tres años (*sic*); que no tiene más hacienda que la mrd que V Mgd le yciere, pues por donde podía aber adquirido alguna, era por la pintura, y no ha podido por la ocupacion de su oficio; suplica que la casa de aposento que él goça se pase a su muxer para poder abrigar a estos niños».

Y arrastrando una vida que, por las muestras, no era de envidiar, llegó la muerte de su suegro, y con ello la pérdida del favor y el acrecimiento de trabajos; recuérdense los enojosos trámites de las cuentas póstumas de D. Diego. En su vacante se le concedió el título de Pintor de Cámara, el 19 de Abril de 1661. Ni con esto dejó de ser triste su situación económica; pruébalo el que en 1664 pide se le conceda en propiedad a su hijo Baltasar la plaza de mozo de frutería.

Murió Mazo el 9 de Febrero de 1667. Muchos años después de su muerte, sus hijos, siempre solicitando los más humildes cargos (pagador de Aranjuez D. Gaspar, conserje del mismo Real Sitio D. Juan) alegaban los servicios de su padre y de su abuelo, y de esta triste suerte terminaba la descendencia del más grande de los pintores...

(1) Según Bernete («The School of Madrid», págs. 110-111), la «Vista de Pamplona», de la colección Casa-Torres es un original de Mazo, que por estar muy terminado, no puede suponerse boceto de otra perdida.

(2) En el citado libro de Castillo, «Viaje de S. M. a la frontera de Francia».

L

Sebastián Martínez «vino a Madrid habiendo muerto Don Diego Velazquez, y el Señor Felipe Quarto le hizo su pintor, no obstante que dijo su Magestad ser su pintura de poca fuerza y era menester mirarla junto a los ojos, porque lo hacía todo muy anieblado». Nada de su asistencia en el real servicio puedo añadir a lo dicho por Palomino, que nos conservó una anécdota curiosa:

«Sucedió, que pintando un día en palacio y estando sentado, llegó el rey por detrás, cogiéndole descuidado, y habiendo él conocido a su Majestad levantábase para hacer el debido acatamiento, y entonces el Rey le puso las manos sobre los hombros, diciéndole: «estate que-do, Martínez», y él desde entonces... acostumbró poner en sus obras *Martínez, Fecit*, que antes ponía su nombre entero. Pero yo extraño mucho no haber visto pintura alguna suya en ninguno de los Sitios Reales, que los conozco muy bien.»

Este pintor jienense, que ahora comienza a despertar interés, fué discípulo, en el dibujo, de Cano (su «Concepción», de Córdoba (1), es fiel trasunto de la de su maestro en la sacristía de San Isidro, de Madrid); en el colorido recuerda a la escuela madrileña. Murió en 1667.

En 1656 vino a España el «boloñés» Dionisio Mantuano, gran pintor al temple y al fresco, pero solamente de la Arquitectura perspectiva y adornos, porque para las figuras, aunque fuese un mascarón o una vichuela, necesitaba de valerse de otros, cosa corriente en los extranjeros»; por cuestión de materiales fué encausado y «estuvo preso en un encierro de la cárcel de la Corte muchos meses... en cuya aflicción se encomendó a la Virgen Santísima del Carmen... que pues sabía su inocencia, le sacase con bien de aquella tribulación, que ofrecía ayunarle todos los sábados a pan y agua... como lo cumplió; y afirman personas que lo trataron, que la Virgen se le apareció y le consoló, asegurándole no temiese, que presto saldría libre, como en efecto sucedió».

Copié el relato del puntual Palomino, para que tan candorosa página de fe sea plácido intermedio en este registro de peticiones desatendidas y maravedises nunca o tarde pagados.

Protegía a Mantuano el Nuncio, que a poco de salir libre, consi-

(1) Convento de monjas del Corpus Christi.

guióle el hábito de Cristo, y en 8 de Julio de 1665, el título de Pintor del Rey, aunque honorario, porque, según informes del contralor, ya había dos pintores con gajes, Mazo y Ricci.

En 1668 solicita la «plaza con gajes que vacó por muerte de Nardi (no quiere esto decir que hubiese muerto Nardi en fecha muy próxima; solicitábanse sucesiones en pagas muchos años hacía vacantes). La Junta de Obras y Bosques informa: que «nunca ha habido número fixo de Pintores y que oy ay dos solamente con gaxes, que son, Ricci y Don Seuastian de Herrera... y aviendo muerto Angelo Nardi q. goçaua 72.050 mres al año, el Rey nro Sr que aya gloria hizo mrd de esta plaza en 8 de Julio de 665 al dho Mantuano, *ad honorem*, solamente por ser el mas vnico que se conoce en estos reynos en el arte de pintar al fresco y no hauer otro que lo haga con tal inteligencia y primor que pueda reparar las pinturas antiguas de Palacio y casas Reales, porque faltando este hombre será dificultoso hallar quien lo haga...» El parecer es que, a pesar de lo dicho al comienzo, haga el Rey la merced. Su Majestad decreta el 12 de Setiembre de 1668: «Hágase como parece» (1).

En 10 de Octubre de 1679 se le concede una ración ordinaria por su necesidad «y lo bien que asistió a la obra del Salón»; ya en 28 de Agosto de 1675 se le había concedido otra por razón «de su descomodidad». Según Ceán, murió en 1684.

LI

Nada menos que trazador de Obras Reales, Ayuda de la Furriera, Maestro mayor, conserje de El Escorial y Pintor de Cámara fué el madrileño D. Sebastián Herrera Barnuevo, escultor, arquitecto y pintor; todas estas cosas, y no sé si alguna más, no le bastaron a salir de penurias; cierto es que Dios le dió ocho hijos, con lo que, no es de extrañar, nunca gozase de holguras.

En 1663 la Reina le hace «mrd de la encomienda de los aposentos que ocupaua Juan Batt del Mazo en la casa de Thesoreria»: ignoro qué cargo gozaba a la sazón, acaso fuese el de Ayuda de la Furriera, que un año antes se le había dado.

(1) Ne sé de dónde sacó Viñaza la fecha de 8 de Julio de 1669, que adjudica a su nombramiento de pintor de Cámara.

En 1664 el Rey no accede a su petición de la plaza de Ayuda de Cámara, que solicita por tener muchos hijos y haber servido sus pasados a los Reyes por más de ciento cincuenta años, pero en cambio fué honrado con la de Maestro mayor de obras reales; en 1666 obtiene una ración ordinaria, y en Marzo de 1668 nómbrale S. M. Pintor de Cámara, perdonándole la media annata, en razón de su necesidad.

Mercedes todas ellas que demuestran lo bien mirado que estaba en la Corte y lo difícil que era de contentar; en 1670 consigue, entre muchos solicitantes, entre ellos Francisco Ricci, el cargo de conserje de El Escorial, y muere en 1671.

Fué pintor fácil, pero falto de sencillez y de orden: como escultor mereció grandes elogios de Palomino, sobre todo por una estatuita de «Cristo a la columna», que le hace exclamar entusiasmado: «No hizo más Micael Angel» (1).

LII

El único pintor que, muerto Velázquez, pudo continuar el esplendor de la escuela de Madrid, fué el hidalgo montañés D. Juan Carreño de Miranda, a quien más que los cuarteles de su escudo enorgullecían sus pinceles. «La pintura no necesita honores, ella puede darlos a todo el mundo»; en esta contestación que dicen dió al Rey, que deseaba honrarle con un hábito, está la expresión fiel de su carácter.

En Febrero de 1667 pide el título de Pintor de Cámara en ausencias y enfermedades de Herrera Barnuevo; informan en contra de esta petición, notándola de «novedad no estilada». Pero dos años más tarde, y en 27 de Setiembre, Doña Mariana de Austria le hace pintor del Rey, con la siguiente apostilla de la Junta: «no ha precedido consulta», indicación preciosa que demuestra que la Reina tenía particular afecto: estaba en vísperas de rápido encumbramiento; hubo en la merced al parecer opuestas opiniones, pero en una seca orden marginal vese la voluntad decidida de la Reina en su favor. En la vacante de D. Sebastián Herrera hácele Carlos II Pintor de Cámara; paga la media annata el 29 de Abril de 1671; por el recibo de este pago sabemos cobraba 72.000 mrs. por Pintor del Rey y 90.000 por Pintor de Cámara. Desde el 17 de Diciembre de 1669 era Ayuda de la

(1) Consérvase en la Catedral de Santiago: atribuyóse a Becerra.

Furriera. En 8 de Noviembre de 1676 concédesele una ración ordinaria. Damos escuetamente las noticias de sus servicios palatinos porque en otro lugar pensamos dedicar a este glorioso artista dilatado estudio.

Hasta su muerte, ocurrida en 1685, según Ceán, continuó trabajando para Carlos II, que le honró y socorrió con largueza no usada; no otra cosa merecía tan ilustre pintor como hombre bueno. «Era tan modesto e ingenuo—al decir de Palomino—que de cualquiera admitía la corrección y enmendaba lo que le advertían, de suerte que ya era nimio en esto, pues a veces borraba cosas que era lástima». Rara condición en un pintor.

LIII

En esta serie cansada de artistas, tan parecidos en sus cosas como en su insignificancia los más de ellos, aparece de vez en cuando alguno estrambótico, tipo tragicómico, pero con personalidad definida y rasgos propios.

Pocos podrán disputarle estas cualidades a Francisco de Herrera, hijo de aquel sevillano de su mismo nombre, monedero falso, pintor audaz y el artista de más mal genio que ha habido en las Españas; salvo en lo de atentar a la propiedad, en todo le salió aventajado su hijo; con carácter más duro que él, no pudiendo vivir juntos, huyó de su casa y marchó a estudiar a Roma, donde se distinguió pintando bodegones. Cuando murió su padre regresó a España; eligiéronle los pintores sevillanos por subdirector de la Academia que presidía Murillo, pero bueno era D. Francisco para aguantar presidencias. Vino a Madrid, y a poco pintó el enorme cuadro de San Hermenegildo para los Carmelitas Descalzos, aquel que, según anunciaba, «se avia de poner con clarines y címbalos», y aunque no fué para tanto, tales genialidades llamaron la atención hacia su persona, y en Noviembre de 1672 fué nombrado Pintor del Rey en la plaza que vacó por muerte de don Sebastián; la que dejó Carreño al ascender a Pintor de Cámara no se le hubo de conceder, porque la Junta de Obras y Bosques informó que no había quedado vaca, pues Carreño la servía. En 27 de Julio de 1677 dásele el título de Ayuda de la Furriera, y en el mismo mes y año el de Maestro mayor de Obras de Palacio.

Calcúlese el efecto de tantos honores en quien era por natural orgulloso: hizose insufrible; en todos veía envidiosos, y por distinguirse, cada vez se hizo más extravagante; si nunca se había fijado mucho en el dibujo, ahora lo despreció; atendía sólo al colorido, que, en verdad, es deslumbrador; de oriental lo califica el Sr. Sentenach.

Hinchóse aún más de vanidad al ser elegido para hacer los planos de la iglesia del Pilar de Zaragoza; en 5 de Abril de 1680 el Rey le autoriza a pasar a dicha población.

Su único sentimiento fué no lograr ser Pintor de Cámara. Murió en 1685.

Digno compañero de Herrera el Mozo es D. Pedro Atanasio Bocanegra: *mejor pareja* no se encuentra en la dilatada lista de los pintores del Rey. Tan presuntuoso como aquél, y por añadidura cobarde, sin tener en su pro excelsas cualidades de artista, es Bocanegra un caso único.

Hombre de gran suerte, en sus comienzos trabajaba con aplauso y utilidad en Granada.

«La protección de los Marqueses de Montalbo y de Mancera le proporcionó que pintase para el Rey un geroglífico de la justicia.» Le valió esta obra, que en 27 de Agosto de 1676 (Ceán dice el 15 de Septiembre) «su Md hizole mrd del título de su pintor en consideracion de su habilidad en las artes que profesa».

Tales honores debieron causarle «lesión en la imaginativa», que diría Huarte, pues repetía a todas horas era el primer pintor de España. El pintor D. Matías de Torres le desafió, pero D. Pedro Atanasio no tuvo a bien aceptar el reto. Mas otro desafío que tuvo con don Teodoro Ardemans le costó la vida. Murió el año 1688. No disfrutó de gajes en Palacio.

LIV

Claudio Coello es una de las más simpáticas personalidades de nuestra historia artística; gran pintor y alma buena, el sufrimiento y el abandono injusto pusieron el sello del dolor a su figura.

Según Ceán, el 29 de Marzo de 1683 fué nombrado Pintor del Rey, sin sueldo, a la muerte de Mantuano, y obtuvo gajes el 23 de Enero de 1686 en la vacante de Francisco de Herrera, el Mozo, y el 23 de

Agosto de dicho año el salario del dicho Mantuano, y con la misma fecha la plaza de Cámara que quedó por muerte de Carreño. Las dos últimas noticias no son exactas; un documento del Archivo de Palacio advierte que «Claudio Coello juró en la plaza de Pintor de Cámara... que vacó por muerte de Juan Carreño... en 31 de diciembre de 1685», con la siguiente apostilla: «Esta mrd fué a consulta del señor Condestable en 30 de octubre de 1685 según orden de S. E. de 12 de Setiembre de 1685». Permite esta noticia señalar el término de la vida de Carreño en los once primeros días de Setiembre (sabíase solamente muriera en este mes). Y desde el 26 de Agosto del mismo año (no desde el 23 de Agosto del 86) disfrutaba gajes Coello como Pintor del Rey.

En 1686 empieza la larga serie de sus memoriales, que demuestran sus penurias (en 1686 consigue una ración ordinaria). El 23 de Febrero del año siguiente escribe a D. José Mencheta, persona de valimiento. No tuvo efecto esta carta, y eso que lo que se pedía no eran más que «lutos por la muerte de la Sra. Emperatriz»: en cambio la Reina, que sentía gran cariño por el pintor, le concedió una ayuda de veinticinco doblones.

En Junio de 1688 no había recibido aún cantidad alguna de los gajes señalados, y a ésta y otras muchas peticiones de pagos, tristes y repetidísimas cantilenas de los pintores de Cámara, contéstasele siempre con un «no ha lugar» o un seco «enterado»; gracias a que Doña Mariana de Austria siempre acompañaba alguna limosna, que hacía menos dura la vida del pintor.

Dicho queda murió Ricci cuando apenas si había ideado el gran cuadro de la Santa Forma: pintó el maravilloso lienzo, «el discípulo de la naturaleza y última esperanza de las artes españolas apurando todo su saber en una obra capaz de restituirles todo el honor que habían perdido» (1). Estas exaltadas palabras del grave Jovellanos son testimonio de la consideración que al arte de Coello se tributaba en tiempos en que el espíritu tradicional estaba tan muerto como a fines del siglo XVIII (2).

(1) Biblioteca de Rivadeneyra, tomo XLVI, pág. 358.

(2) No sé qué pensar de la siguiente noticia que se lee en un documento del Archivo de Palacio (Bellas Artes, legajo I): «habiendo dado cuenta al Rey de la instancia de D. Felipe López Mangalua, vecino del Real Sitio de San Lorenzo y profesor de pintura, en que solicitaba el auxilio que fuera del agrado de Su Ma-

La gloria de Claudio Coello no brilló hasta después de su muerte; su vida fué una caída continuada. La llegada de Jordán fué el golpe de gracia a sus ilusiones, y la pérdida de los escasos honores y de su fama; su obscurecimiento y anulación fueron un hecho; hízose a su alrededor la conspiración de la soledad; su arte maravilloso parecía pobre, débil, *anticuado*... y así llegaron los tristes días de su fin. Mas la Reina no le abandonó; un piadoso decreto del 21 de Abril de 1693 llevó algún consuelo al desdichado artista, que se hallaba «con una grave enfermedad y pocas esperanzas de vida, dejando a su mujer con siete hijos y sin medios para mantenerse»; antes de morir vió la existencia de los suyos medio asegurada: «hácese mrd a la muger de Claudio, D.^a Bernarda de la Torre, el goce que él tiene en la despensa de mi casa». El 22 del mismo mes y año, ya seguramente en la agonía, recibe orden de que se paguen 1.500 reales por cinco retratos que había pintado por mandado de la Reina. No se sabe el día fijo de su muerte; Ceán (como se ve erróneamente) señala la fecha del 20 de Abril.

Al morir se le debían 34.768 reales de salario; en 25 de Enero de 1699 aun no se habían pagado los atrasos a su viuda, que estaba en la mayor miseria: en tanto Jordán reinaba sin rival...

Aun después de muerto le persiguió la fatalidad. D. Francisco Gregorio de Salas dedicó unos versos «al cuadro de la Trinidad, de Claudio...» (1).

LV

Pintor templista y ayudante de Ricci en las obras del teatro del Retiro, D. Juan Fernández de Laredo, con toda la prosopopeya de su apellido, un si es no es quijotesco, era un pobre artista que gastaba mucho papel en memoriales de dudoso éxito; si pedía cien escudos de ayuda de costa (20 Diciembre 1687), no le daban más que cincuenta; exponía había trabajado treinta y dos años en los Reales Palacios, y no conseguía más que la plaza de Pintor honorario en 9 de Diciembre de 1686... ¡Ni que hubiese alguien siempre a punto de echar abajo sus

jestad para la *conclusión* del cuadro de la «Santa Forma», que se dignó poner a su cuidado el año de 1814, ha resuelto Su Majestad que se le socorra con 300 rs. por una vez. Madrid, 3 Enero 1816».

(1) Biblioteca de Rivadeneyra, tomo LXVII, pág. 545.

modestas peticiones! Murió, y para colmo de infelicidades, de una caída en su estudio, «el año de 697». A pesar de sus desdichas, sabemos por Palomino «que tenía buen humor y era gracioso».

LVI

En 16 de Julio de 1685 fué nombrado Pintor sin gajes D. Isidoro Arredondo, discípulo predilecto de Ricci. En 12 de Agosto del propio año concédensele los 72.000 maravedís acostumbrados, por muerte de su maestro.

En Julio de 1688 solicita la plaza de Ayuda de la Furriera, porque ha servido «en el discurso de diez años en todo lo que en este tiempo se a ofrecido asistiendo y pintando con él (Ricci) ya en comedias como en todo lo demás... y al presente a empleado seis meses en hacer diez y ocho Papeles luminados de la Comedia de fiesta de años de V. R. Mgd que son las que V. R. Mgd a visto y aviendo logrado el aplauso de ser del gusto de V. R. Mgd que es su mayor galardón, fervorizando su espíritu para muchos empeños», suplica la dicha plaza.

A fe que era cortés y cumplido nuestro pintor.

En Junio de 1698, con menos circunloquios y elegancias, pide con energía (casan mal retóricas con hambre), «lo que le deben (que no era poco), por hallarse con grande estrechez de medios y obligacion de mujer y cuatro hijos».

Según Ceán, murió en 1702, estando sangrándole.

Debe citarse al sevillano Bernardo Guzmán Llorente, hombre modesto y poco amigo de pompas y vanidades, si se juzga por lo que de él cuenta Ceán: «No quiso ser Pintor del Rey, como se le propuso, porque no se le precisase seguir la Corte».

El flamenco Juan Vankesel, muy elogiado por Palomino, que llega a decir: «No dudo yo que muchos Retratos de Vanchesel sean tenidos con el tiempo por de Vandic». Obtuvo el título de Pintor *ad honorem* en 22 de Noviembre de 1683. En 16 de Setiembre del siguiente año se le pagan diez retratos a quince doblones de a dos escudos cada uno. A la muerte de Carreño pide se le concedan gajes, sin conseguirlo, y eso que alega no sólo sus méritos sino también los de su padre y tío, que sirvieron como capitanes a los Reyes de España, y otros que hasta fueron Pintores de Cámara (ignoro a quiénes puede referirse).

Con un «No hay plaza vaca» se contesta su memorial de Mayo de 1698 pidiendo la merced de Ayuda de la Furriera.

Alcanzó los tiempos de Felipe V, de quien hizo un retrato, que no agradó.

Fué, según Ceán (que equivoca la fecha de su nombramiento), muy honrado por las dos Reinas, acompañando a Doña Mariana, después de muerto su esposo, a Toledo, y no siguiéndola hasta Bayona a causa de sus achaques.

Pintor del Rey sin gajes en 27 de Junio de 1688 y Pintor de Cámara por nombramiento de 30 de Agosto de aquel mismo año, las andanzas de Sebastián Muñoz en los Palacios Reales se reducen a las de todos los pintores medianos de la época; no queda recuerdo de ningún sucedido de importancia en su vida, como no sea el que los frailes carmelitas se negaron a aceptar un retrato de la Reina Doña María Luisa, difunta, porque no se parecía a como era cuando estaba viva. Ni doctos pareceres ni razones lograron convencer a los buenos frailes, y el pintor hubo de resignarse, para poder cobrarlo, a pintar a la Reina *viva* en un medallón sostenido por ángeles.

LVII

Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia fué hombre «aplicado a la observacion del natural y los modelos, y en cierto modo tan atado a ellos, que el pelo o las barbas que tuviesen los hacía casi tan macizos como los representaba el modelo», pero a esto unía el ser, por raro modo, seguidor fiel de un maestro. Las influencias en él mataban lo personal: por haber pintado al fresco en la antecámara de la Reina, fué nombrado Pintor del Rey el 30 de Diciembre de 1689.

Sólo por la «honra de asegurarse criado de S. M., pide, en 10 de Noviembre de 1697, plaza en la Furriera, y hace mención de más de veintiocho años de servicios; asistió a toda la obra que se hizo para la entrada de la Reina María Luisa, y «también para el Libro de sus honras»; «hizo el lienzo que V M mandó a los santos lugares».

En los últimos años de su infeliz reinado, nombró Carlos II Pintor de su Cámara; las ocurrencias de la guerra de Sucesión dilataron el que pudiera gozar del oficio, según Ceán; mas no debe ser cierto,

porque en Cédula de 23 de Setiembre de 1702, Felipe V le nombra su pintor, sin salario.

Para aumentar las confusiones que existen sobre clases y sueldos de pintores regios, viene un informe de la Junta de Obras en el expediente de Ruiz de la Iglesia, en el que se lee:

« hay dos clases de gajes de Pintores, que son de Camara y titulares. Los titulares gozan 72 mil mres al año en cuyo numero no a avido punto fixo mas o menos a boluntad de S. M. si bien que quando mas a llegado al de quatro... Al presente no hay mas que dos D^o Antonio Palomino que goza los referidos setenta y dos mil mres y Joseph Garcia Hidalgo que solo lo es ad honorem... El de Camara (que nunca ha havido mas que uno) a gozado por esta via veinte duc^{os} de vellon al mes a recaydo de ordinario en uno de los titulares y ultim^{te} lo fue Claudio Coello y desde que este falleció no *consta en estos oficios aya avido* Pintor de Camara por no haber acudido a tomar la razon de los titulos si bien extra oficialm^{te} se save sirve esta plaza dho Fr^{co} Ignacio... A 8 de ot. 1703.»

Demuestra lo copiado la falta de orden que en esto de los pintores había; al fin negocios de artistas: unos iban y otros no a registrar sus nombramientos; el Rey daba titulos y más titulos, a veces sin preceder consulta, con lo que resultaba, en fin de cuentas, que nadie se entendía; puede asegurarse que es imposible saber a ciencia cierta cuántos Pintores de Cámara y del Rey debía haber por plantilla. La escasa unidad que había en la administración de Palacio y el sinnúmero de Juntas sin atribuciones bien limitadas, ayudaban a crear las mil y una dificultades que los pintores, gentes ya de natural poco ordenadas, encontraban en sus tratos con el Rey.

Quiso Ruiz de la Iglesia acompañar a Felipe V cuando fué a casarse a Italia, pero al embarcar en Barcelona hubo de marearse y tuvo que volver a su tierra. Murió en 1704.

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTON.

(Continuará.)

Reseñas de Conferencias de Arte.

LAS DEL ATENEO

En el número anterior de la Revista comenzamos, y ahora continuamos y ultimamos, las crónicas de las conferencias organizadas por la Sección de Artes plásticas del Ateneo de Madrid, tan interesantes en el curso actual.

Entre la sexta conferencia de D. Rafael Domenech y la de don Angel Vegue, dió la suya D. Manuel Gómez-Moreno Martínez (el 27 de Marzo de 1915) sobre «Alonso Cano». No publicamos extracto, porque la reseña hecha para la Revista va a servir de base para un estudio más cumplido del tema que, con muchas fototipias, se publicará en número próximo del BOLETÍN.

Por tener otro carácter exquisitamente literario (no de investigación o información de Historia del Arte), y por haber sido en realidad *lecturas* que todas se han publicado o se van a publicar aparte, no se resumen aquí (que sería tarea bien difícil) las conferencias de los domingos de la Sección de Literatura, en el curso llamado «Guía espiritual de España». En «Varia» daremos una breve nota.

Sr. Domenech (quinta conferencia): **El impresionismo de la forma y de la luz en la pintura contemporánea** (16 de Marzo de 1915).

El Arte pictórico del siglo XIX se caracteriza en casi todo el siglo por la desorientación, cuando se quiere rectificar y se rectifica apenas el neo-clasicismo de David, pura imitación, falsamente pictórica, de los relieves antiguos. De David llevaba mucho dentro la misma escuela romántica que lo combatió y el eclecticismo que se puso por medio, con Delaroche por ejemplo. Igual retroceso en cuanto a la técnica muestran los nazarenianos alemanes y los prerrafaelistas ingleses, mostrando éstos tan delicada idea del ritmo y tal inspiración, que su hijuela decorativa, por William Morris, creó al fin el arte decorativo moderno después de varias generaciones que nada supieron sino imitar los estilos muertos. Esto de lo muerto y los muertos, con el romanti-

cismo y después con el realismo, es la dominante característica: como en los asuntos, en lo pseudo-histórico de los géneros teatrales. Y en el fondo a cosa muerta, o para guardada como cosa muerta, huelen las instituciones pseudo-artísticas del siglo XIX, tan opuestas al arte sincero y vivo; los Museos y las Exposiciones.

La liberación del espíritu en verdad pictórico, con asuntos de la verdad que se contempla viva y con amor al verdadero progreso pictórico, lo marcan los paisajistas antes que los pintores de figura. Los ingleses primero, con los paisajes de Gainsborough (después de los treinta años), y después los de Turner, que comenzando por imitar la luz falsa, pero luz al fin, de los paisajes clásicos de Claudio, acabó por pintar maravillosamente la luz y el ambiente libres. La escuela de Barbizón (con Rousseau, con Millet...) señala en Francia el verdadero camino. Pero no dan acaso un avance de técnica (a dos siglos de retraso) como el que marcan los admirables pequeños paisajes de Rembrandt.

En la pintura de figura el retraso es más considerable, respecto de Goya y la maravillosa técnica suya, y aun la de Velázquez. Iniciador, ayudado más que por sus obras por el genio de crítico de Zola, de la revolución fué Manet, y para ver cuán inferiores quedan sus obras a sus evidentes modelos, hágase la comparación (al aparato de proyecciones resultó aplastante) de la Olimpia suya, con la Maja desnuda; sus gentes al balcón, con las gentes al balcón, de Goya; su fusilamiento de Maximiliano, con los fusilamientos de la Moncloa...; como su torero muerto, con el Orlando muerto, atribuido a Velázquez sin fundamento, y su Dejeuner sur l'herbe, con el cuadro similar de Giorgione.—T.

Sr. Beruete: Las Majas de Goya (20 de Marzo de 1915).

Del Arte español, la pintura, y de la pintura el Greco, Velázquez y Goya, han tenido y tienen resonancia mundial y han influido e influyen en el arte del mundo. Al tercero le falta un historiador que, ante todo, tendrá que preocuparse en decir si fué un pintor antiguo o moderno, siendo en realidad lo uno y lo otro, a la vez el artista del siglo XVIII (serie de sus retratos de primera época, escenas de los tapices, notables retratos después) y el pensador hondo, el revolucionario de la idea y del arte, el carácter indomable, el execrador del espíritu de conquista, el genio en suma, que fué el Goya del siglo XIX, de los cincuenta años en adelante. Si Madrid ordenara una vez bien sus incomparables colecciones de Arte, habría de hacer tres Museos, el antiguo, el de Goya, el contemporáneo.

De Goya hay mucho que decir; el conferenciante se reduce a un aspecto de su labor: a estudiar al pintor de las majas, la mujer del pueblo, en la pintoresca sociedad popular madrileña de aquel tiempo, o la mujer de las clases más elevadas que viste con majeza el traje de estilo popular, que al prohibir-

lo las pragmáticas a las damas, éstas (la Reina María Luisa a la cabeza) lo imitaron, salvo en los colores chillones.

Primero la maja se ve en las escenas de los llamados cartones "El Pelele", "La gallina ciega", "La Maja y los Embozados",—que para ser, como creyó la gente, la Duquesa de Alba, entre Pepe-Hillo, Romero y Costillares, hay el inconveniente de que apenas eran niños todos cuando se pintó el cuadro—, etc.

De majas son muchas de las pinturas murales de la Florida, que por cierto tienen todas sus delicadezas de colorido, incomparables, pintadas al temple, con los brochazos a la vista (examinadas de cerca) y sobre masas de claro o de menos claro tono hechas con rara técnica, igual todo, seguramente que puesto el color con las esponjas finas que gastó (lo dicen las cuentas generales de la obra), según dato en que hasta ahora no se había parado mientes.

La Reina lució su traje oscuro, de corte popular, no en los retratos de aparato que con los del Rey repitió Goya para tantos ministerios y otros centros oficiales al principio del reinado, sino en un período de su vida que queda ilustrado con la correspondencia íntima de María Luisa con Godoy, conservada en el Archivo secreto de Palacio. En cartas de éstas se logra la fecha de 1799 para el retrato del Palacio Real, del que es repetición (la hecha para el favorito) el del Prado (vestida de negro en ambos). Esas mismas cartas dan esa fecha, algo después, para el retrato ecuestre, sobre el caballo Marcial (regalo de Godoy), vistiendo el traje de los Guardias de Corps, haciéndose en 1800 el retrato de la esposa del Príncipe de la Paz, la Condesa de Chinchón, guardado todavía en el Palacio de Boadilla del Monte.

De otras damas altas, conocidas o desconocidas, en indumentaria del mismo rumbo, hizo Goya notabilísimos retratos, debiendo ofrecerse los menos conocidos o los más notables, como el de la Fernán Núñez, fechado en 1803 (o 1805; es dudosa la cifra de las unidades); el de la desconocida, cuya mera réplica (en América el original) guarda el Louvre; la Porcel del Museo de Londres, el delicioso busto echado de Rita Molinos..., y como cuadro de composición el de las Majas al balcón (en América también, colección Have-meyer), que fué de la colección del Infante Don Sebastián.

Mención especial exigen los retratos (particularmente el de la Hispanic Society, vestida de negro) de la famosa Duquesa de Alba, de la que tanto se habló y que, aun por razón de la vejez de Goya, no se puede pensar en que correspondiera íntimamente a la obsesión amorosa del artista que tantas veces la retrató, que tantísimas veces la dibujó, que no sólo en vida, sino años y años después de muerta la tenía fija en su fantasía de pintor, a juzgar por tantas obras.

Mas la maja de Goya por antonomasia es la del doble cuadro, de la maja vestida y la desnuda, maravilla ésta de desnudo, que nada debe ni tiene de los otros maravillosos desnudos de Giorgione, de Tiziano y de Velázquez,

Esos cuadros fueron de Godoy, y de la Academia de San Fernando después, y de antes (escasísimos meses o años antes) nada se sabe, si no es el relato del nieto de Goya, ya viejo, cuando en 1868, para testigo de un pleito le hizo venir a Madrid desde Bustarviejo D. Luis de Madrazo, y le preguntó de muchas cosas del abuelo. Lo que él sabía, lo contó D. Pedro de Madrazo por su testimonio y lo repitió D. Vicente Blasco Ibáñez en un artículo de *El Imparcial* de 1907: que la retratada fué la protegida de un famoso y respetado fraile agonizante. Es, al menos, éste el relato más autorizado, e inverosímiles las referencias a alguna de las damas altísimas antes citadas.—T.

Sr. Domenech (sexta conferencia): **El impresionismo del color:**
Teoría (23 de Marzo de 1915).

Tuvo carácter sistemático esta conferencia, sin ejemplos al aparato de proyecciones, sin artista alguno cuya obra en totalidad se examinara. Fué una exposición primero de la doctrina científica de la luz y el color, examinando particularmente la pobreza de la pintura (salvo la traslúcida o de vidrieras, de que no se hacía estudio), en cuanto se refiere a la intensidad lumínica, por reflexión, sin nada de luz o de color intensificados por la refracción (comparada la pintura con la realidad), y teniendo que recurrir el artista, si aspira a la técnica cromática, a buscar en otra escala que en la Naturaleza los acordes cromáticos, ansia del arte verdaderamente moderno. En las escuelas se hace mal en enseñar la composición, cuando lo que debe enseñarse (porque sí que es materia propia para la enseñanza) es la composición cromática, a base de un tono dominante, de la armonía total en él y de la sabia contraposición, con otros tonos que exaltan al primero y le dan todo su valor. Examinadas las maravillas coloristas de nuestro Museo, por ejemplo, la "Bacanal", o la "Ofrenda a Venus", de Tiziano, o la "Maja desnuda", de Goya, se comprueba que tales o cuales masas de azules, o de verdes, están aislada o ampliamente puestas y en lugares predeterminados, no por otra mas principal razón que por la de producir, al contraste, la exaltación de los acordes acromáticos del rosado de los desnudos. Es obedecer en la Pintura cual se obedece rigurosamente en la Música (las leyes de la armonía y de la composición) al principio de la sutil sensualidad de nuestra visión (como la de nuestro oído); sensualidad delicada que debe estar regida por el sentimiento que el artista ha de expresar, según el asunto, en previa composición cromática: así triunfa bien adecuadamente el tono dominante, todo luz, todo blanco, en el hermosísimo cuadro del Greco, la "Coronación de María en el Empíreo", propiedad de D. Pablo Bosch.—El Arte moderno (arrancando de los paisajistas) habrá de llegar al impresionismo cromático que ha consentido la más difícil de las pinturas, la de *plein air*, la del aire libre, con los mil cambiantes de la luz y del color mismo de las cosas, porque sólo un

amor extraordinario del hombre por la Naturaleza, sólo los lazos divinos anudados entre el espíritu del hombre y las cosas, podían dar al artista la visión fugaz de lo cromático, en lo que se integra todo el Arte verdaderamente moderno de nuestros días.—T.

*Sr. Vegue Goldoni: **Quevedo y las Bellas Artes***

(30 de Marzo de 1915).

Quizá la relación de más significación en la obra de Quevedo (acaso el origen de los "Sueños,") es el aprecio que Quevedo, como antes el P. Sigüenza (y a diferencia de Palomino, después) hizo de las creaciones pictóricas del Bosco, de quien se habla, en textos curiosos, en la "Vida del Buscón,," y en el "Alguacil alguacilado,," y quizá eso explique cómo el escritor pasó del conceptismo cómico a lo grotesco, siendo al caso inesperada la interpretación del Dr. Justi, que supuso envidia del Bosco en Quevedo, sencillamente porque lo supone en los infiernos. Con todo esto contrasta la erudición de Historia del Arte helénico y la particular referencia al de Rodas, que a base de comentarios del humanista francés Enrico Estéfano (Henry Etienne) se contienen en el Anacreón de Quevedo. En sus versos se demuestra su singular conocimiento y afición a las cosas de Arte, y al abrir su edición de 1648, ya los primeros sonetos son los dedicados a la estatua ecuestre de Felipe III (de Bolonia y Tacca), hoy en la Plaza Mayor de Madrid y antes en la Real Casa de Campo (véase el cuadro núm. 1.280 del Museo), y los tres consagrados a las ruinas de Roma.

Otro soneto está dedicado al retrato de su gran protector Osuna, de Guido Reni, acaso el vendido en la subasta Osuna como cuadro veneciano. Otro soneto está dedicado al retrato de Felipe IV, hecho con rasgos caligráficos por el famoso Pedro Díaz Morante, encabritado el corcel que monta el Rey, según lo celebró el famoso Padre Paravicino en la aprobación de la cuarta parte del "Arte,," hecha en 1631. Otro soneto está dedicado a una custodia de cristal regalada a San Francisco, de Valladolid. Lo más interesante es la Silva "al Pincel,," y su continuación en la Silva "en alabanza de la pintura de algunos pintores españoles,," donde se alaba primero a Tiziano, citando la hermosa cabeza de una Sultana, mujer del gran turco Solimán, también citada en "la Dorotea,," por Lope de Vega, y por tanto, cuadro que habría de estar en Madrid; después se alaba a Rafael y a Miguel Angel y en seguida (dato significativo en grado sumo) a Velázquez, con aquel verso (compresión de la técnica pictórica nueva) en que se alude a "las manchas distantes,,". Todavía se hace mérito del Mudo; de un miniaturista (que no es Pantoja) llamado Juan de la Cruz, que retrató a Lísida, en tantos otros lugares la amada secreta de Quevedo, y de la cual un escultor hizo también busto mármreo; del citado calígrafo Morante; de otro desco-

nocido miniaturista, Pablo Villafranca, al que en extremo pondera Quevedo poniéndole por encima de los más famosos, que (rectificadas erratas de copia) son Wirx, Quintín de Pass, Alberto Durero y Jacques Callot, con ser Callot (con el Bosco para lo satírico) quien mejor, en lo gráfico, explicaría o ilustraría a Quevedo (para lo picaresco y realista). Las relaciones de Quevedo con los artistas las reflejan sus retratos, confirmada la fisonomía por el grabado de la edición de sus Poesías de 1648: el busto en mármol, que de Palacio (Justi) pasaría a la Biblioteca Nacional, acaso italiano (í.d.); el dudoso Velázquez, del Duque de Wellington, con la réplica que fué del Conde de Valencia de Don Juan; el muy diverso cuadro de la del Marqués de Cerralbo, y el dibujo de Pacheco, orlada la cabeza de laurel. Resalta más el acierto de Quevedo en sus juicios de artistas, si se compara con las adoceadas alabanzas de Lope de Vega a artistas buenos, mezcladísimos con los Núñez, los Lanchares, etc.—T.

Sr. Domenech (séptima conferencia): **Génesis y desarrollo del impresionismo del color** (6 de Abril de 1915).

El impresionismo de la luz desdoblada en color no podía nacer sino del estudio de la Naturaleza en el paisaje. Los más notables paisajistas del siglo XVII, holandeses, como Hobbema, Potter, Cuyp, Ruysdael, el mismo Rembrandt, y los españoles como Mazo y Velázquez, su maestro, en los paisajes, dan todavía la nota del impresionismo de la forma. La luz llega, aunque falsa, con Claudio Lorena y con Watteau, y más tarde con los ingleses Old Cromme, Gainsborough, Constable, Bonington y, sobre todo, Turner. Mientras Zola ponía en boga el realismo, despreocupado y vencedor de la teatralería romántica, pero trivial, de Manet, se habían adelantado oscuramente, con amor a la verdad del paisaje, sin recetas históricas, los pintores de Barbizón (Th. Rousseau, Dupré, Daubigny, Díaz de la Peña...) Preparado el camino, coincidiendo con el triunfo de aquel realismo, nace el divisionismo (puntillistas y estambristas...), de cuya técnica sistemática y científica (evitando la mixtura en la paleta de colores para procurar una tinta y buscando en cambio la fusión de sus luces en la retina, poniéndolos yuxtapuestos pero puros en la tela) hay atisbos, a veces, en Tintoretto y Veronés, más en el Greco y muchos más y genialmente en Goya. Se llama inexactamente "impresionistas", (haciéndoles acaparar la palabra, sin derecho al monopolio) a los divisionistas de la escuela de Claudio Monet, Renoir, Pissarro, la Morissot, Cezanne, Martin..., a cuantos estableciendo la técnica de la yuxtaposición de tonos (el divisionismo), han proclamado la unidad del cuadro como un bloque cromático, dentro del margen de elección en lo cromático que, por mucho que se quiera reproducir fielmente el natural, ha de quedar libre siempre al artista. El aparato de proyecciones es impotente

para el juicio de tales creaciones, pues no bastan el ecran amarillo y las placas ortocromáticas para hacer que la fotografía no sea esencialmente infiel para la reproducción de los cuadros, en que es la base (bloque cromático) de su traducción de la realidad, sin deletrear la forma, ya no el impresionismo de la forma, ni el de la luz, sino el del color. La fotografía deja ver el número de las pinceladas divisionistas, pero en grises, sin fusión de luces de cromatismo diverso. Los dichos, con Degas, que es otra cosa, con Whistler, yankee (cuyos títulos de cuadro son una profesión de fe impresionista; por ejemplo: "nocturno de azul y plata,,), y con Brangwin (que de artesano de arte, en los talleres caros a Ruskin, ha llegado a alcanzar el primer puesto en el arte de Inglaterra de hoy), ofrecieron meros ejemplos al telón de proyecciones, como hubieran podido presentarse del italiano Segantini; para ello a los cuales, modestamente, caminaba nuestro Regoyos, de quien, con muchísima más razón que de los otros, se puede decir lo que de toda la escuela se debe juzgar, que laboró con sinceridad, con acierto, con sana orientación, pero tocada de la trivialidad del realismo de Manet-Zola, no habiéndose dado en esa nueva etapa salvadora del Arte un genio que, cual en las anteriores Greco, Rembrandt y Goya, dejara dichas, con técnica nueva y apropiada, cosas hondas y cosas hondamente nuevas.—T.

Sr. Domenech (octava y última conferencia): **El ocaso de la «escuela impresionista»** (12 de Abril de 1915) ⁽¹⁾.

La técnica divisionista entrevista por Tintoretto, Veronés y Greco, y más (en el XVII) por Rembrandt o Van Ostade, y sobre todo en el XVIII y XIX por Goya, fué solamente un recurso secundario de expresión cromática, mientras que para los llamados por antonomasia "impresionistas,, (de Monet a H. Martin, de Segantini a Rysselberghe) esa exaltación de la técnica cromática, fundamentada en el estudio científico, lo fué todo; y como entre ellos faltó el genio, un genio, y del realismo de Manet-Zola les quedó (con la inapreciable libertad para prescindir de los asuntos literarios) la trivialidad de lo meramente realista, pronto vino la reacción del espíritu moderno, viendo en el "impresionismo,, una técnica sabia, luminosa, pero falta de ductilidad, y para la cual eran nada o poco las calidades materiales de las cosas. Vino, pues, el ocaso, reconociendo que el progreso técnico había sido útil pero que no podía subsistir sistemáticamente exclusivista. La técnica no puede ser todo el ideal ni menos cuando oculta (como en los más de los "impresionistas,,) lo endeble de la forma, escamoteando el dibujo. Del fracaso final dicho arranca la babilonia de los nuevos *ismos* (post-impresio-

(1) El título de la conferencia sería éste: «El impresionismo del color. El divisionismo. El ocaso de la llamada «escuela impresionista». La evolución al Naturalismo. Qué se ha hecho en España».

nismo, simbolismo, ingenuismo, primitivismo, cubismo...), siendo de recordar y de poner, frente a todos, muy en alto, el ejemplo del paso del mero realismo al naturalismo íntegro, a la pintura del hombre en su ambiente, en la Naturaleza, tal cual ésta lo crea, lo modifica y lo conforma semejante a sí misma, en confraternidad de amor todos los seres naturales: la figura creada por su paisaje propio, como los campesinos pintados por el ex-campesino y en sus días olvidado y después inmortal Millet, o como los pescadores de las playas de Levante llenas de luz, de nuestro gran Sorolla, quien hoy mejor representa la compenetración de la Tierra con el Hombre, estudiados una y otro y mil veces por el pintor con el mismo amor. Fueron a su vera, sin ser Sorolla, los otros grandes contemporáneos, como el inglés John Lavery, el escandinavo Anders Zorn, o el yankee Sargent.

Antes, ¿qué parte tiene España en la Historia del Arte, de anteayer? El conferenciante, por no dar una conferencia más, se redujo (contrariando al público) a hacer brevemente el paralelo entre los dos grandes nombres: Rosales, que dentro de su vestidura romántica (mera vestidura) representa la condenación de lo regresivo de su siglo y a la vez el sano *torniamo all'antico* empalmando con la pintura sana y progresiva de las escuelas españolas, observándose a sí mismo, al fondo del alma; mientras que Fortuny, impenitente observador del natural, sin faltar a esa observación ni cuando charla ni cuando se distrae, si ya en 1864 hace el maravilloso retrato de su colega Agrasot, miniatura concebida en grande, en 1874, avanzándose genialmente a todos los impresionistas, la víspera de su desgraciada muerte, y olvidándose de todas sus preciosidades de cuadros demasiado famosos, pinta esas maravillas de técnica que son "La playa de Pórtici," y "El matadero de Pórtici,"...—T.

Sr. Velázquez Bosco (primera conferencia): **Viaje arqueológico al Egipto** (24 de Abril de 1915).

Comenzó el viaje con interesante visita al Museo de Nápoles, para suponer una mayor detención en Alejandría, ciudad completamente rehecha, pues han desaparecido las últimas casas de "miradores," triangulares, cual los viejos de Constantinopla. Nunca la ciudad fué plenamente egipcia, sino griega o bizantina. El conquistador Amr la describe, escribiendo al Califa Omar, diciendo que sus dos grandes calles, desde las puertas del Sol y de la Luna, eran de grandes columnatas (cual las de Palmira), y tanto mármol blanco en la ciudad que, por reflejar las luces celestes, no reinaba nunca de noche la oscuridad en las calles; entre pisos subterráneos y aéreos daba pie a que dijera que eran siete ciudades sobrepuestas, de las cuales quedan las primeras catacumbas (inundadas las más hondas) con magnificencias arquitectónicas, que, cual los demás restos del Museo, ofrecen la mezcla de lo clá-

sico griego y lo egipcio: capiteles corintios con hojas de loto, Amutis (cabeza de chacal) con indumentaria de milite romano, o el relieve de la Momificación de Osiris con formas del arte greco-romano. Cosa semejante ofrece, al centro del Asia, la Bactriana, con Budhas y escenas budhistas en formas del puro arte griego.

En Egipto el progreso económico rompe con la Arqueología: ofrécese el mejor ejemplo con la inmersión de la soberbia isla de Philloe, por el embalsamiento del pantano de Assuan, sobre todo cuando embalse siete metros más que los de la fotografía proyectada: todos los soberbios templos quedarán hundidos entonces, pero el depósito de mil millones de metros cúbicos de agua proporcionará riego a 600.000 hectáreas y renta anual por valor de 338 millones de francos. El edicto de Teodosio ya fué el golpe mortal para los templos egipcio-romanos, y Saladino amuralló el Cairo y construyóle la soberbia ciudadela achicando una de las tres pirámides. Con los sillares de la grande bastarían para los usados en Madrid entero y sobraría otro tanto. Las tres civilizaciones tienen relaciones inesperadas: por ejemplo, los minaretes de lo egipcio-mahometano en nada se parecen a los de Siria, Persia, Africa occidental y España musulmana: su modelo es el famoso faro de Alejandría con su parte baja cuadrada, su poligonal encima, su cilíndrica más arriba y cuerpo del fanal coronándolo: las medidas variarían, pues el faro tenía en esos cuatro elementos, el alto de 100, de 70, de 26 y de 4 "cuerpos de hombre," (estatura media).

Aparte lo prehistórico, merece estudio la civilización de las primeras dinastías, que en lo artístico es superior a todo lo posterior, particularmente en las estatuas y relieves, realistas, con escenas de la vida, sin nada mortuario, religioso ni guerrero en las representaciones. Nace además la arquitectura adintelada, labrados los sillares, como en el más antiguo templo, que es el de los pies de la Gran Esfinge: en la cabeza de ésta, perforada, se ha hallado una cámara sepulcral hace poco. Estas civilizaciones primitivas sorprenden por los enormes sillares. El conferenciante ha medido el mayor del mundo, el de Baalbeak, en Siria, y calculado que necesitaría doce trenes ordinarios de mercancías el arrastre del mismo que allí se hizo.

La transformación arquitectónica (patente en los elementos de la columna) se muestra en los sucesivos ciclos del imperio tebano, separados por el período de la conquista de los Hicsos o reyes pastores, que fueron los que al Egipto llevaron el caballo y el camello, y que serían seguramente de raza mongólica del Norte de Asia, de donde también llevaron a la China los caballos. Restos de la raza serían los Ketas, y su filiación etnográfica la proclaman las estatuas de los primeros y la de la reina Keta, esposa de Ramsés II. Este celebró con los Ketas tratados, cuyas cláusulas (por ejemplo, las de extradición de emigrados) todavía serían modelo para la civilización moderna. —T.

Sr. Velázquez (segunda conferencia): **Viaje arqueológico al Egipto** (26 de Abril de 1915.)

Terminando el estudio pintoresco del Egipto clásico, se ofrecieron varias series: la de sarcófagos, la de bajorrelieves, la de mobiliario (sumamente interesante el sillón de Amenofis III), ofreciendo los ejemplares más recientemente descubiertos al aparato de proyecciones. Las excavaciones allí, en lo monumental, son periódicamente baldías, aunque tan útiles para llenar de objetos preciosos los Museos; a la Gran Esfinge, tantas veces descubierta hasta las garras, le bastan unos días de ventolera para que las arenas vuelvan a enterrarla parcialmente.

El estudio del arte copto, del arte cristiano del Egipto (su edad media), está todavía en mantillas, a pesar de Gayet y de otros, esperando que Maspero cumpla las promesas hechas de publicar el resultado de sus trabajos inéditos. Allí comenzó el cristianismo con San Marcos Evangelista, en el año 64 después de Cristo, y ya hubo una primera persecución en el año 99, en la cual se habla de la destrucción de iglesias, que ignoramos cómo serían. Las persecuciones de Decio y de Diocleciano fueron muy duras, y la era del comienzo del reinado del segundo (29 de Agosto de 284), para el cristianismo copto sangrienta y gloriosa, es todavía la era por la que cuentan los años hoy los egipcio-cristianos, no por la era vulgar.

El error inicial en el estudio del arte copto arranca de considerarlo parte del arte bizantino, cuando es (además de anterior al arte de Bizancio) extraño a su influencia. Aún en la antigüedad y en la edad moderna (musulmana) sólo Alejandría, en el Egipto, muestra influencias del mundo griego.

La explicación histórica la da la historia de los cismas y de las herejías (donatistas, primero; nestorianos, después, y eutiquianos, más tarde) que dividieron al cristianismo de los países de Oriente y que acabaron por labrar una profunda separación entre los coptos y los griegos. Aquéllos sólo obedecen al Patriarca copto de Alejandría, que por cierto no reside en la ciudad, sino en un monasterio del Desierto.

La cruz egipcia no es la griega (de brazos iguales) sino la de asa, viejísimo símbolo de inmortalidad en el Egipto, y en la elección de ése como de los demás temas cristianos, la inmortalidad, más que la muerte de Cristo, se representa. El rito copto mantiene las primitivas tradiciones, por ejemplo, el bautismo por inmersión, y de lo copto arrancan prácticas musulmanas, como la de descalzarse los fieles para entrar en lugar sagrado.

Las influencias artísticas se cruzaron, a través del mar, entre los dos frentes del Adriático (y más el oriental) y el Egipto, desde los tiempos de Diocleciano (Spalato, Nicomedia...) La prueba la ofreció el conferenciante en las proyecciones, siendo curiosas las de relieves, como las de telas copias (hallazgos de Antinoe) y las de monumentos coptos, tan dignos de estudio, como los templos de Abo-Sergá y Bu-Alakar.—T.

Sr. Velázquez (tercera conferencia): **Viaje arqueológico al Egipto**
(9 de Mayo de 1915).

Uno de los elementos que hubieron de tener una importancia que hasta ahora no ha sido bien reconocida en el desarrollo del Arte en el Egipto de la edad media, ha de ser el judío. Alejandría fué un gran centro del mundo hebreo, aunque se hayan perdido las sinagogas antiguas, que las hubo en número grandísimo. Acaso ellas explicaran mucho del primer arte árabe del Egipto. El monumento más importante de éste está en Fostat, el antiguo Cairo, donde quiso el conquistador crear la ciudad, evitando la metrópoli de Alejandría, por ser tan poco egipcia en el fondo. En ésta dice que había cuarenta mil judíos. El monumento principal que fundó fué la mezquita de su nombre, la mezquita de Amr, pero de su construcción, en 641, ni de su reconstrucción, en 669, nada debe de quedar; rehecha además en todo o en parte en 711, en 769 y en 869. Unos dibujos copiados por el conferenciante de un espléndido Korán de la biblioteca del Jetive, procedente de la misma mezquita y labrados en 725, demuestran que en lo esencial la mezquita actual es la de 711, confirmándose además por la relación de algunos de sus elementos con los de la mezquita de Kairuan, construída en 871 por el conquistador del Africa, Okba.

El carácter hipóstilo de Amr, precisamente en el propio país de las grandes salas hipóstilas del Egipto clásico, habrá de tener más bien su explicación en los recintos sagrados con pórticos, el temenos, que en el Oriente rodean los templos greco-romanos. Entre los elementos decorativos del arte árabe, el detalle de las almenas escalonadas, demostró el conferenciante que tiene su origen en el arte romano-bastardo de los Nabateos, no en los grandes hipogeos de Petra, como en los sepulcros de la necrópolis de Medina Salé, en la península del Sinaí, que estan fechados en los años últimos del primer siglo antes de Cristo y en el siglo primero después de Cristo. En el desarrollo del arte árabe egipcio marcan diversa huella las varias dinastías: la de tulunidas, con la mezquita de Ibn Tulun (de 868), relacionada con el arte de Samara; la dinastía de los fatimitas, fundadores del Cairo (969), monarcas que por ser de la secta chiíta, como hoy sólo los persas en el mundo islámico, muestran la influencia del arte árabe persa, particularmente en la mezquita de Elhazar, la gran universidad del mahometismo, que hoy cuenta con ocho o diez mil estudiantes, agrupados por naciones. En tiempos de los mamelucos turcos hubo una indiscutible influencia cristiana (cuando luchaban victoriosamente con los cruzados); Kalaún tuvo tratos con Alfonso de Aragón. Numerosos ejemplos de objetos artísticos permiten ver claras todas esas diversas aproximaciones y relaciones.—T.

EN LA UNIVERSIDAD

Se ha creado de reciente una ya benemérita Asociación de conferenciantes para llenar de singular atractivo las aulas de la Universidad de Madrid en las horas del crepúsculo, tan frías en aquella casa. La Asociación se intitula adecuadamente: «Cultura universitaria española», pues los más de los miembros son catedráticos de aquél y de otros Centros superiores de enseñanza.

Consagrada nuestra Revista particularmente al Arte español, no caben aquí las reseñas de conferencias como la inaugural, de D. Adolfo Bonilla, sobre «El pensamiento español en la historia de la Filosofía»; la de D. Antonio Ballesteros, «El legado de la Edad Media española»; la de don José Rogerio Sánchez, «El pensamiento y la acción en la vida española»; la de D. Luis García Guijarro, «Valores geográficos de España: estudio de socio-geografía», o la de D. Antonio Goicoechea, «El espíritu español en la vida pública»... Damos, sí, autorizado el extracto de la única de las conferencias hasta ahora consagrada al Arte.

Sr. Lampérez: Geografía Monumental de España

(13 de Marzo de 1915).

Es el tema excesivamente grande, y está demasiado virgen, para que, en una conferencia, pueda hacerse otra cosa que señalar sus *características*, a modo de *papeletas*, para una investigación futura. Señalemos desde luego que no se trata de la enumeración de los sitios donde están los monumentos; sería eso una vulgaridad, buena para una guía del turismo. Trátase de algo más importante.

La Arquitectura, Arte de expresar *sentimientos* con los materiales, tiene, entre otros, dos factores, tiránicos en cierto modo: la SOCIEDAD a la que sirve, y el PAIS para la que se hace. Si la estudiamos por aquélla, surge la Historia; si por ésta, la Geografía.

Es esta ciencia, en variedad descriptiva, mezcla de la Física y de la Política: lo que la naturaleza puso y lo que los hombres adicionaron. En lo físico, mandan en la Arquitectura *el clima y los materiales*. Hace el clima la *disposición* del edificio; abierto y diáfano en el Mediodía, cerrado y hosco en el Norte. El material manda en las *formas constructivas*; severas necesariamente donde sólo hay recia piedra, afiligranada con los yesos y el ladrillo.

La constitución del suelo en España, con sus mesetas escalonadas, limitadas por cadenas montañosas y surcadas por ríos profundos, explica, en parte, la marcha de la formación de los reinos cristianos en la Edad Media, lo mismo que los fenómenos de la Geografía monumental. Porque aquella constitución de ríos y montañas, favorece o embaraza las emigraciones, el comercio, las peregrinaciones, las conquistas, etc., que llevan los *estilos*; obliga, por el clima, la disposición de los edificios, y por los materiales propios de cada cuenca, da la forma arquitectónica. Consecuencia de estos fenómenos son:

1.º La constitución y emplazamiento de las ciudades, donde el *pais* da facilidades en consonancia con el destino: Oviedo, en el valle central de Asturias; Tarragona, en la ensenada; Toledo, en el risco casi aislado, etc., etc.

2.º La propagación de los estilos por las cuencas de los ríos y los puertos de las montañas. Así, la cuenca del Ebro, que fué la surcada por el comercio oriental, que buscaba, en la Edad Media, la salida a los puertos marítimos del Cantábrico, y la del camino de Santiago, está sembrada de monumentos *bizantinos*, y no se explicaría la presencia de uno (Plasencia) al otro lado de los montes, sin la existencia del puerto de Béjar. Los tres ríos, Jiloca, Jalón, Ebro, dan la propagación del estilo mudejar aragonés (Daroca, Calatayud, Zaragoza); la del Segura, explican el "Luis XV", de Orihuela, Murcia, etc., en el siglo XVIII...

3.º La diferencia del clima explica la *detención* de los estilos históricos. La casa con patio, a la romana, tan general en España, se hace imposible en cuanto se pasa el Duero; y así los patios abiertos de Andalucía y Castilla la Nueva, se cierran *provisionalmente* en Valadolid y Burgos, para desaparecer en la Montaña, Asturias y Galicia; la *granja* castellana, sobre base de un gran corralón abierto para las faenas agrícolas, se convierte en el caserío vasco, con un gran portalón cubierto, para aquellos fines, etc., etc.

4.º La imposición del material es una de las más importantes *bases* de la Geografía monumental. Por ella surgen el románico y el gótico de ladrillo en Castilla la Vieja; el gracioso "plateresco", salmantino, que se apelmaza en Santander, por lo duro del clima, y se *maciza* en Galicia, por lo rudo de la piedra granítica; el *churriguerismo* naturalista madrileño, se hace *plano* en Santiago de Compostela, y *pintoresco* con el yeso de Valencia y Murcia.

5.º Por consecuencia de todos estos fenómenos nacen las dos Arquitecturas: la *aristocrática* y la *popular*. Es aquélla la que, por moda o razón puramente histórica, acepta lo exótico, saltando por toda imposición del medio: es ésta la que, por obediencia al *pais*, se adapta a las condiciones del clima y de los materiales, flexible y dúctil, haciéndose típica *regional*. En lucha siempre ambas, se impone alguna vez la aristocrática, como en Guadalajara, donde las formas del Palacio del Infantado, obligaron las de la capilla de San Miguel, de material distinto. Pero son más los casos de la

tiranía, justa, de lo popular; como en Toledo, lo mudejar de ladrillo y mam-postería, a lo gótico de piedra; como en Aragón, con el "plateresco," de ladrillo, sobre la imitación del yeso de lo pétreo castellano; y en grado sumo, en la Arquitectura francamente rústica: el cortijo andaluz, la barraca valenciana, el caserío vasco.

Da la Geografía monumental de España, en resumen, cierto número de *arquitecturas regionales*, fruto del *medio* (país) y de la *historia*, con características determinadas, y otras, intermedias, algo eclécticas, Castilla la Vieja, la Nueva, Andalucía, Galicia, la Montaña, el País Vasco, Aragón, Cataluña, tienen *estilos* geográfico-histórico propios: casas "platerescas," en Salamanca; porticadas de ladrillo, en Valladolid; mudejares de yeso y ladrillo, en Toledo; abiertas a la romana, en Sevilla, o a la morisca, en Granada: cerradas y hoscas, en Santiago; con *portalada*, en Santillana del Mar; de apuntalado frontón, en Vizcaya; con bellas arquerías de ladrillo, en Zaragoza; de típico goticismo, en Barcelona... Y aun más: las señoriales mansiones de Cáceres, las pintadas "Luis XV," de Valencia y Murcia, los barrocos palacios de Asturias... ¡Qué repertorio para la *adaptación* a la Arquitectura contemporánea, conforme a lo que el *medio* impuso, y las generaciones decantaron, hasta crear los *tipos* regionales!

¿No es, pues, el tema de la "Geografía monumental de España," sobrado importante para hacerle objeto de una *investigación* detallada y concienzuda? (1).—A.

(1) La conferencia fué ilustrada con un mapa de relieve de España y las *proyecciones* siguientes: *Demostrativas de la propagación de los estilos*: Torre del Gallo, de Salamanca; Sala Capitular de la Catedral de Plasencia; San Pedro Mártir, de Calatayud; fachada posterior de La Seo de Zaragoza. *Demostrativas de la detención o variación de los estilos*: Patio del Castillo de la Calahorra; patio de San Gregorio, de Valladolid; fachada de la Casa de las Conchas; la de los Velardes, en Santillana del Mar; casa vasca; casa montañesa; casa churrigueresca, de Santiago; palacio del Marqués de Dos Aguas, en Valencia. *Demostrativas de la influencia del material*: una iglesia románica (piedra) en Cataluña; una iglesia románica (ladrillo) en Castilla la Vieja; puerta románica de Estibaliz; puerta mudejar de Moguer; castillo pétreo en Avila; castillo de ladrillo en Coca; palacio de Monterrey, en Salamanca; palacio del Marqués de Villagarcía, en Villagarcía; Casa de la Ciudad, en Huesca. *Demostrativas de la formación y luchas de la arquitectura aristocrática y de la popular*: Hospital Real de Santiago; San Martín, de Noya; Catedral de Toledo; San Juan de los Reyes, de Toledo; una torre de Toledo; puerta del Sol, en Toledo; fachada del palacio de los Ayalas, en Toledo; Taller del Moro, en Toledo; Palacio del Infantado, en Guadalajara. *Demostrativas de la adaptación moderna de estilos regionales*: Casa del Arcediano, en Barcelona; finca en San Gervasio; Casa de la Ciudad, en Barcelona; casa moderna en el paseo de San Juan, en Barcelona; patio del Alcázar de Sevilla; patio de la casa moderna de Sánchez Dalp, en Sevilla; palacio del Marqués del Puerto, en San Sebastián; casa de campo moderna en Bilbao.

Retales , virutas , cizallas . . .

De la propia manera que en los talleres de confección quedan retales, y en las carpinterías se amontonan las virutas, y las cizallas en la metalistería, los que en estudios de Arte y de su Historia se ocupan, guardan entre sus papeles noticias heterogéneas recogidas en libros y documentos, en visitas y excursiones, especies diversísimas e incoherentes que, no teniendo relación directa con los trabajos en elaboración, deja el rebuscador indefinidamente olvidadas, o del todo perdidas. Su recopilación no suele intentarse, cuando su divulgación evitaría el extravío. La nueva Sección del BOLETÍN puede servir además de lazo de colaboración entre los investigadores.

Serán notas de esta Sección de «Retales, virutas, cizallas...», la variedad, la inconexión, y particularmente la *inactualidad*. En otra Sección, en la que se llamará «Varia», puede darse toda noticia que por razón de actualidad haya de tener cabida en la Revista. En «Retales» cabe todo lo que menos actualidad suponga: la recensión de un libro olvidado de puro viejo, el documento inédito o raro y difícil de encontrar, la noticia suelta de una obra de Arte, la especie olvidada referente a Indumentaria, a la Iconografía cristiana, a la Iconografía histórica, a coleccionistas, etc., etc., etc.

Será un remedo del «caxon de sastre» de aquel laborioso erudito y literato ramplón, que fué D. Francisco Mariano Nipho, ya que le falta la amenidad, sabiduría y galas de aquel donoso libro que escribió el Caballero Cesáreo D. Pedro Mexía de la Cerda, titulado «Silva de varia lección».

Carta del Gran Cardenal Mendoza al Cabildo de Toledo sobre su sepultura.—Quiso D. Pedro González de Mendoza enterrarse en la capilla mayor y que fuese su sepulcro «un arco transparente, claro, labrado a dos faces, una especie de arco triunfal». Según Justi («Miscelánea», edición alemana, tomo I, y *La España Moderna*, 1.º de Mayo, 1913, pág. 116), «el Cabildo aceptó la fundación del Prelado moribundo, sin controversia; el acta notarial es de 4 de Octubre de 1494. Pero cuando se pasó a la ejecución

(después de muerto el Cardenal), mostróse una tenaz y mansa resistencia,, y cuéntanse las diferencias que hubo de vencer Cisneros, y que, gracias a la decisión de la Reina Católica, pudo cumplirse a medias la voluntad del *tertius Hispaniae rex*.

Pero por la carta que sigue, vemos que ni el Cardenal estaba moribundo cuando pensó en el sepulcro, ni el Cabildo aceptó sin controversia la fundación, sino que mucho antes de su muerte ya tuvo largas cuestiones con los capitulares: es la carta de un hombre que, por un lado, quiere imponer su deseo, y por otro, ablandar con súplicas al Cabildo, que en aquel caso era quien mandaba: estas alternativas de altivez y humildad hacen singular este documento.

†

Reverendos nobles y honorables hermanos, nuestros especiales amigos; vimos lo que agora postrimeramente escrevistey a vicario Nyculas Fernandez, nuestro contador mayor, sobrel artículo tocante a nuestra sepultura; y por este, que todavía quereys ynsistir en nombrar persona que por parte del Cabildo entienda en el cerramiento del arco e diformidad del hedificio, e sobrello dezis, que no quereys que se entienda por via de justicia (maravillámonos mucho de vosotros, poner nombre de diformidad en cosa que nos fazemos por decoro e ornamento desa nuestra sta iglesia) e asy mesmo dezir que en esto no quereys fablar por via de justicia, porque se vea sy en ello ynterviene conveniencia, como a todos screvystey, e por que vee-mos que en el referir con entendimiento de lo que sobresto se ha scripto de la vna parte a la otra, está el error q faze a vosotros ynsistir en esto, e a nos en no condescender en lo que pedis, e porque deseamos mucho que este negocio aya presta conclusion, e nos parece que no se podria assy brevemente fazer por cartas; afectuosamente vos rogamos, que vista esta nuestra letra diputeys vn letrado e otra persona de vuestro Cabildo e los embieys a nos, bien ynstrutos, con vuestro poder e motivos, para que aquellos ayan de platicar en este negocio, con otras personas que nos para ello nombráremos e conseentir e asentar lo que les paresciere que de justicia e buenamente vosotros deueys fazer; e por amor nuestro esto se faga luego, lo que mucho nos graderemos e ternemos en cargo: de Guadalajara primero de setiembre de XCIII.

vester P. Car.^{lis} S. Crucis Tolet.^{us}

(Arch. H. Nac., Toledo, caja 230.)

Murió el gran Cardenal de España el domingo 11 de Enero de 1495.

(Salazar y Mendoza, "Crónica del Cardenal,"... (*Mem. hist. esp.*, t. VI, pág. 296), en nada alude a la cuestión del sepulcro. — Parro, "Toledo en la mano", I, pág. 116, cuenta lo mismo que Justi, y la destrucción violenta del muro por imposición de la Reina. — S. C.

Noticias de Diego de Sagredo.—El autor del primer libro que introdujo el Renacimiento artístico teóricamente en España y (traducido) en Francia, Diego de Sagredo, del que tan pocos datos de su vida tenemos, fué servidor de la Catedral de Toledo. Consérvanse dos cartas del Arzobispo Fonseca al Cabildo, ambas sin año. En la primera, fechada en Valladolid el 26 de Octubre, se manda den posesión a Diego de Sagredo en una ración “que vacó muchos días ha dessa sta iglesia”, “que demas de lo que su servicio en essa sta iglesia merece, a mi me hareys en ello mucho plazer”, en la segunda se dice: “el Bachiller Sagredo fue por nuestro mandado a Alcalá, donde está entendiendo en el reparo de nras cassas arzobispales que tienen necesidad de reparar con tiempo antes que entren las aguas del ybierno”, y “sabida la causa de su ausencia le hayais estos dias por escusado hasta que aquello se concluya y luego volverá a servir ay su officio como solía”. “En Valladolid a XXIII de setiembre”.—(Arch. Hist. Nac., caja 230.)—S. C.

De las aficiones artísticas del Príncipe Don Carlos.—El infeliz hijo de Felipe II hubo de heredar de sus mayores cierto amor a las artes. En mis apuntes acerca de los pintores de Cámara queda anotado el nombre de un pintor suyo, Pablo Ortiz, y la adquisición de una tabla con el retrato de San Fernando, que se devolvió a su dueño por no haberla pagado el Príncipe. Era éste del no pagar uno de los vicios del real degenerado; lo confirma el documento que extracto a continuación (Arch. Hist. Nac., Cámara de Castilla, libro I, folio 352):

Según un memorial del Maestro Alonso Oretano—epigrafista desconocido de Hübner (véase prólogo a sus “Inscriptiones”, tomo II y suplementos), de Nicolás Antonio, y del que no tenemos noticia—, en el que refiere que por indicación de Honorato Juan, Obispo de Osma y maestro del Príncipe, “se ocupó más de quatro años en juntar letreros y antigüedades Romanas y en componer y escreuir un libro que de todo ello hizo, intitulado “Inscriptiones vetustatis”, scrito de su mano en papel en forma de pliego entero y encuadernado y cubierto de tela de oro bordada, lo embió a dho Principe juntamente con una tabla de pinzel pintada al oleo en que están dos ymagines de Sant Pedro y San Pablo con otra tabla que entra por un lado y sirve para cubrir la pintura, en que está pintada un águila”, y no habiendo sido remunerado en nada de su trabajo, pide le hagan alguna merced y le devuelvan el libro “para reveerle y acrescentarle”. Los testamentarios del Príncipe Don Carlos ordenan, el 23 de Abril de 1570, se devuelvan a Oretano libro y tabla: se conoce que Felipe II no tenía ganas de pagar deudas de su hijo, aun las producidas por sus raros gustos artístico-arqueológicos...— S. C.

Un pintor desconocido: Miguel Cabrera.—Firmado “Michael Cabrera pinxit anno 1749 Mexici”, hay un hermoso cuadro en el convento, hoy de Mercedarios, de San Juan de Poyo (a cuatro kilómetros de Pontevedra).

Cristo, tendido al pie de la cruz sobre un paño blanco, apoyado el cuerpo en las rodillas de María, que mira al cielo; a la derecha, San Juan; delante y de rodillas, uno de los piadosos varones; a la izquierda, Nicodemus, sentado; entre María y San Juan, un ángel llorando (lo mejor de la pintura); mide 2,30 por 1,67. La entonación azul, el colorido diestramente manejado; se revela su autor como experto dibujante; el cuadro, aunque italianizante, por la sobriedad y el color recuerda la escuela en Madrid en sus tiempos de menos barroquismo.

No he visto noticia de este pintor en ninguno de los Diccionarios generales de artistas. Sólo sé escribió un libro, titulado: "Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del Arte de la Pintura en la prodigiosa Imagen de nuestra señora de Guadalupe de México,,.—México, 1756, en 4.º — S. C.

Una carta de Ceán Bermúdez.—En un tomo de cartas varias, en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional (sig. 2.831), hay noventa y tres escritas al erudito archivero de Simancas, D. Tomás González, por Navarrete, Clemencín y Ceán; las más fueron publicadas por el ilustre investigador D. Manuel Serrano Sanz, en la *Revue Hispanique* (1899, páginas 81 y sgts.); entre las que quedan inéditas sacamos hoy a luz una de Ceán al citado archivero, en la que se revela un fondo sentimental y amargo, extraño en hombres "tan siglo XVIII,, todo frialdad y sequedad de alma, como piensan los que mal conocen el espíritu de aquella época tan compleja y singular:

"Madrid, 17 de junio de 1815.

„Mi estimado amigo y Sor.: La semana pasada propuse a v. m. para Académico corresponsal de la de la Historia, y ayer, pasados los ocho días según ordenanza, se votó y salió v. m. con todos los votos elegido Académico corresponsal. No sé si acerté en esta propuesta; pero si sé que todos están contentos, solo falta que v. m. lo esté también. El Secretario avisará a v. m. de oficio el nombramiento, y v. m. deberá contestarle, dando gracias a la Academia y ofreciéndola contribuir con sus luces al desempeño de su instituto. Lo bueno que tiene, que no cuesta un cuarto, que es lo principal, ahora que andan muy escasos, y como se reparten tantos honores, bueno es que le toque alguno.

„Yo sigo metido en mi casa, entretenido con mis Artistas difuntos, buena gente, que ni hablan, ni delatan, ni hacen ninguna cosa mala. A v. m. le sucederá lo mismo con tanto heroe como a cada instante le saldrá al encuentro, quejándose de que no se acuerden de sus pasados méritos, servicios y proezas. Tratemos de manifestarlos a los vivos, para su confusión en medio de tantas iniquidades como todos los días cometen.

„Llueve mucho y hace frío: mal año p^a el campo: esto es lo único que nos

faltaba: todo va igual y parejo. No hai más remedio que morirse. Saludan a v. m. mi muger y familia; este su verdadero amo y servor, *Juan Agⁿ Ceán Bermudes.*—S. C.

Obras desconocidas de Juan de Juni, en Madrid. — Restablecido el culto en la antigua iglesia de los Irlandeses, donde de reciente se ha instalado la antigua Cofradía de Nuestra Señora de Gracia, al ir a buscar en la renovada iglesia las obras de Arte de la en mal hora derribada, si en materia de cuadros no se hallan los buscados (véase la pág. 122 de este tomo del BOLETÍN), allí se encuentra bien visible el notable crucifijo de *Pedro de Mena Medrano*, y con Pasos de Semana Santa nada primorosos, algunas esculturas policromas de dos santas mujeres (de algún Calvario deshecho) y dos ángeles, que tienen todas cuatro interés relativo.

En cambio, lo tienen muy grande, a derecha e izquierda del altar mayor (creo que renovado, pues creo recordar que era churrigueresco el antiguo), dos estatuas policromas notables, al parecer de *Juan de Juni*, aunque acaso nunca citadas: San Joaquín y Santa Ana. Esta recuerda la famosa Virgen de las Angustias, de Valladolid, y el San Joaquín algún Nicodemus o Arimatea de los estupendos "Entierros," del padre insigne del barroquismo escultórico de Castilla. La policromía no parece la primitiva. Estas estatuas ya estaban antes en la misma iglesia de Irlandeses.—T.

La Galería de Cuadros del incendiado Palacio de Justicia ⁽¹⁾

En 1870 se incautó el Estado del magnífico Monasterio-palacio erigido en 1758 por Fernando VI y su esposa (amadísimas, amantísimas y diligentísimas esposas) Doña Bárbara de Braganza.

La incautación (inverosímil jurídicamente) tenía la explicación de hecho, en la hermosura y magnificencia del monumento construido por los arquitectos Carlier y Moradillo; tenía, además, la *explicación* histórica, en su elevado coste (83 millones de reales, según la nota del testamento de Doña Bárbara, de que habló Mesonero Romanos), capitales sacados del patrimonio de la Corona, cuando era lo mismo que patrimonio nacional, ciertamente que muy superiores al coste de El Escorial, nada menos.

La virtuosísima (no precisamente modesta) Reina portuguesa, no pensó acaso en que la Corona de Castilla no tenía rentas tan fabulosas como las rentas *brazileiras* del bueno de su padre Juan V, que hiciera otro pseudo-Escorial, a pleno coste, el convento de Mafra, que costó la pequeña cifra de 54 millones de cruzados.

Creeré que no fué toda piedad lo que movió a Doña Bárbara, aunque no he visto popularizada la razón *psicológica* de la enormidad de coste del Monasterio-palacio, con tan regios jardines, de las Salesas Reales.

Tuvo (antes de ser Reina) Doña Bárbara por suegra (en realidad, y lo que es mucho más que suegra: por suegra política o *suegrastra*) a Doña Isabel de Farnesio, a la mujer más mayestáticamente entrometida y más loca y ciegamente afanosa de dominación de todas las Reinas de España.

Esta celosísima dominadora del ánimo (nada *animoso*) de Felipe V, hizo sufrir a la nuera humillaciones sin cuento (véase el notable libro de D. Alfonso Danvila) (2), sin defensa posible, en la Princesa de Asturias. Esta se vengó al llegar al trono, removiendo primero del Palacio de Madrid (el del Buen Retiro, único entonces), y de Madrid al fin, a la viuda de Felipe V, que con la más reconcentrada e impotente rabia tuvo que retirarse a sus dominios feudales de San Ildefonso o la Granja.

Pero los nuevos Reyes no tenían sucesión, y Fernando VI tampoco tenía salud, y había de acabar en loco, como tantas veces lo estuvo su padre. Y Doña Bárbara tuvo que prever una viudez que le haría imposible en palacio

(1) Por razón de actualidad publicamos este trabajo, retirando para el número siguiente original de las Secciones bibliográfica, revista de revistas y varia.

(2) Alfonso Danvila: «Fernando VI y Doña Bárbara de Braganza (1713-1748)», Madrid: Ratés, 1905.

ninguno la Farnesio, siempre llena de salud y de esperanzas de dominar otra vez en España, cuando falleciere su entenado Fernando VI y viniere su hijo predilecto Carlos III a España desde la Corona de Nápoles.

Y en esa previsión sin duda, Doña Bárbara hizo un Monasterio-palacio-jardines (mucho más espléndido de edificaciones que el único Palacio Real de España a la sazón), donde es de presumir que profesando monja (si preciso fuera), pudiera hurtarse a la vengativa revancha de Doña Isabel de Farnesio. Las cosas ocurrieron de otra manera, pues si efectivamente Doña Isabel fué Regente a la muerte de Fernando VI, a éste había poco antes premuerto su fea aunque tan entrañablemente amada Doña Bárbara.

Así se explica todo. Aquel seguro regio, aquel asilo eclesiástico, ideado por la Braganza para los indefectiblemente tristísimos días de una viudez que no alcanzó a conocer, no era un convento propiamente, y las salas lujosísimas que daban a los grandiosos jardines (fachada Norte), se adornaron con cuadros, notable colección que reseña Ponz (tomo V, 6.^a división, núm. 24, particularmente) con los nombres de sus autores, Murillo, el Greco, Zurbarán, Vaccaro, Jordán, Corrado, Panini, Zobioli, etc.

En el reciente y lamentabilísimo incendio de Palacio, ninguno de esos cuadros ha podido perecer, porque si alguno de ellos subsistía allí cuando Montero Ríos decretó la incautación del edificio monjil para Palacio de Justicia, seguramente que se debió de trasladar adonde la comunidad salesiana, que ha hallado en el paseo de Santa Engracia una definitiva instalación, en corta compensación dada a las monjas por el Estado.

Lo que en gran parte ha debido de perderse es una nueva galería de cuadros allí formada, y de que pocos se habían dado cuenta de su importancia: unos pocos cuadros, procedentes de los Consejos reales del antiguo régimen, de los cuales el moderno Tribunal Supremo de Justicia se tenía como *heredero*; los más de los cuadros, procedentes del más importante de los depósitos constituidos por el Museo Nacional de Pintura y Escultura.

Sabido es que bajo Isabel II había en Madrid un espléndido "Museo Real", el del Prado, y un enorme amasijo de cuadros (buenos, medianos y malos y peores) llamado "Museo Nacional", el de la Trinidad, formado por lo que se supo no dejar robar o perder de los conventos de frailes de Madrid (algo de Toledo, algo de Segovia, Avila y Burgos), cuando la desamortización. La revolución setembrina refundió ambos Museos en el papel, pero ocupado el de la Trinidad por las oficinas del Ministerio de Fomento, y faltando locales en el Prado, comenzó el desfile de miles y miles de lienzos (pocos del Prado, y casi todos de la Trinidad) para "depósitos". Palacios, ministerios, catedrales, museos provinciales, parroquias y otros centros fueron recibiendo tales desahuciados cuadros, entre los cuales se pusieron en trance de olvido y de pérdida muchísimos lienzos importantes de la gloriosa escuela de Madrid del siglo XVII, que con tanta predilección pusiera los pinceles al servicio de los frailes de la corte.

Lo que pasó en el Palacio de Justicia de las Salesas, fué que allí el Magistrado encargado de procurar selección en el envío de depósitos, era (si no un conocedor) un conocido poeta y un amante de las Artes, D. Joaquín José Cervino, padre político (que hubiera llegado a ser) del que esto escribe. Y que Cervino, representando además a la más alta de las Instituciones del Estado, en vías de decorosa instalación a la sazón, acudió a elegir cuadros de los Museos, cuando todavía de ellos no había salido "a depósitos", lo mejor de lo que en definitiva había de salir. La lista que acompaña a la correspondiente Real orden de depósito de 9 de Marzo de 1883 (con otras de 11 de Febrero y 20 de Noviembre de 1882), no dice toda la importancia (relativa, pero principal) de los cuadros que logró llevar a los salones del Tribunal Supremo, instalado en la parte nobilísima, llamada "Palacio", aun en tiempo de las monjas, al piso principal, Norte y Noreste del edificio de las Salesas. La Fiscalía, por anterior Real orden de 29 de Diciembre de 1881, se había llevado siete solos cuadros. El Tribunal Supremo se llevó, por las de 1882 y 1883 (si no cuento mal), hasta ochenta y siete cuadros.

En mi vida profesional de abogado había tenido ocasión de ver con frecuencia algunos, y en raras ocasiones otros de los cuadros, pudiendo apreciar que los había de mérito grande, y muchos de mérito mediano pero de positivo interés para la Historia del Arte español. El propósito de estudiar el conjunto se acrecentó cuando, en 1905, logré tener copia de esas como de las otras listas de los depósitos de cuadros. Mas la visita era continuamente aplazada (salvo a las Salas de justicia, pasillos y dependencias), pues siempre es delicado meterse a ver cuadros en los salones de las autoridades en ocasión de estar en sus funciones, y más delicado hacerlos abrir en ausencia de los excelentísimos señores, cuando dejan papeles sobre sus mesas, etcétera, etc.

En el invierno penúltimo acordamos en la Junta del Prado una visita a los depósitos, y por mi iniciativa comenzamos la serie de ellas por las Salesas, los tres miembros del Patronato designados al efecto: señor Marqués de Casa Torres, D. Aureliano de Beruete, hijo (tan sabios conocedores de la Pintura de la Escuela de Madrid), y el que esto escribe, casi constituido en *cicerone*, al menos de las salas que ya conocía. Yo, además, llevaba copia cabal de la lista, y en ella tomé ligeras notas el día de nuestra visita, 5 de Enero de 1914, pero al llegar a casa comencé y acabé al día siguiente un recuento escrito de lo visto y examinado, más particularmente de lo más escondido o menos a la vista de cualquier curioso. Esos mis apuntes (con no ser nada), son después del incendio un dato insustituible, en lo poco que dicen. Merecen la publicidad, pues, y no sólo por mero motivo de actualidad.

La visita se hubo de completar pocos días después (el 14 de Enero) con la que hicimos a las habitaciones particulares del Presidente del Supremo (ángulo Sureste y lado Sur, piso principal), a la sazón ocupados interina-

mente por las oficinas todas de la Presidencia del Consejo de Ministros. En el mismo día vimos el Colegio de Abogados los señores Casa Torres, Beruete y yo. En la provisional "Presidencia del Consejo de Ministros," estaban colocados cuadros de los depositados en el Supremo, y cuadros de los depositados un día en la *Presidencia* de la calle de Alcalá y ahora (desde antes del incendio de las Salesas) en la nueva *Presidencia* del paseo de la Castellana. En el Colegio de Abogados (centro o corazón del edificio, al Sur del gran patio), en uno y en otro piso, y en la panda de patio adyacente (en uno y en otro piso también), estaban los cuadros al Colegio dados en depósito por el Museo, por Real orden de fecha que no conozco (1882 ?). Son veinte cuadros. La de los depósitos de la Presidencia del Consejo de Ministros lleva la fecha de 24 de Noviembre de 1890. Son veinte cuadros (o ventinueve). Estos dos bloques de cuadros se han salvado íntegramente del incendio. Los de la Presidencia (que valen poco) ya estaban en la Castellana.

Dada cuenta al Patronato del Prado del resultado de nuestra visita a los depósitos de las Salesas, fué ello causa de que decidiéramos revisarlos esos y todos, rehaciendo la selección, llevando otra vez al Museo lo de indiscutible interés para la Historia del Arte español, y acordando además proponer al fotógrafo Lacoste, desde luego, la profusa reproducción de lo mejor de tales depósitos. La revisión de la selección, por desventura hoy, hubo de aplazarse para cuando adelantaran las obras de ampliación del Museo del Prado, ya inauguradas con el millón de pesetas que el Patronato logró del Gobierno para ellas. La reproducción fotográfica, las circunstancias de la guerra europea (el Sr. Lacoste es reservista francés), la aplazaron igualmente. Solamente para nuestra Revista (y en malas condiciones de luz) se reprodujo la Inmaculada, de Claudio Coello, en el año pasado, publicada en mi trabajo "La Inmaculada y el Arte español."

En ocasión de pedir al dignísimo y respetable Sr. Aldecoa, Presidente del Supremo, la licencia para esa fotografía, hube de hablarle de si podría la Sociedad Española de Excursiones hacer en día no feriado la visita al Tribunal Supremo para ver el Palacio y la magnífica galería de cuadros. Cuando este invierno se hizo plan de visitas tales, decidióse que esa fuese la primera o la segunda, y supuesto ya el permiso, si en Marzo no se realizó (¡cuánto es ello de lamentar ahora!) fué porque se discurrió que a la vez se visitara el Palacio de Denia, del entonces ausente Duque de Medinaceli, y la por el incendio respetada iglesia de Santa Bárbara, de las mismas Salesas. La conferencia preliminar estaba encomendada al señor Conde de Polentinos, que anduvo, con su habitual y escrupulosísima diligencia, rebuscando datos inéditos en los Archivos referentes a la magna creación de doña Bárbara de Braganza y de su condescendiente esposo y prudentísimo monarca Fernando VI, allí, con ella, regiamente enterrados. ¡Cuántas veces es verdad que lo enemigo de lo bueno es lo mejor! Antes de acabar la rebusca, vió el señor Conde de Polentinos, desde su casa de enfrente, las enormes llamas que

tan rápidamente devoraron las cubiertas todas del edificio conventual, y que por patente fortuna, respetaron íntegramente el templo con sus pinturas y mármoles setecentistas.

De lo perdido en las Salas del Supremo no existe lista hoy, ya reclama dos los cuadros subsistentes por el Patronato del Prado. Acaso en notas, al corregir pruebas, pueda señalarse aquí lo salvado y lo quemado.

Y basta de preámbulo.

Comenzando la visita por la puerta principal (al Norte), se tomaba en el zaguán a la derecha la escalera principal del edificio, que en el último rellano daba paso a la derecha (tras de varios pasillos) a la Fiscalía (ángulo Noroeste de la planta) y a la izquierda a la gran antesala (*pas perdue*, diciéndolo a la francesa) de las Salas 2.^a y 1.^a del Tribunal Supremo. En la Fiscalía, en 1914, nos aseguraron que no quedaba cuadro alguno. En la gran antesala, para colocar el relieve y monumento escultórico en honor del Juez de Sueca, muerto en Cullera, se habían retirado varios cuadros que allí hubo muchos años, entre ellos el de *Zieja*. Reduciéndonos en adelante a citar los cuadros, sala por sala (según mis notas o mis recuerdos al día siguiente de la visita redactados), voy a usar de un estilo abreviado.

Antesala grande de las Salas 1.^a y 2.^a—En el paramento Oeste el gran cuadro aparatosísimo de *José Aparicio*, que representaba (pues se ha quemado) el desembarco de Fernando VII en la isla de León, al ser libertado de los constitucionales por el Duque de Angulema y los Cien mil hijos de San Luis. La cortesana composición académica (distracción de los abogados vestidos de toga a la espera de las vistas) estaba llena de retratos, y en los últimos años se había colocado, para descifrarlos, un cuadrito al pie, en que, numeradas las siluetas, se ofrecían los nombres de muchos personajes (1).

Sala 2.^a o de lo Criminal (2).—A los pies (al Oeste) un gran Calvario, que los inventarios atribuyeron a *Orrente*, y que Cruzada, con más prudencia, se redujo a decir que era de la escuela de Madrid (3). En el estrado, al lado de los abogados recurridos (paramento Sur), un Santo Toribio de Mogrovejo, de *Sebastiano Conca*, que procedía del Consejo Real de Indias, según la aludida nota de D. Joaquín José Cervino, y una interesantísima Adoración de los Pastores, que si era de *Francisco Ricci* (como parecía referirse el inventario), hubiese sido de lo mejor de su autor, por lo que los aludidos

(1) Núm. 1.990. Tamaño 4,62 \times 7,30 metros. Este cuadro, donación del *servilismo* de la villa de Madrid, tuvo en su tiempo (los diez llamados años) su literatura, con folleto descriptivo especial; a la muerte de Fernando VII, al tasarse todo el Museo, se dijo valía 180.000 reales; ¡y la «Familia de Carlos IV», de Goya, sólo ochenta mil!...

(2) Al Norte de la gran antesala, con balcones a la plaza, y al Este de la Fiscalía.

(3) Núm. 83. Tamaño 2,82 \times 3,21.

visitantes nos quedamos muy en duda de la identificación (1). En esta Sala, como en muchas otras, retratos muy malos de los últimos monarcas reinantes.

Sala 1.^a o de lo Civil (2).—En los pies de la Sala (paramento Oeste) el crucifijo interesantísimo de *Alonso Cano*, al que se refiere nota del señor Cervino, con fondo feo, neutro, verdoso, modelado y carnación dignas de su autor, algo corregiescos, y notable por ser una imitación libre del famoso Cristo, de Velázquez (o ambos de un tercero, aún inédito y desconocido). En el estrado, al lado de los recurrentes (paramento Norte), la bellísima Inmaculada Concepción, firmada, sin fecha (tomé facsímil), por *Claudio Coello*, reproducida por nuestra Revista (3).

Pasillo largo del Norte (4).—Había varios cuadros, a veces en muy malas condiciones de luz. Creo que había entre ellos el de Polifemo, de *J. B. Maza*, obra auténtica (5), y un paisaje con tigres y panteras, de *Momper* (6), etc.

Tras de la Sala 2.^a (7).—Santas y santos dominicos y franciscanos (Santa Rosa, Santa Rosalía, San Antonio de Padua, San Jacinto y otros muchos más), de uno de los *Miranda* (8); San Francisco de Paula (aunque con hábito de color pardo) hablando al Rey de Nápoles, de *José de Zieja*, cuadro firmado y fechado, en grandes mayúsculas, en 1691 (9). Creía recordar que en este lugar (con algún otro cuadro) estaba también el del Sueño de San José, de *Lucas Jordán* (10).

Tras de la Sala 1.^a (11).—O Sala de retratos de los Presidentes del Tribunal Supremo; cuadros en general indignos, puestos apretados los unos a los otros. Encima de ellos un notable retrato de D. Ignacio Martínez de

(1) Núm. 663 (?). Tamaño $2,07 \times 2,03$. Inventariado meramente como de autor desconocido.

(2) Al Este de la gran antesala, con balcones (al Sur) al patio.

(3) No inventariada en el Museo, haciendo suponer que procedía de alguno de los Reales Consejos.

(4) Al Este de la gran antesala, Sur de la sala 2.^a, Norte de la 1.^a, prolongándose después mucho hacia el Este.

(5) Núm. (Trinidad) 2.841, y 798 (Prado), «estilo de Maza» dicen los inventarios: «Vn Pais». $2,46 \times 2,05$.

(6) Núm. 2.315. $1,44 \times 1,98$.

(7) Pasillo amplio, cuyo eje era Norte Sur, por donde los Magistrados entraban a la Sala 2.^a. Tenía balcón al extremo Norte sobre la fachada principal.

(8) Núm. 954. $2,64 \times 2,64$.

(9) Núm. 311. $2,64 \times 2,72$. Estando este cuadro en la gran antesala dí nota del mismo (con muchas otras, de cuadros de los depósitos) al Sr. Mayer que, en el gran Diccionario de Thieme, al nombre de Cieza, publicó la noticia de su colocación, precisamente a los pocos días de haberlo cambiado de sitio.

(10) Núm. 1.852. $3,07 \times 3,76$.

(11) Pieza bastante cuadrada, al Sur del pasillo del Norte y al Este de la Sala 1.^a y con balcones al patio.

Villela, Gobernador del Consejo de Castilla, por *D. Vicente López* (1). También colocados altos estaban los dos cuadros de *Bassano*, representando el uno al casto José (2) y el otro a unas mujeres hilando en grandes devanaderas (3). Entre las dos ventanas (paramento Sur) la Impresión de las llagas a San Francisco, con los brazos abiertos, cuadro de *Francisco Bayeu* (firmado), acabado arriba en medio punto (4). Y olvidando otros cuadros, un retrato de los Reyes Católicos, sentados, obra del siglo XVII, creí que de la serie de los reyes sedentes del friso del gran salón de Comedias del antiguo Alcázar, aunque las figuras más puestas en medio y más en segundo término que los otros conservados (5). También se veían retratos de Fernando VI (que no creí de *Van Loo*) (6) y de Doña Bárbara, vestida de azul, ya no joven (7).

Ante-Presidencia del Supremo (8).—En el paramento Oeste, todo libre, un descomunal lienzo, obra no acabada, y la última de gran composición que pintó su autor (lo no acabado era poco y a la derecha del espectador): La muerte de *Ciro el Grande*, por *D. Vicente López* (9). Otros cuadros de verdadero interés adornaban además este alargado salón o pasillo (10). No una mala copia de un *San Antonio Abad* (?) de *Ribera* (11), pero sí tenía muy singular interés el notabilísimo cuadro de *San Rafael y Tobías*, de *Lucas Jordán*, firmado en 1651 (o 1691?: véase el facsímil), bastante más vigoroso y serio que todo lo suyo y con algo de la influencia flamenca en la figura del arcángel (12), y también (con algún otro que no recuerdo) un notable cuadro de *La Visitación* (*Zacarías y San José con sus esposas*, y una joven con cesto de flores), obra que pudiera ser de *Pereda* o de discípulo suyo (acaso *el Sordillo*) (13).

Salón oficial de la Presidencia del Supremo (14).—Un cuadro excelente de *Adoración de Abraham a los ángeles*, de una serie muy conocida de *Escalante*, firmado éste en 1667 en letras mayúsculas (15); el cuadro, un

(1) Núm. 353. $0,94 \times 0,72$.

(2) Núm. 1.878. $0,95 \times 1,30$.

(3) Núm. 2.506. $1,22 \times 1,55$.

(4) Núm. 530. $2,44 \times 1,34$.

(5) Núm. 233. «Autor desconocido.» $1,55 \times 2,35$.

(6) Núm. 2.625. «Escuela francesa.» $1,50 \times 1,30$.

(7) Núm. 2.626. «Escuela francesa.» $1,50 \times 1,20$.

(8) Al Norte del gran pasillo Norte, y no sé si inmediatamente al Este de la que he llamado «tras Sala 2.^a»; seguramente al Oeste de la Sala de la Presidencia.

(9) Núm. 449 m (en letra amarilla). «Muerte de *Abradela*». $4,30 \times 6,80$.

(10) Su eje mayor de Norte a Sur.

(11) Núm. 2.212. $0,80 \times 0,65$.

(12) Núm. 554. $2,42 \times 1,96$.

(13) Núm. 693. «Autor desconocido.» $3,33 \times 2,19$.

(14) Al Oeste de la antesala de la Presidencia y Norte del gran pasillo Norte. A su recinto quedaban abiertos unos rincones de ángulo o gabinetitos, que es donde estaban los cuadros.

(15) Núm. 329. $1,14 \times 1,50$

tiempo famoso, de Felipe IV cazando un puerco, que nos pareció obra personal de *Mazo* (1); el cuadro de la Cena del Señor con los Apóstoles, de un *Palomino* (*.omino f.* leo en el facsímil), que más probablemente sería del sobrino que del tío (2); la Resurrección de Lázaro, atribuido a *Martín de Vos* (3)... y otros que no pudo localizar mi recuerdo el día siguiente de nuestra visita, precisamente comenzada en esta pieza y atendiendo a los saludos al señor Presidente y otros Magistrados presentes.

Salón de Plenos (4). No tenía cuadros, sino decoración pseudo-lujosa con un gran techo pintado por *Vicente Sabater* en 1882, artista que luego se volvió loco. No sé si era de mano del mismo el retrato de la Reina Católica, busto, en una de las sobrepuestas.

En un paso, a que daba una escalera: el Moisés, figura colosal, de *V. Carducho* (5).

En otro paso (6), los cuatro meses, de *Bassano*: Capricornio (7), Acuario (8), Piscis (9) y Aries (10) y un excelente cuadro italiano del Buen Samaritano (11).

En otra pieza de paso (12), la Fiesta del Corpus en Roma, de escuela italiana (13).

En una como portería (14), un País nevado, con el martirio de un santo, de *Collantes* (15); un Cristo ante Pilatos, de estilo de *G. della Notte* (16).

Secretaría de Gobierno del Supremo (17), Copia (copia) de un Felipe IV, de *Velázquez* (18); copia (copia) del San Jerónimo en el desierto, de *Tizian*.

(1) Núm. 2.297 (numeración ocre), núm. 189 en blanco con el redondo punto rojo, núm. 553 encarnado. $1,70 \times 1,28$.

(2) Núm. 527. $1,65 \times 1,05$.

(3) Núm. 2.328 ocre y 204 en blanco, viejo. $1,30 \times 1,12$.

(4) Era donde se celebraba la sesión anual solemne de apertura de Tribunales el 15 de Setiembre. Creo que al saliente cuerpo de edificio, al Norte Este de la fábrica toda.

(5) Núm. 2.668. $3,12 \times 3,22$. A este *paso* daban los retretes del servicio.

(6) Paralelo al anterior, y más al Este, y que daba a la Sala de togas de los Magistrados.

(7) Núm. 2.543. $1,54 \times 2,40$.

(8) Núm. 2.553. $1,50 \times 2,36$.

(9) Núm. 2.552. $1,50 \times 2,40$.

(10) Núm. 2.533. $1,50 \times 2,43$.

(11) Núm. 2.332. $0,75 \times 1,24$.

(12) Al Este de la Sala de Retratos, al Sur del pasillo general del Norte, inmediato a él.

(13) Núm. 2.705. 1.332 (blanco) y 1.925 (o 6) o re. $2,07 \times 2,62$.

(14) Inmediata a la anterior, creo que al Sur de ella, e inmediata al Norte del pasillo general del Este.

(15) Núm. 2.070, 626 blanco, 46 blanco y 2.077 ocre. $1,10 \times 1,65$.

(16) Núm. 2.403 ocre. $1,62 \times 2,20$.

(17) Creo que con luces ya a lo principal de la fachada Este, al Norte de la crujía, de que sucesivamente se señalarán varias piezas.

(18) Núm. 2.125 ocre, y 386 antiguo. $0,86 \times 0,63$.

no (firmado!) (1); copia de la Anunciación, de *B. Carducho* (2); un supuesto San Nicolás de Bari (es un Papa, con tres hostias sobre el cáliz), cuadro notable de ignoto artista, al parecer madrileño, del siglo XVII (3), y una Inmaculada, de *Maella*, o cosa así, que no procedía del Museo.

En la tras Sala 3.^a (4), una Adoración de los Pastores, firmado en 1605 por *Pantoja de la Cruz* (5); no sé si aquí también un Niño Dios dormido, con San Juan niño arrodillado a sus pies, de imitador setecentista de *Murillo* (6).

Sala 3.^a o de lo Contencioso (7), un gran cuadro, importante, de la Adoración de los Magos, de *Orrente*, en el paramento Oeste, al estrado (8).

Piezas restantes de la *Cruja Este* (9). Había algún que otro cuadro, recordando tan sólo una interesante Inmaculada firmada por *Francisco Ricci*, salvada del incendio (10), y el cuadro de un Energúmeno, sujeto por dos hombres y exorcizado por un fraile, de autor desconocido (11).

Pasillo general de Este, varios cuadros de la serie de Reyes de España, pintados en tiempos de Isabel II. De ellos, y de los cuadros del pasillo central de Este a Oeste (al Sur del patio) y del pasillo general del Oeste, por ser tan públicos y poder volver a anotar los cuadros cuando se deseara, no tomé entonces nota alguna. En el último estaba el cuadro de San Francisco de Paula en oración ante un rey y varios soldados, firmado en grandes mayúsculas, en 1691, por *Parla* (12).

Al redactar abreviadamente las anteriores notas el 6 de Enero de 1914, pocas horas después de la visita hecha con los Sres. Beruete y Marqués de Casa Torres, recordaba que habíamos visto, pero no recordaba en qué piezas, algunos otros cuadros, como el Juicio de Salomón, imitación del de Rubens (tan repetido por España), cuadro firmado en castellano por "Guillermo Van den Hoeque," en 1652 (13); una Santa Cecilia, cantando, de autor

(1) Núm. 499. «Escuela de Madrid.» $2,08 \times 1,65$. Depósito hecho a la Fiscalía.

(2) Núm. 520. «Autor desconocido.» $1,90 \times 1,46$.

(3) Núm. 619. «Autor desconocido.» $1,53 \times 1,19$.

(4) Al Sur de la anterior, recuerdos dudosos.

(5) Núm. 156. $2,26 \times 1,65$.

(6) Núm. 698. «Autor desconocido.» $2,12 \times 1,35$.

(7) Al Sur de las piezas anteriores, con balcones a la fachada Este. Pieza alargada en el sentido del Meridiano.

(8) Núm. 97 (en papel pegado). $2,37 \times 2,00$. A los pies de esta Sala, al Sur, había un crucifijo imitado de los de Zurbarán, firmado por un juez o magistrado, *Juez Sarmiento* de apellido, en Sevilla en 1849, y diciendo donosamente que estaba tomado del «natural».

(9) La última al Sur de ellas (y eran varias) daba a las de la entonces Presidencia del Consejo de Ministros.

(10) Núm. 136. $2,39 \times 1,74$.

(11) Núm. 1.092. $1,60 \times 1,50$.

(12) Núm. 455. $2,64 \times 2,64$.

(13) Núm. 230. $1,87 \times 2,53$. Depósito a la Fiscalía.

italiano (1); un cuadro alegórico con Carlos IV, obra acaso de *Camarón* (2); un Argos y Juno, de arte del *Poussin* (3); la Muerte de Séneca dictando sentencias (arriba "Ars longa vita brevis"), de *Sebastiano Conca* (4), el interior de la Basílica del Vaticano, aún sin el baldaquino, de escuela italiana (5), etc.

Aseguraba en cambio no haber llegado a ver algunos cuadros inventariados, que días después tampoco vimos en la interina Presidencia del Consejo de Ministros.

En las salas de esta instalación (que eran las habitaciones particulares del señor Presidente del Supremo, cedidas por el Sr. Aldecoa al Sr. Canalejas para aquel destino) estaban mezclados los cuadros de depósitos al Supremo y de depósitos a la Presidencia del Consejo. Estos se retiraron el pasado invierno, antes del incendio, y los otros es probable que se hayan salvado todos, por estar tan lejos del arranque del siniestro. Mis notas (esta vez con mayor seguridad) describían sala por sala los cuadros. Aquí debo sólo referirme a los que (con todos los ya citados en este trabajo) integraban los depósitos al Supremo o a su Fiscalía, y por la razón que los jurisconsultos llaman "de la continencia de la causa". Todas las piezas estaban en el piso principal (como todo lo ya visto en el Tribunal Supremo), subiendo por la escalera que daba directamente a la fachada Este del gran edificio.

Antesala que era del Subsecretario. Curiosísimo cuadro mal llamado de los Juegos olímpicos, que nos mostraba a la vez pictórica y arquitectónicamente, el Circo máximo de Roma en fiesta, obra de *Viviano Codagora* (6), cual su pareja (el Coliseo de Roma en la misma forma), que conservo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid. Otros cuadros de depósito de la Presidencia del Consejo (de *Nani*, *Lorenzale*, *Lardhy*, *Fernanda Francés*).

Salita del Subsecretario. Algo de *García Sampedro*.

En dependencia más al Norte, de la propiedad de la Presidencia del Consejo de Ministros, un gran cuadro de la cabalgata de Isabel II, joven, D. Francisco, Castaños, O'Donnell, Narváez y tres Generales más (tamaño natural).

Primera antesala del Presidente del Consejo (7). La Huida a Egipto, cuadro agradable de *Joseph Moreno*, firmado en 16... (no logré ver las dos

(1) Núm. 2.480 ocre. 155 × 156.

(2) Núm. 2.031. 1,76 × 1,26. Carlos IV, con la mano hacia la corona; en una letra que no llegué a leer sonaba «Sebastianus» (?).

(3) Núm. 2.357 y 229 blanco. 0,98 × 1,85.

(4) Núm. 1.840. 2,95 × 4,12.

(5) Núm. 2.228. 1,73 × 2,42.

(6) Núm. 2.703 y 1.022 (Prado) «Castiglione». 2,20 × 3,58.

(7) Balcón a la fachada Sur.

últimas cifras) (1), cuadro que, si no lo viéramos firmado, para atribuirlo a un Cerezo o a un Claudio Coello sería flojo, pero que es muy agradable de tonos para ser de un ignoto Joseph Moreno; Orfeo rodeado de los animales, de un pariente o imitador de Rosa Tívoli (2).

Segunda antesala del Presidente del Consejo (3). Un interesantísimo cuadro de la Purificación de María ante Simeón, de barbas largas, que el Sr. Beruete pensó en que podría ser de *F. Ricci*, recordando a veces al *Sordillo*, a *Donoso*, al mismo *Pereda* (4), y un notable cuadro de San Jerónimo azotado por los ángeles, demasiado bueno lo creyéramos para firmado por *Francisco C...* que Cruzada Villamil leyó entero *Francisco Camilo, 1651*. Tira esta obra un poco a las cosas de Herrera el Mozo (5).

Antesalita y salita del Presidente del Consejo (6). Ninguno de los cuadros era de depósitos del Supremo.

Sala de los Consejos de Ministros. Nada.

Tras de la sala de los Consejos. Un cuadro de Dos viejos matemáticos, firmado por un *Cristóbal* (?) o *Erwo val* (7); dos interesantes *Inzas* (que parecían *Esteves*) y eran de la Presidencia, y retratos de los de depósito a la Presidencia del Consejo.

Salita del Mayor: un cuadro, estilo duro, de los Peregrinos de Emmaus, que me pareció del arte sevillano riberesco (8).

En otras piezas (o en alguna de las mismas) vimos el cuadro de un País, no sé si con Adonis, de *Van Artois* (9); las Exequias, no sé si de Augusto César, de *Camassei* (10), etc.

Cierro al fin este trabajo sin poderlo acompañar de la noticia concreta de cuáles son los cuadros perdidos y cuáles los salvados en el incendio del día 4 de Mayo de 1915, aunque ya está todo dispuesto para la traslación al Prado de todo lo que no se quemó. Mas no es cosa de retrasar la salida del BOLETÍN, cuando es tan fácil dar en otro número la nota en Apéndice.

ELÍAS TORMO.

(1) Núm. 629 en rojo. $2,08 \times 2,51$. Depósito a la Fiscalía.

(2) Núm. 1.173 ocre, 233 blanco. $1,98 \times 3,11$.

(3) Pieza al Oeste de la anterior, con luces a la fachada Sur, igualmente y más grande.

(4) Núm. 703, en papel impreso. $2,06 \times 2,90$.

(5) Núm. 516. $2,05 \times 2,45$.

(6) Consecutivamente más al Oeste de las anteriores.

(7) Núm. 2.519 en ocre, 469 en blanco. $1,53 \times 2,02$.

(8) Núm. 2.486. «Escuela italiana». $1,02 \times 1,45$.

(9) Núm. 2.889 en ocre. $2,46 \times 2,05$.

(10) Núm. 1.142. $2,26 \times 3,65$.