

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

* Arte * Arqueología * Historia *

◇ ◇ MADRID.—1.º Diciembre 1916. ◇ ◇

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 MONASTERIO DE LA VISITACION DE MADRID

(SALESAS REALES)

I

Ocurrido el fallecimiento de Luis I, y cuando parecía lógico que el Príncipe Don Fernando fuese el llamado a sucederle, decidió el Rey Don Felipe V volver a ocupar el Trono, contra el parecer del Consejo de Castilla, de casi todo el pueblo español y hasta del propio confesor del Rey, P. Bermúdez (1).

El entonces llamado partido francés apoyaba esta decisión del Monarca, que seguía los consejos del Nuncio Aldobrandini, influido éste por los manejos y ambición de la Reina Isabel de Farnesio.

Aunque ésta colmaba de agasajos al Príncipe heredero, interiormente le odiaba por ser un obstáculo para las ambiciones que por sus hijos tenía.

Habiéndose roto por instigaciones del no menos ambicioso Duque de Borbón el matrimonio de Luis XV con la Infanta María Ana Victoria, y por lo tanto la boda del Infante Carlos con Mlle. de Beaujois, y después de la devolución de las Princesas, la primera a España y la segunda a Francia, el Monarca portugués Don Juan V aprovechó la ocasión para intentar una recíproca amistad de ambas Co-

(1) Tanto el Padre Bermúdez como el Consejo de Castilla aconsejaron al Rey Felipe V que no volviese a empuñar las riendas del Gobierno como no fuese hasta que no cumpliese la mayor edad el Príncipe Don Fernando. (Danvila: *Fernando VII y Doña Bárbara de Braganza*.)

ronas, cuyos deseos encontraron la mejor acogida en la Corte de España.

Después de convocada y oída una Junta de Estado, compuesta del Cardenal, el Duque de Cadaval y los Marqueses de Abrantes y Alegrete, mandó llamar, por medio del Secretario D. Diego de Mendoza, al Ministro de España para hacerle proposiciones de matrimonio entre Braganzas y Borbones.

El Ministro se apresuró a enviar las primeras noticias sobre los Príncipes portugueses, diciendo *que era de buena índole é inclinación y costumbres; que el Príncipe era hermosito de cara; pero que la de la Señora Infanta ha quedado muy mal tratada después de las viruelas, y que antes que se adelantase en la materia procuraría tuviesen NUESTROS AMOS un fiel retrato de dicha Señora.*

Pareció esto bien a los Reyes de España; pero no le fué muy fácil, como veremos más adelante, a su representante en Portugal el obtenerlo.

El Marqués de Capicciolatro, que era entonces el dicho Ministro, acudió entonces a un pintor saboyano de gran fama, encargándole pintase un retrato pequeño de la Infanta con toda fidelidad y parecido posible. El Secretario de Estado impidió que el pintor se acercase a la Señora, y, por lo tanto, pudiese hacer el retrato deseado (1).

Puesto en relaciones con otro pintor, consiguió enviar a España, con fecha 12 de Junio, una miniatura representando al Príncipe del Brasil y un cuadro con el retrato de Doña María Bárbara; pero añadiendo que el de la Infanta no estaba nada semejante, porque además de disimular las señales de las viruelas, favorecía los ojos, nariz y boca, figurándola de mayor corpulencia y edad (2).

El Príncipe Don Fernando, cuyo casamiento era impuesto por las intrigas de la Reina, una vez en posesión del retrato, lo guardó en su cuarto sin enseñarlo a nadie hasta su casamiento.

El 5 de Octubre se firmaron en Lisboa las capitulaciones preliminares del casamiento entre Doña Bárbara y Don Fernando. La dote de la Infanta era de 50.000 escudos de oro. Los Reyes de España se comprometieron a dar a su nueva hija 80.000 pesos en joyas y pre-

(1) La causa, según se averiguó por el representante de los Reyes de España, no era otra que la aplicación a la Infanta de ciertos remedios para igualar los hoyos de la cara y quitar el humor que destilaban los ojos a causa de las viruelas, y que hasta acabar su curación no permitían la vista de la Infanta.

(2) Lisboa, 12 y 17 de Junio de 1725.—Capicciolatro a Grimaldo.— Archivo Histórico Nacional.— Estado.— Legajo 2.656.

sentes, 20,000 escudos en calidad de arras y una cantidad para los gastos de la casa. En caso de quedar viuda, podía volver a Portugal o permanecer en España, según su voluntad (1).

Los desposorios se celebraron en 18 de Enero de 1728, representando en la ceremonia, celebrada en Lisboa, al Príncipe de Asturias Don Juan V. Hasta el 19 de Enero del año siguiente no se verificó el canje de las Princesas, sobre el río Caya, que dividía las dos naciones, por haber estado el Príncipe Don Fernando enfermo con viruelas, de cuya enfermedad tardó en reponerse bastante (2).

La primera entrevista de los esposos fué entonces, causando al príncipe bastante mal efecto la fealdad de su esposa.

En la Catedral de Badajoz se les dió la bendición nupcial por el Cardenal Borja y con la asistencia de los Reyes.

Aunque al principio Isabel de Farnesio estaba muy satisfecha con la nueva Princesa de Asturias, a quien colmaba de atenciones, al ver que ésta no se prestaba a sus manejos e intrigas, empezó a hacerle, lo mismo que al Príncipe, una guerra sin cuartel; no hubo humillación que no tuvieran que tolerar los jóvenes Príncipes, privándole a Don Fernando de asistir al despacho de los asuntos del Reino con su padre, como tenía por costumbre, a pesar de que la enfermedad, que iba haciendo grandes progresos en el Rey, hacía necesaria la presencia del Príncipe, y logró aislarlos de tal modo, que nadie, por prohibición expresa de la Reina, exceptuando a su servidumbre, tenía entrada en las habitaciones de los jóvenes esposos.

Estos, que lo sufrían todo con gran resignación y paciencia, desconfiando de todo el mundo, se reconcentraron en su cariño, llegando Doña Bárbara, con su bondad y talento, a hacerse dueña, no sólo del corazón de su marido, sino también de su voluntad, tomando un ascendiente que jamás perdió.

La muerte de Felipe V, ocurrida el año de 1746, y la elevación al Trono de los Príncipes de Asturias fué para éstos el comienzo de una época de libertad, y desde el primer momento, olvidando los desaires recibidos, así como las humillaciones, trataron con gran bondad a la Reina viuda, y a no ser por el afán de ésta de entrometerse en los negocios de Estado, criticando cuanto hacían los nuevos Monarcas e incitando a sus hijos a cometer verdaderas incorrecciones, lo que obligó a los Reyes a decretar su destierro al Palacio de San Ildefonso,

(1) Danvilla: Obra citada.

(2) La enfermedad empezó el 25 de Mayo y duró cinco días, que tuvo en gran alarma al pueblo español, que recordaba la muerte de Luis I.

la vida de Isabel de Farnesio hubiese seguido tranquila, rodeada de su pequeña corte (1).

El Rey, según sus biógrafos, tenía una figura poco gallarda; era pequeño y endeble de cuerpo, mantenía casi siempre fruncidas las cejas, los ojos tenían una gran dureza en el mirar, y sus maneras respiraban severidad y disimulo. Sus aficiones eran la caza, la música y los relojes, que gustaba de coleccionar.

La Reina Doña Bárbara, afeada en su rostro por las señales de las viruelas, no dejaba, sin embargo, de ser agradable. Su cuerpo era gentilísimo, su escote y sus manos admirables, los gestos y ademanes, verdaderamente regios; tenía, además, un carácter dulce, que la hacía ser adorada de toda la Corte. Ambos esposos, desde el comienzo de su reinado procuraron por todos los medios afianzar la paz, que fué la base del bienestar y riqueza que gozó España. La única nube que empañaba la felicidad de los Reyes era la falta de sucesión, y se decía por todas partes que el Rey tenía mala salud y que había sufrido algunos ataques de melancolía.

Doña Bárbara, que en su sagacidad y talento comprendía que si el Rey faltaba antes que ella, su rival, la Reina viuda, entonces en el destierro de San Ildefonso, no perdonaría medio de volver a sus antiguas humillaciones y desprecios, pensó en proporcionarse donde vivir y en caso necesario resguardarse de las iras de Doña Isabel de Farnesio, sin que nadie pudiese sospechar el motivo, y para ello nada mejor que construir un Monasterio fundado con cualquier motivo o pretexto.

Queriendo la Reina que las niñas de la nobleza tuviesen educación adecuada a su rango, tuvo la idea de que este Monasterio fuese a la vez colegio donde recibiesen educación las doncellas nobles.

Comunicado su proyecto al Rey, encontró la mejor acogida en Don Fernando, siempre dispuesto a complacer a su esposa, a quien adoraba, y le dió el permiso que solicitaba de muy buen grado.

Solamente hacía falta escoger qué Orden había de regir el nuevo Monasterio-Colegio, y desde luego pareció la más conveniente para los fines que se deseaban la del Instituto y Orden de San Francisco de Sales, porque sus instituciones están llenas de sabiduría, discreción y suavidad, con que se hace la virtud apetecible, y por que uno de los principales fines a que se dedican es el de la crianza y educación de niñas nobles (2), para que imbuídas del santo temor de Dios,

(1) Danvila: Obra citada.

(2) P., Sec., Leg. 3.—Patronatos y fundaciones.—Salesas Reales, 1754. Diligen-



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Fachada del templo (estado actual) Arquitecto FRANCISCO CARLIER († 1760)
las estatuas y adornos de DOMINGO OLIVIERI († 1762)

sean instruidas de todo lo que corresponde a una persona de distinción.

La escritura de fundación del Monasterio bajo la advocación de Monasterio de la Visitación de Nuestra Señora, fué aprobada por el Rey en 6 de Diciembre, en el Buen Retiro. Estaba firmada por la Reina y refrendada por Juan Francisco de Gaona y Portocarrero, Conde de Valdeparayso, Secretario del Despacho Universal de Hacienda y Notario de los Reinos, y fueron testigos de dicha escritura de fundación el Arzobispo Inquisidor general, el confesor de la Reina, P. Gaspar de Verona; el Marqués de Montealegre, Sumiller de Corps; el Duque de Medinaceli, Caballerizo mayor; el Duque de Solferino, Mayordomo mayor de la Reina Nuestra Señora, y el Príncipe Macerano, Capitán de la Compañía de Guardias de Corps.

El Monasterio tenía que tener 33 Religiosas de las tres clases, de Coristas, Asociadas y Domésticas, a las que se les había de asistir con todo lo necesario, así para los alimentos como para el vestuario. Debían entrar sin dote, y eran admitidas dando por razón del ajuar 400 ducados de vellón, prohibiendo propinas, refrescos y regalos, así para la entrada como a la profesión, no sólo para las monjas, sino que también para el confesor y capellanes.

Permitía se admitiesen después de las 33 monjas de la Real dotación las que pidiesen las circunstancias y pareciese conveniente, pero con la condición precisa de llevar su dote, que era de tres mil ducados de vellón, siendo de velo negro, y siempre precediendo la real licencia de los Reyes y sus sucesores en la Corona.

Las niñas no podían ser recibidas como educandas de más de nueve años y de menos de cuatro cumplidos, y con licencia por escrito de la Reina o el Rey, y debían llevar su cama y otros muebles; pagaban de pensión por sus alimentos, al día, seis reales; si alguna de las educandas manifestaba tener vocación religiosa, se ordenaba que no fuese admitida sin que saliese de clausura antes y la llevasen sus padres o parientes a su casa y vieses si era verdadera su vocación.

cias practicadas para el establecimiento y nueva fundación en esta corte del Real convento de Religiosas del Instituto de San Francisco de Sales, 13 de Agosto de 1740 y 18 de Abril de 1754. — Archivo del Real Palacio.

II

Hecha ya la fundación fué necesario traer la Comunidad que lo habitase y dotarle con rentas propias para que pudiese subsistir.

El 14 de Agosto de 1747 se comunicó por el Marqués de la Ensenada al Arzobispo de Farsalia, que estaba en Annecy, que solicitase permiso del Obispo de la diócesis para que viniesen a España las Religiosas que habían de fundar el nuevo convento.

Vinieron la Madre Sor Ana Sophia de la Rochebardoul (1), asistida de la Madre Sor Ana Victoria de Oncieux (2) y Sor María Próspera Truchet (3), profesas, y Margarita de Crouz, pretendiente (4); el encargado de traerlas fué el ya citado Arzobispo de Farsalia y además Gobernador electo de Toledo D. Manuel Quintano y Bonifaz (5), con previa licencia del Obispo de Annecy (6), dada en 5 de Septiembre del mismo año. Iban acompañadas de dos eclesiásticos, y de orden de la Reina se les entregó en Chambery para el viaje 150 doblones de oro, y en Barcelona letra abierta de cuanto necesitasen. El viaje lo hicieron hospedándose en los conventos de su Orden, donde los había, y donde no los encontraron guardaron clausura en los ostales. El 14 de Octubre entraban en Madrid, y de orden del Rey se las hospedaba en el Beaterio de San José, dándolas posesión D. Pedro Colón de Larreategui.

Este Beaterio de San José era una fundación hecha en el año 1638, por la Hermana Antonia de Cristo, de la Orden Tercera, y a expensas de María del Campo, y estaba en la calle Ancha de San Bernardo.

Pero este Beaterio, que era pequeño y malo, disgustó tanto a las monjas, que solicitaron del Rey se las trasladara o que diese licencia para escoger otro sitio; concedida ésta por el Monarca, eligieron las

(1) Sor Ana Sophia de la Rochebardoul tenía sesenta años; era natural de Bretaña; tomó el velo o hábito en París, a los diez y ocho años, y fué desde allí a Saboya por los años de 1728 al 30 a seguir la causa de beatificación de su parienta la Baronesa de Chantal, primitiva fundadora.

(2) Sor Ana Victoria de Oncieux era Asistente general en Chambery; tenía cuarenta y nueve años y treinta y seis de hábito.

(3) Sor María Próspera Truchet era natural de Asís, de diez y nueve años y dos y medio de profesión; según dice el Marqués de Valdeolmcs en sus *Memorias*, entró de treinta meses en el convento.

(4) La pretendiente Margarita de Crouz tenía veintinueve años.

(5) D. Manuel Quintano y Bonifaz era además confesor del Infante Don Felipe, hermano del Rey.

(6) El Obispo de Annecy era D. José Nicolás Deschamps Deschaumont, Príncipe de Ginebra.

casas llamadas de Juan Brancacho, sitas en el Prado Viejo, llamado también Prado de San Jerónimo (1), que fué comprada por D. Pedro Mendoza, del Consejo de Hacienda, por mandado del Rey, y pagada de los caudales de lanzas y medias annatas.

En 13 de Enero del siguiente año se empezó a componer la casa, concluida la principal obra y equipada y amueblada con todo lo necesario, así como ornamentos y alhajas para el servicio de la iglesia (2).

El 17 del mismo mes se bendijo la capilla y convento por el Arzobispo de Farsalia, y al día siguiente se trasladaron las monjas, acompañadas de tres beatas que recibieron el hábito y dos criadas, en coches del Marqués de la Ensenada (3).

La Reina había otorgado una escritura de donación de 54.632 reales y 18 maravedises de renta anual en diferentes partidas de juros y por dotación del Real Monasterio de la Visitación de Nuestra Señora de esta Corte en 1.º de Junio de 1749, ante el Secretario D. Cenón de Somodevilla, Marqués de la Ensenada. De esta escritura fueron testigos el Mayordomo Mayor del Rey, Marqués de Villafranca; el Caballero Mayor de S. M., Duque de Medinaceli, y el Mayordomo Mayor y el Caballero Mayor de la Reina, Duque de Solferino y Marqués de los Balbases.

No se limitó a esto lo que Doña Bárbara hizo por la nueva fundación, pues el mismo día en que la Madre Rochebardoul y sus compañeras empezaron a hacer vida de clausura, recibieron de la Reina unos cofres con todos los ornamentos de la capilla y 40 doblones de a ocho, contribuyendo además a los alimentos y demás gastos con todo lo necesario.

La Reina les visitó dos veces en su convento en 27 de Febrero y en 4 de Junio, y en esta última visita regaló a la Madre Sofia, con unos objetos para el culto, los 54 632 reales de vellón que, como dotación del convento, hemos visto había comprado Doña Bárbara proce-

(1) Esta casa fué del Almirante de Castilla, y estaba más arriba del convento de San Pascual; después pasó a poder del Marqués de Alcañices, quien hizo donación de ella a D. Juan Brancacho, del Consejo de Hacienda, que tomó a censo 183 ducados (100 de la Diputación de San Sebastián y 83 del Hospital de los Italianos), con los que reedificó la casa que se estaba arruinando.

(2) En el altar mayor había un cuadro de buena pintura representando la Visitación de la Virgen, regalo de D. Joaquín de Olivares, Mayordomo del Rey y primer Marqués de Villa-Castell.

(3) Las tres beatas eran D.^a María Martín, natural de Villanueva de la Cañada, D.^a María Eugenia Vázquez, natural de la Corte, y D.^a Marina Palacios, natural de la villa de Hoyón, provincia de Alava.

dentes de Juros sobre las yerbas de Alcántara y libres de todo descuento, que S. M. compró al Real Monasterio de El Escorial y habilitado a la paga del 5 por 100 por el Rey, según Real orden dada al Corregidor de Madrid en 22 de Septiembre; se concedían además al Monasterio las mismas franquicias en los comestibles y géneros necesarios a su vestuario y uso de la Comunidad y cultos, que estaban concedidos a los regulares más privilegiados de Madrid desde el 17 de Febrero, en que se establecieron en el convento.

Sor Ana de la Rocherbadoul y sus compañeras, fiadas en las muestras de cariño y protección que les dispensaba Doña Bárbara, solicitaron con el mayor interés de la Reina lo conveniente que sería elegir un sitio donde se pudiese fabricar de planta iglesia y convento para poderse emplear mejor en el cumplimiento de su regla y en la enseñanza de la juventud, para lo que hacía falta aumento de Comunidad y, por lo tanto, de local para alojarla.

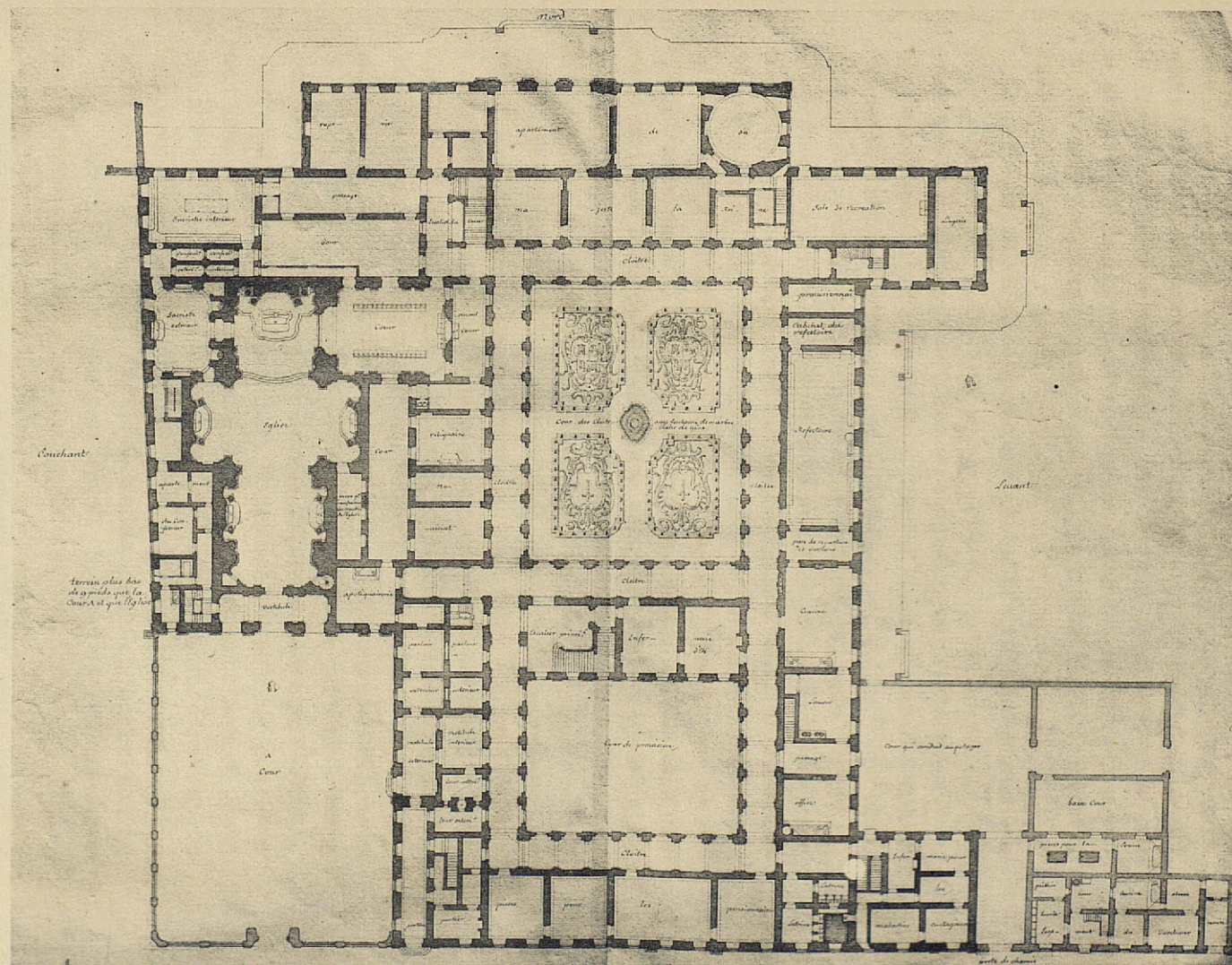
Realmente, eran muchas las niñas que en aquella época solicitaban educarse en el Monasterio de la Visitación, y a las que los Reyes tenían que denegar el permiso por falta de sitio para alojarlas, pues ser educanda de dicho colegio era muy deseado.

La Reina que, indudablemente, como ya sabemos acariciaba el proyecto de construirse un retiro donde poder pasar el resto de su vida si llegaba a quedarse viuda, como era de temer, dada la escasa salud del Rey, aceptó lo que le proponían las monjas, mandando a D. Pedro de Mendoza, Ministro togado del Consejo de Hacienda, a cuyo cargo estaba la cobranza de las lanzas y medias annatas y alcances de cuentas, que del producto de estos efectos se pagasen la compra del solar y la fábrica del edificio.

Fué elegido para la edificación del nuevo Monasterio, por la hermosura de sus vistas y sana situación, un terreno de más de siete fanegas, lindante con la Puerta de Recoletos y perteneciente a las eras de Vicálvaro; dicho terreno tenía la forma de un polígono irregular de trece lados con ocho esquinas salientes en ángulos rectos y otra formando un ángulo muy obtuso, y se pagó por él 157.500 reales de vellón (1).

Una vez elegido el sitio, se quisieron traer las más suntuosas plantas de Italia, y hasta se pensó en un arquitecto italiano para dirigir la obra. Se vieron varios proyectos presentados, y entre ellos los trazos que hizo para esta edificación Sachetti; pero los que mere-

(1) El terreno donde se edificó el Monasterio dicen era una gran laguna. — Capmany: *Las calles de Madrid*.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Planta baja
Plano original de FRANCISCO CARRIER († 1760)

cieron la aprobación de los Reyes fueron los presentados por Francisco Carlier, Arquitecto Mayor del finado Rey Felipe V y Director de Arquitectura y honorario de la Academia de San Fernando desde el año 1744. Este arquitecto era hijo y discípulo de Renato Carlier y a él se debían, entre otras obras, la iglesias de El Pardo y de los Premostratenses en Madrid.

Los trazos presentados por Carlier reunían las condiciones que los Monarcas querían para su nuevo Monasterio, y éstas fueron las aceptadas, no obstante su excesivo coste; todas fueron minuciosamente revisadas por la Reina, y en algunos dibujos como los correspondientes al piso y a los frontales del altar mayor, puso la soberana de su puño y letra la palabra: ESTE, en el elegido.

Francisco Carlier solamente llevó la dirección de la obra; el verdadero encargado de su construcción fué el aparejador D. Francisco Moradillo, que interpretó admirablemente la obra proyectada por el arquitecto francés.

En Enero de 1750 se comenzó el desmonte e igualación del terreno, y el 16 de Junio del mismo año se mandó se empezasen las obras porque pensaban asistir Sus Majestades, que estaban en el Real Sitio de Aranjuez y retardaron su venida (1). Los Reyes volvieron del Real Sitio a Madrid en 4 de Junio, pero se ignora por qué causas no asistieron a la colocación de la primera piedra.

Ya estaban abiertas las zanjas para poner y sentar la primera piedra del nuevo convento, cuando dieron el permiso los jóvenes Monarcas y comisionaron para que los representase en esta ceremonia al Excmo. Sr. D. Carlos Spínola y de la Cerda, Marqués de los Balbases, Caballerizo Mayor que era de la Reina; ofició el Cardenal Patriarca de las Indias D. Alvaro de Mendoza, Capellán y Limosnero Mayor del Rey, con asistencia de la Real Capilla. Este acto fué certificado por D. Vicente de Castroverde, Secretario de S. M. y Notario Mayor, en un acta que firmaron como testigos los Duques del Arco, de Sexto y de Fernandina, los Marqueses de San Juan de Piedras Alvas, de Castel-Rodrigo y de los Llanos, y los Condes de Montijo, Maceda, Oñate y Salvatierra y D. Agustín de Ordeñana, del Consejo de S. M. (2).

(1) Memorias históricas para escribir la historia de España, sucesos del año 1750. Recogidos por D. Félix de Salabert y Aguerri, Marqués de Valdedmos y de la Torrecilla, Caballero de la Orden de Santiago, Regidor perpetuo de Madrid. (Manuscrito perteneciente al Sr. D. Narciso de Liñán y Heredia.

(2) El Marqués de los Balbases era también Duque de la Roca y de Piperozzi y

Dicha ceremonia se efectuó el 26 de Junio con gran boato, por mandato expreso de la Reina; a las seis de la tarde, revestido el Cardenal Mendoza con vestiduras pontificales, asistido de los Capellanes de honor. Acompañando al Marqués de los Balbases, que, como hemos dicho, representaba a los Reyes, iban muchos Grandes de España; pasó Su Eminencia procesionalmente con guión a un altar que estaba levantado en sitio de la futura fábrica, y desde él siguió en procesión, con la misma asistencia y acompañamiento, al sitio que había de servir para colocar el altar mayor de la nueva iglesia del Real Convento que miraba hacia el Norte, donde había colocada una cruz pintada de verde. Bendijo el sitio y le aspergió con agua bendita y desde allí pasó al lugar en que había de colocarse la primera piedra, mirando al Mediodía, y en donde estaba preparado por el arquitecto de la obra, D. Francisco Moradillo, un sillar de piedra berroqueña en cuadro de grueso y ancho de vara y cuarta, y en cuya superficie estaba socavada una tercia de vara de ancho y fondo.

Barón de Linosa, y además de Gentilhombre de Cámara de S. M., Protonctario de Supremo Consejo de Italia, Caballero de la insigne Orden del Toisón de Oro y de la de San Genaro y Grande de España.

El Duque del Arco, D. Luis Laso de la Vega Manrique de Lara, era, además de Conde de Puertollano y Montehermoso, Marqués de Miranda de Auta, Caballero de la Orden de Santiago y de San Genaro, Grande de España y Gentilhombre de Su Majestad, Montero Mayor y Alcaide de El Pardo, Zarzuela y Torre de la Parada.

El de Sexto, D. Joaquín Spínola y la Cueva, Gentilhombre de S. M.

El de Fernandina, D. Antonio María Osorio, Toledo y Pérez de Guzmán el Bueno, Gentilhombre de S. M.

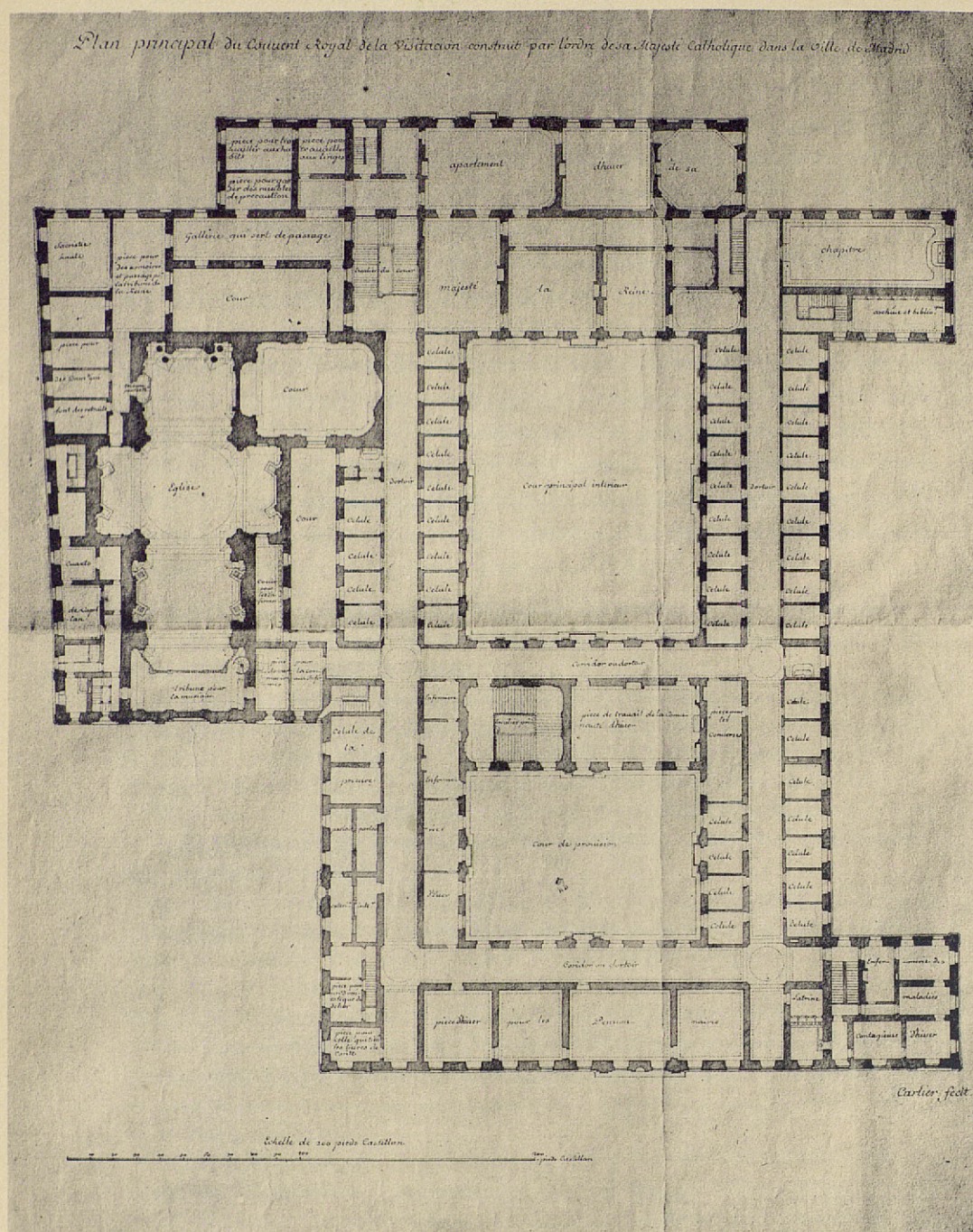
Los Marqueses de Castel-Rodrigo y de los Llanos, respectivamente, D. Gisberto Pío de Saboya Spínola y la Cerda, Príncipe Pío de Saboya, Marqués de Almonacid, Conde de Lumiarés, Duque de Nocera y Príncipe de San Gregorio y del Sacro Romano Imperio, Grande de España, Comendador Mayor del Cristo y Gentilhombre de S. M., y D. Gabriel de la Olmeda, del Consejo y Cámara de S. M.

Don Juan de Mata Fernández de Córdoba Spínola y de la Cerda era, además de Conde de Salvatierra y de Pie de Concha, Marqués de Loriana y de Baides, Grande de España, Gentilhombre de Cámara de S. M. y Caballero Comendador de Estriana en la Orden de Santiago.

El Conde de Oñate, D. José de Guzmán Vélez Ladrón de Guevara y Tassis, Conde de Villamediana, Campo Real y Añover, Duque de Sesa Soma y Baena, Conde de Cabra, Vizconde de Iznar, era también Gentilhombre de Cámara de S. M.

Y por último, los Condes de Maceda y de Piedras Alvas eran D. Antonio Pedro Nolasco de Lanzos Yañez de Novoa, Conde de Taboada, Vizconde de Payosa, Grande de España, Gentilhombre de S. M. Caballero de San Genaro y Capitán General de los Ejércitos, y D. Juan Pizarro Picolomini Aragón y Orellana, Marqués de Orellana, Caballero de la insigne Orden de San Genaro, Grande de España y Gentilhombre de Cámara de S. M.

MADRID, LAS SALESAS



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Planta principal

Plano original de FRANCISCO CARRIER († 1760)

Don Agustín de Ordeñana tenía dispuesta una caja de plomo de las mismas dimensiones que la cavidad de la piedra, donde se colocaron monedas, medallas y papeles de los reinados de Felipe V y de Fernando VI (1).

El Marqués de los Balbases puso las monedas en la caja, que una vez soldada se introdujo en el hueco de la piedra y se colocó otra encima en la que se esculpió la inscripción siguiente:

Ferdinandus Sextus - Charisimo sibi conjungios pietate conmotus Manasterio Ab ipsa munificentissime dotatum? Oñandum que de suo a fundamentis extrui jussit iacto primo in fundamenta.

Terminó el acto yendo otra vez toda la comitiva procesionalmente por todas las zanj aspergiéndolas con agua bendita, hasta volver a la primera piedra ya colocada, que se volvió a bendecir.

Carlier, ayudado por Moradillo, continuó la fábrica del Monasterio a él encargado, para cuya obra los Reyes no escatimaban ni dinero ni cuanto pudiese hacer falta para su adorno, que se hizo con todo el lujo a que estaba acostumbrada la corte desde el reinado de Felipe V. Los mármoles más costosos, los mosaicos, bronce y cuadros pintados por los más notables artistas de la época y cuanto contribuyese a hacer un edificio verdaderamente regio, fué traído expresamente para su contrucción y adorno, logrando por fin, el 17 de Abril de 1757, poner la cruz sobre la media naranja de la Iglesia, consagrándose ésta el 25 de Septiembre del mismo año y concluyéndose, en fin, toda la obra el 30 de Diciembre de 1758; a los ocho años, seis meses y catorce días de empezada.

III

El convento e iglesia ocupaba (incluyendo la lonja, huerta, casa del hortelano, jardín y demás oficinas) 774.350 pies cuadrados superficiales de área plana.

El convento solamente tenía 135.056 pies de superficie y 49 de alto desde el piso de la calle a la cornisa, comprendiendo tres habitaciones además de los sótanos.

La iglesia, sacristía exterior y pórtico tienen de superficie 9.380

(1) Cuaderno que contiene la Posición y Asiento de los Primeros Fundamentos del Real Convento de Religiosas bajo la Regla de San Francisco de Sales, tituladas Salesas, que mandaron fundar a sus expensas los señores Reyes Católicos don Fernando VI y doña María Bárbara, cuya fundación la hizo el Cardenal Mendoza, Patriarca de las Indias, por mandado de S. M.—Archivo del Real Palacio.—Patronatos y Fundaciones que no pertenecen a la Corona. P. Sec. Adm.

pies, siendo la longitud de la Iglesia, desde la puerta hasta el altar mayor, de 128 pies y 30 de ancho, con 80 en el crucero de uno a otro extremo. La altura de 48 pies desde el pavimento hasta la cornisa; sobre ésta arranca la bóveda y arcos torales, cuyo semi-diámetro es de 19, y cuya carga encima del cuerpo de luces que levanta 22 y medio, sigue la media naranja que tiene 21 de elevación por 10 de diámetro.

Las fachadas del Monasterio aparecían divididas en su altura en tres cuerpos separados por fajas o impostas horizontales, que como sus esquinas eran de sillería granítica; los muros eran de fábrica de ladrillo enfoscada y pintada al fresco en color verdoso. El primer piso, o sea el del piso bajo, tenía un zócalo de dos hileras de sillería; las ventanas llevaban todas jambas moldeadas de piedra. Tenía cuatro fachadas; la del Sur, que daba a la calle de la Veterinaria (1), tenía un pabellón ligeramente saliente en su centro, adornado con dos pilastras de sillería barroqueña con bases áticas y capiteles compuestos, en cuyo pabellón, que sólo comprendía dos huecos de ventanas, había una lápida de mármol con una inscripción que daba a conocer el objeto principal de esta fundación y que decía lo siguiente:

B. MARIAE ELISABETH
INVISENTI SACRUM
FERDINANDUS SEXTUS
ET MARIA BÁRBARA
INGENVIS VIRGINIBUS
RELIGIONI ET PATRIAE
EDUCANDIS POSVERE
AN. MDCCLVII

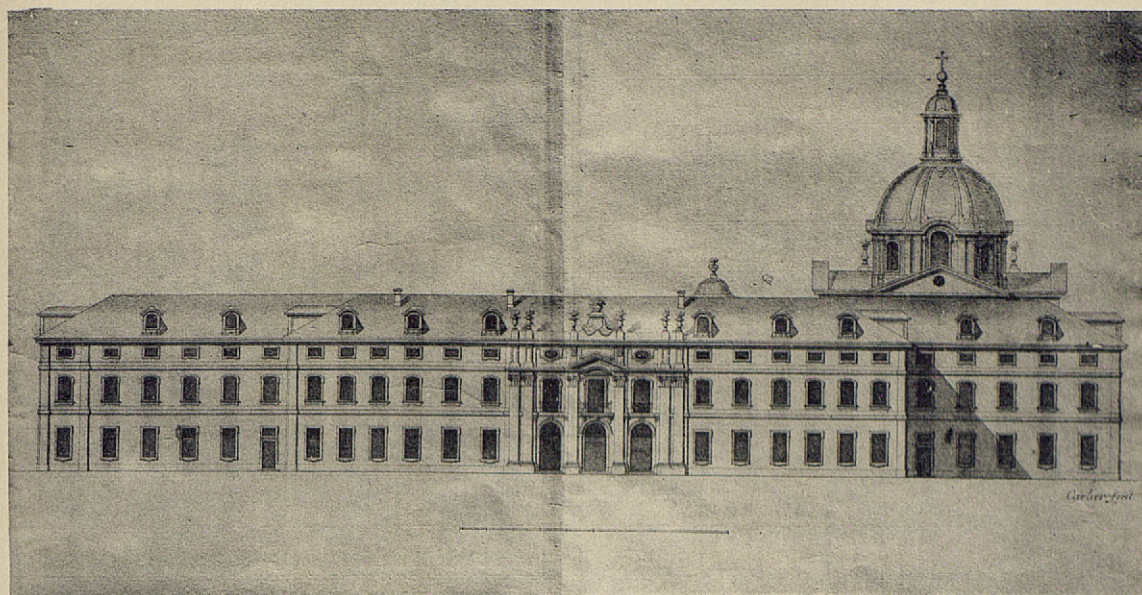
Y un poco más abajo otra lápida indica la fecha de consagración del edificio.

AEDES CONSECRATA
VII. KAL. OCTOB.

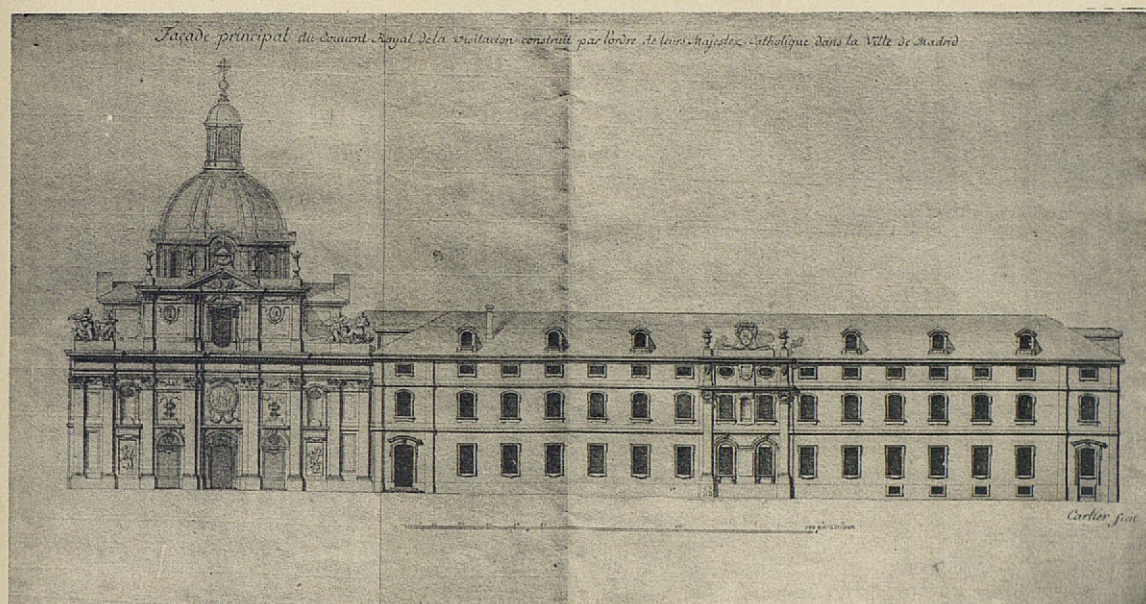
La fachada Norte tenía un pabellón central saliente, y era la más rica por pertenecer a la parte destinada a las habitaciones de la Reina, y era llamada por esta causa el Palacio. Estaba decorada en el centro del citado pabellón con tres arcos en el citado piso bajo y seis pilastras de piedra barroqueña con bases áticas y capiteles compuestos, cogiendo la altura de los pisos bajos y principal y terminando en un cornisamento y frontón triangular.

(1) Hoy calle de Doña de Bárbara de Braganza.

MADRID, LAS SALESAS



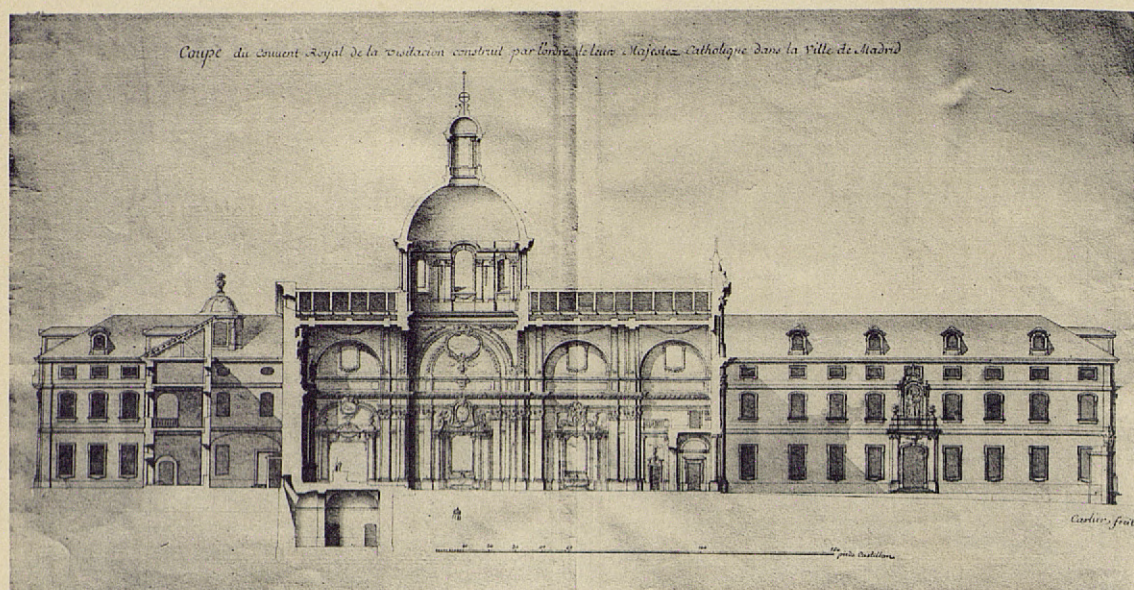
F. CARLIER († 1760) Fachada al Norte del Monasterio y del Palacio de Doña Barbara de Braganza



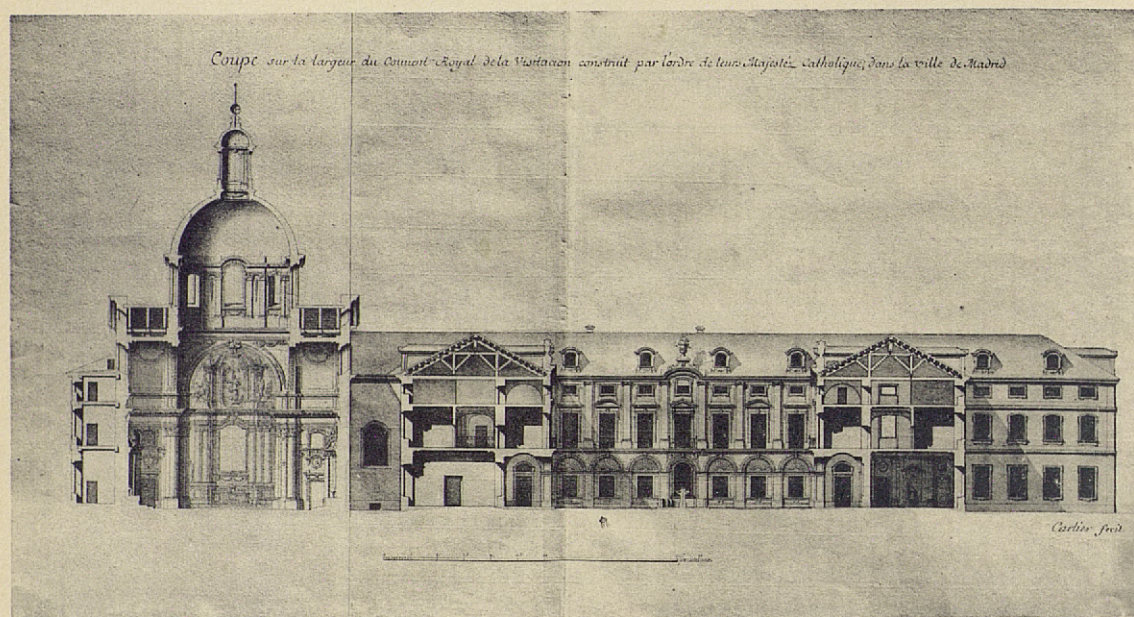
Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

FRANCISCO CARLIER († 1760) Fachadas al Sur, de la Iglesia y del Monasterio de la Visitación

MADRID, LAS SALESAS



Sección longitudinal



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Sección transversal

Planos originales de F. CARLIER († 1760)

Las fachadas E. y O. nada ofrecían de particular; la segunda daba a la calle o callejón de las Animas (1) y estaba unida a la iglesia.

Entrando en la Lonja, a la derecha, estaba la puerta llamada regular, que era de las más visitadas, y que tiene un nicho y en él un grupo en piedra caliza representando la Sagrada familia.

En el interior del Monasterio había cuatro patios, dos de ellos principales y uno de éstos llamado de Fernando VI, por tener en su centro la estatua de este monarca (2). Los dos patios principales formaban unos rectángulos de 27 metros por 19 uno, y de 36 por 27 el otro, y uno y otro de 45 pies de altura, y la superficie total de los cuatro era de 1819 metros cuadrados.

La portada de la Iglesia es de piedra labrada y está adornada de ocho pilastras con capiteles compuestos y dos torrecillas que se levantan a los lados. Sobre cuatro pilastras, de las ocho que tiene el primer cuerpo, se levanta un ático que termina en un frontón triangular, dentro del que hay una ventana, y encima de éste las armas reales. Sobre el frontón, una gran cruz de piedra y dos ángeles a los lados de rodillas y en actitud de adorarla, terminan la fachada.

Tiene tres puertas, una central cuadrada y dos laterales en arco que dan ingreso a un pequeño pórtico. Sobre el arco de en medio y en el intercolumnio hay un gran medallón representando la Visitación de Nuestra Señora, de 10 pies y medio de diámetro; sobre los arcos laterales unos tableros con braserillos de perfumar, y al lado de estos arcos y también sobre grandes tableros unos angelitos, sosteniendo los de la puerta de la derecha las tablas de la ley y los de la izquierda una cruz; ángeles con guirnaldas completan el adorno de la fachada. Todos estos relieves y esculturas son de mármol blanco de Carrara. También tiene dos grandes figuras en el cuerpo central en ornacinas colocadas sobre los tableros de los ángeles, de San Francisco de Sales y Santa Juana Chantal.

Delante de dicha portada una pequeña lonja cerrada con verja de hierro entre pilares de piedra con jarrones (3).

Dejando para más adelante el hablar del interior del edificio, diremos, que para completar su parte exterior, había un gran terrado

(1) Hoy plaza de las Salesas y calle del General Castaños.

(2) Esta estatua está hoy colocada en la plaza de la Villa de París de el lado de la calle del General Castaños.

(3) Hoy día hay un pequeño jardín cerrado por la misma verja entre pilares de piedra terminados por jarrones

y más abajo dos espaciosos jardines; dicho terrado, que tenía 500 pies de largo y lo mismo de ancho, terminaba con dos olmedillos de arquitectura que cubrían dos arcas de agua muy grandes. Estaba cercado de una balaustrada de hierro entre pedestales de piedra destinados a sostener jarrones también de piedra. De su centro se bajaba por una ancha escalera de piedra con dos pasamanos al primer jardín y de éste al segundo por dos escaleras de césped.

Estos dos jardines tenían 750 pies de largo y 160 de ancho; en el primero había dos bosquecillos, y en ellos, escondidos, dos depósitos de agua. Dos oratorios ochavados hermo세aban la distribución de los cuadros que formaban los jardines; había el mismo número de cuadros, árboles y calles en uno y en otro jardín, y estas últimas tenían de ancho 20 pies.

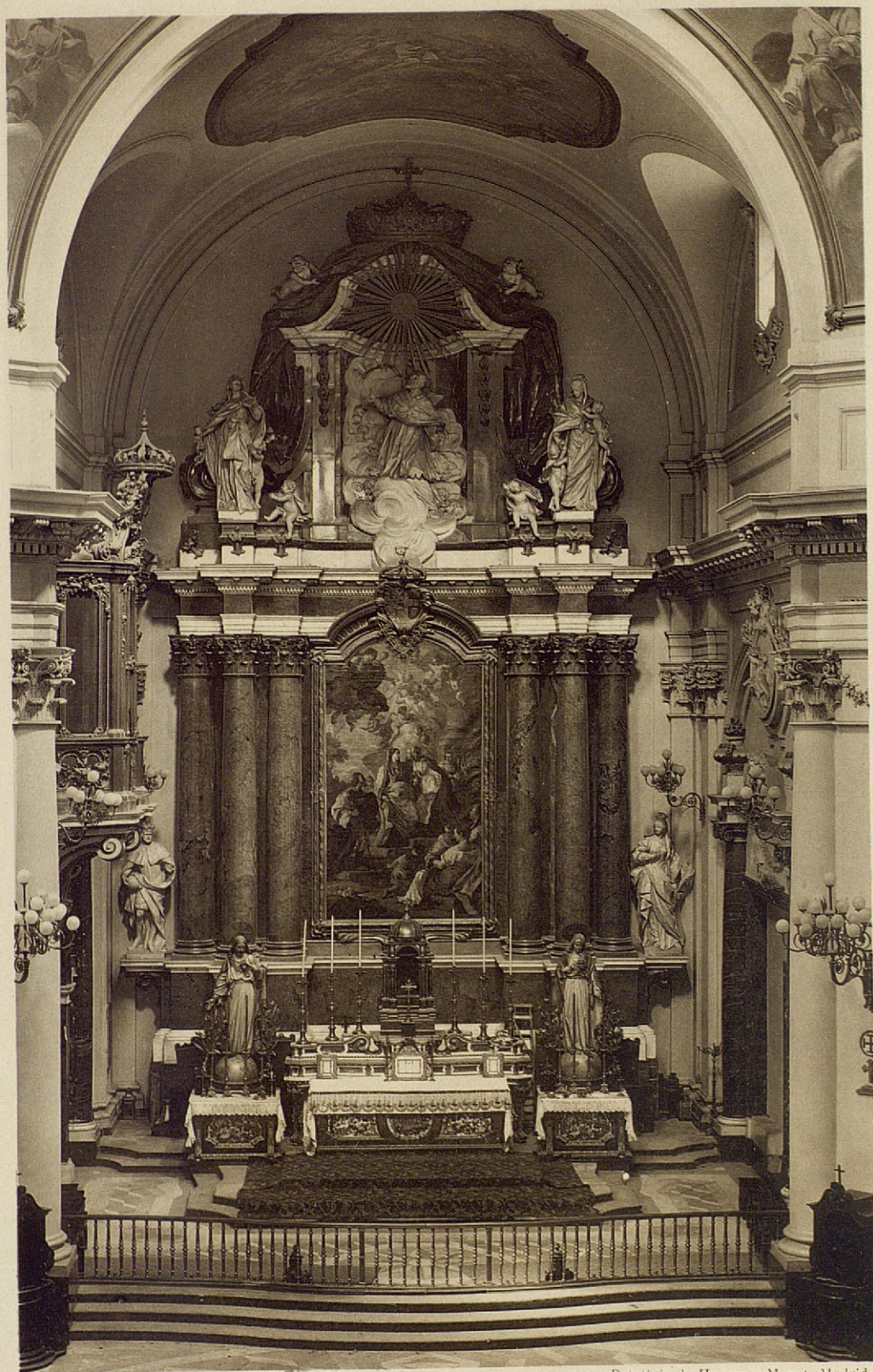
También existían tres norias, tres estanques, lavaderos, tres casas de capellanes formando una pequeña plaza, y un gran depósito de agua.

Las tapias que encerraban todo esto, incluyendo la espaciosa huerta y la fachada de la casa del jardinero, partían del ángulo Sudeste del Monasterio, bajaba por la Costanilla de la Veterinaria hasta encontrar el Paseo de Recoletos, volviendo de Sur a Norte, siguiendo y limitando este mismo Paseo, hasta encontrar la puerta de su nombre; retrocedían luego de Este a Oeste por la Ronda de Recoletos, y por último, volvían de Norte á Sur hasta encontrar el ángulo Noroeste del mismo Monasterio en el callejón llamado de las Animas. El desarrollo de este cerramiento era de 788 metros lineales. Las tapias estaban construídas con materiales que consistían en mampostería de pedernal y fábrica de ladrillo, y tenían sólida y ancha base de cimentación, con muros transversales o botareles de refuerzo, y levantaban en general sobre el pavimento de la calle seis metros.

También había conducción de aguas potables, tomadas del viaje del alto Abroñigal, al otro lado del Paseo de la Castellana, y llegaban por una mina revestida de fábrica de ladrillo, cañerías y cambijas hasta el gran depósito construído en la huerta.

El interior de la iglesia consta de una sola nave en forma de cruz; tiene de largo 155 pies y de ancho 37 de pilastra a pilastra; el cruce-ro, el mismo ancho por 80 pies de largo, y la altura, del pavimento hasta la bóveda, es de 60 pies, y 111 hasta la cornisa que forma el anillo de la cúpula, la que aún se elevaba 20 pies.

El pavimento, de jaspe de diferentes colores formando dibujos caprichosos, lo mismo que el de la sacristía; para subir al presbiterio



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Altar Mayor. FRANCISCO MURA: La Visitación. Las estatuas y
adornos de DOMINGO OLIVIERI († 1762)
(EL LIENZO 5,58 m. X 2,69 m.)

se suben tres gradas de jaspe amarillo, y otras tres gradas para llegar al altar mayor, también de jaspe de varios colores.

El altar, tarima y tabernáculo, de mármol de Carrara, adornado con bronce dorados a fuego (1).

El frontal del altar mayor lo forman dos tableros de mosaicos de flores, trabajados en Roma; en el centro, las iniciales de los Reyes sobre lapislázuli, rodeadas de nubes y cabezas de ángeles, completan el adorno.

Entre seis columnas de una pieza, de mármol verde de Granada, tres a cada lado, y de 17 pies de altura, con basas y capiteles de bronce dorado a fuego, está un lienzo de 20 pies de altura, representando la Visitación de Nuestra Señora, encuadrado en un marco de bronce, también dorado a fuego y coronado con las armas de los Reyes, del mismo metal.

Al lado de las columnas y a la altura de sus pedestales, están sobre unas repisas las estatuas de San Fernando y Santa Bárbara, de ocho pies y medio de alto. El segundo cuerpo del retablo lo componen un San Francisco de Sales, de rodillas, rodeado de nubes y de cabecitas de ángeles, y encima una ráfaga de rayos de bronce, dorado también a fuego, y todo colocado bajo un pabellón sostenido por dos niños de cinco pies de alto cada uno. El techo del pabellón está formado por una corona Real del mismo metal. A uno y otro lado, dos estatuas, que representan la Religión y la Caridad, de la misma altura que las de San Fernando y Santa Bárbara.

La cornisa alquitrabe y la cornisa zócalo son de mármol blanco; el friso y los pedestales, de mármol verde.

A uno y otro lado del presbiterio, dos columnas de fondo morado, traídas de Cuenca y casi tan altas como las del altar mayor, y entre ellas, dos puertas dan ingreso a la sacristía y al antiguo coro bajo de las monjas, hoy capilla reservada. La de la sacristía es de caoba con adornos dorados, y encima de esta puerta, una tribuna dorada y cerrada con cristales comunicaba con las habitaciones del Palacio; encima de la puerta de enfrente, que antiguamente era la reja del coro bajo, hay un medallón con unos ángeles.

Tiene cuatro altares laterales: dos en el crucero y los otros dos en la nave, con columnas de mármol verde de Granada, pero más pequeñas que las del altar mayor, pues solamente tenían éstas 35 pies de alto y 18 de ancho, y colocadas sobre unas pilastras de mármol

(1) El tabernáculo, según noticias, está hoy en la Iglesia de Getafe; el que existe actualmente es moderno.

morado y amarillo, cuyas basas y capiteles son también de mármol dorado.

Estos altares tienen como remate una especie de frontispicio con angelitos y flores.

Los frontales son embutido de mármoles y bronce; cada altar tiene su correspondiente lienzo con su marco de mármol dorado a fuego. Los lienzos representan, en el crucero; San Francisco Javier y Santa Bárbara en el del lado de la Epístola, y San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla en el del Evangelio.

Los dos de la nave, a derecha e izquierda respectivamente del altar mayor, son la Sagrada Familia, y San Francisco de Sales y Santa Juana Chantal.

Estos cuadros están pintados al óleo; en las pechinas, y pintados al fresco, los cuatro Evangelistas, y en la bóveda de la capilla mayor y del cuerpo de la iglesia, grandes medallones, también al fresco; representan pasajes de la vida de San Francisco de Sales. Por último, el zócalo que rodea la iglesia es también de mármol verde.

El coro bajo de las monjas, de la misma arquitectura que el resto de la iglesia, recibe la luz por dos grandes ventanales a derecha e izquierda; en el fondo, y encima de dos pequeñas puertas que comunican con el resto del Convento, hay dos medallones con bustos pintados al fresco, y lo mismo está pintado otro que hay en el centro de la bóveda de la capilla. Merece citarse también una Sagrada Familia en mármol y parecida a la de la puerta reglar.

Debajo del coro está el enterramiento de las monjas, que es una habitación cuadrada, con nichos a los lados; en el fondo, un pequeño altar, y debajo de él el sepulcro de la fundadora con el siguiente epitafio en lápida de mármol:

DOM

AQUI YACE N D M^o ANA SOPHIA DE LA ROCHEBARDOUL NATURAL DE RENES EN LA MENOR BRETAÑA, FUNDADORA Y 1.^a SUPERIORA DE ESTE MONAST^o ENCENDIDISIMA EN EL AMOR DE DIOS, SINGULAR EN EL DESPRECIO DEL MUNDO, CELOSISIMA DE LA REGULAR OBSEVANCIA DE INVENCIBLE FORTALEZA EN PLANTARLA PROMOVERLA Y DEFENDERLA TOMO EL HABITO EN ANGERS A 16 DE AGOSTO DE 1707. ENTRO EN MADRID EL 14 DE OCTUBRE DE 1748. MURIO EL DIA 10 DE OCTUBRE DE 1759 DE EDAD DE 71 AÑOS: SUS HIJAS AGRADECIDAS CONSERVAN SIEMPRE SU MEMORIA EN GRAN VENERACION.

R I P



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

CORRADO GIAQUINTO (1693 † 1768) San Francisco de Sales y
Santa Juana de Chantal

(3.53 m. X 2.23 m.)

El de la segunda Superiora, y una de las fundadoras, que está en el suelo, frente al altar, dice así:

DOM
AQUI YACE N^{ra} V
MADRE ANA VIC-
TORIA DE ONCIEV
QUE VINO A ESTA
FVNDACION EN CA
LIDAD DE ASSIS-
TENTE: GOBERNO
ESTE MONASTE
RIO, NUEVE AÑOS
SUPERIORA, PASO
A MEJOR VIDA A
16 DEL MES DE
DICIEMBRE DE
1767
R C Y P

De las otras monjas que vinieron de Annecy a fundar el Convento sólo se sabe que Sor María Próspera Truchet falleció en 4 de Abril de 1789 a los cuarenta y un años de edad. El mal estado en que se encuentra el enterramiento, muchas de cuyas lápidas no existen, y en otras están completamente borradas las inscripciones, ha hecho imposible el hallar su sepultura entre las de las demás Hermanas en religión que reposan en dicho enterramiento.

En esta misma cripta está enterrada con las monjas doña María Antonia Fernández de Córdoba, que se educó en el Convento y después casó con el Marqués de Salvatierra; dicha señora, que fué dama de la Reina, dice su lápida sepulcral que, por no prestar obediencia al Rey intruso, se fué a Ceuta, de donde no regresó hasta que volvió a reinar Fernando VII, siendo entonces nombrada Camarera mayor de la Reina, y la que tenía tal cariño al Convento donde se había educado, que en él quiso descansasen sus restos.

La sacristía, adornada también con pilastras de orden compuesto, tenía algunos buenos cuadros, que hoy no existen.

Se entraba en el Convento por dos puertas: una en la calle de la Veterinaria, que por un largo pasillo comunicaba con el vestíbulo, y otra, llamada Reglar, en la lonja, delante de la iglesia, que daba ingreso al dicho vestíbulo y desde éste se pasaba á la sala de visitas.

Una vez dentro del edificio, y en la planta baja, había las siguien-

tes dependencias para uso y disfrute de la Comunidad. A poniente, botica, relicario, noviciado, sacristía interior y exterior, habitaciones del confesor de las monjas y ropero. En el centro, dos grandes patios, que ya hemos citado más arriba, rodeados de espaciosos claustros, y a ellos daba la enfermería de verano.

Al Sur, o sea a la calle de la Veterinaria, cuatro grandes habitaciones, también de verano, para las educandas. En el ángulo Sudeste, y bastante separadas de las demás habitaciones, estaba la enfermería de verano para enfermedades contagiosas. En el lado Este, ó sea al saliente, el refectorio y la cocina, y en el ángulo Nordeste, el salón de recreo y el cuarto de la ropa blanca.

El piso principal tenía: al lado Oeste, la sacristía alta, habitaciones para las señoras que quisiesen hacer ejercicios espirituales, celda de la Superiora (dos habitaciones), sala alta de conversación y administración. Al Sur, otras cuatro habitaciones (de Hermanas) para las educandas. Angulo Sudeste: cuatro salas de invierno para enfermedades contagiosas. En el centro, con ventanas a los patios, celdas, la habitación de trabajo para la Comunidad, otra para las legas, y la enfermería de invierno. Y por último, al Este, unas celdas, la sala capitular, y archivo y biblioteca.

Las habitaciones destinadas a hacer los hábitos, confeccionar la ropa blanca y guardar muebles de algún valor estaban en el ángulo Noroeste del Monasterio.

La parte Norte del edificio era la destinada a palacio para Doña Bárbara, y constaba de doce habitaciones en la planta baja para el verano, y otras tantas en la principal para el invierno, además de un pasadizo que las ponía en comunicación con la tribuna que había en la iglesia para uso de Sus Majestades.

V

Este edificio, dentro del mal gusto de la época, a pesar de algunos defectos, tenía grandiosidad; no satisfizo a sus contemporáneos, que criticaron en pasquines e innumerables epigramas y versos a los Reyes por haber gastado sumas cuantiosas en hacer un edificio que conceptuaban del peor gusto; sin embargo, nada más lejos de razón que tales críticas; los Reyes quisieron hacer un monumento grandioso, y si no resultó una maravilla, no puede culparse a éstos, que no escatimaron ni dinero ni materiales costosos para la obra; la decadencia de la Arquitectura en esta época fué la causa, y de haber seguido

Fernando VI la política de su padre, nos hubiésemos visto envueltos en guerras costosísimas, sin ningún provecho para la nación; lejos de hacer tal cosa, la paz que se gozó en su reinado contribuyó bastante a la prosperidad y bien público y a que en el siguiente reinado su hermano y sucesor, Carlos III, pudiese enriquecer la capital de España con los preciosos monumentos que se construyeron; por lo tanto, puede perdonársele que gastase sumas grandes en este Monasterio, cuando aún quedó el Tesoro como no había estado hacia mucho tiempo.

No todas fueron críticas, pues D. José Enrique de Figueroa, archivero del Duque de Uceda (1), en una composición poética a la muerte de Doña Bárbara, alabó la obra de las Salesas en las siguientes estrofas:

Las Christianas Catholicas Empreff..
De Nueftra Reyna, de piedad fon va..
Para eterna memoria eftan impref..
En Cafas de Oracion, y Santas Caf..
Con efpecialidad en las Sale..
Fue donde fu raudal no tuvo taf..
Alli echaron el refto fus Glorio..
Liberales Franquezas genero..

Magnitud de tal Obra no fe ha..
Equivocarfe puede maravilla.
Pues la mayor fe rinde, cede y ca..
En lo que Oftenta, afombra, luce y Bri..
Su hermosura es tamaño, traza y ta..
Blason de Portugal para Cafti..
Y en fin tiene la gloria de fer e..
Por Reyna tan Piadofa., obra tan be...

Estos versos, que aunque el autor no los hubiese escrito no se perdería nada, los cito para demostrar lo que apasionó en su tiempo la construcción de este Monasterio.

No se limitó la Reina, ayudada por su esposo, que no desaba más que agradarla en todo, a enriquecer este monumento con costosos y ricos mármoles, mosaicos y broncees que la decoran, sino que quiso también adornarla con obras de arte, en su afán de hacer un monumento digno de llamar la atención y en su cariño por la fundación que ella había hecho. Lástima que en aquella época no existiesen

(1) Relación lastimosa, octavas lamentables, sonetos fúnebres y glosa eterna a la muerte de la Reina nuestra señora Doña María Bárbara de Portugal (que está en el cielo). Con licencia, en Madrid: en la Imprenta de Antonio Perez de Soto, Impreffor de los Reynos. Año 1759.

Velázquez, Murillo, Ribera, etc., pues ellos hubieran sido los encargados de enriquecer con su mágico pincel la nueva iglesia y Monasterio; pero dentro de la decadencia en que entonces estaban las Bellas Artes, los Reyes procuraron encargar de pintar los cuadros que hoy existen a los pintores que entonces figuraban en torno de la Corte.

Domingo Olivieri, escultor que había venido a España traído por el Marqués de Villadarias y que obtuvo el título de naturaleza por su amor a España, era entonces el de más fama; por lo tanto fué el encargado de hacer las esculturas de este monumento.

Aceptado por éste el encargo, hizo el bajo relieve en mármol, representando la Visitación, y todas las esculturas y relieves que decoran la fachada de la iglesia, así como todas las esculturas del altar mayor y adornos en mármol del mismo.

Conrado Giaquinto, que había venido para reemplazar a D. Santiago Amiconi, en 1753, y pintar las bóvedas del Palacio nuevo, fué invitado por Doña Bárbara a hacer algo para su nueva fundación, pintando en la iglesia el cuadro que hay en el altar de la derecha en la nave, y que representa a San Francisco de Sales y Santa Juana Chantal; un Calvario, en la sacristía; Nuestra Señora con su Hijo difunto en los brazos, en el relicario; la Cena del Señor, en el refertorio, y una Sacra Familia y otros lienzos, en el claustro.

El altar de la izquierda de la nave que representa la Sagrada Familia, lo pintó Francisco Cignaroli, pintor veronés, fallecido en 1770.

De los dos del crucero, el de San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla, fué pintado por D. Carlos José Flipart, que vino a España hacia 1750, nombrándole Fernando VI su Pintor de Cámara. El que está en frente de éste y el de la Visitación del altar mayor, son debidos al pincel de Francisco Muro (según Ponz), de Nápoles; ni en Cea Bermúdez ni en el Conde de la Viñaza se encuentra ningún pintor napolitano de este nombre; el autor de estos cuadros debe de ser Francisco Mura, pintor precisamente de Nápoles, que vivió por aquel tiempo, y más conocido por el Franceschetto.

Luis González Velázquez es el autor de los frescos de las pechinas. (Los cuatro Evangelistas.) El tambor de la cúpula, que está adornado de pilastras dóricas pareadas entre las ventanas, tiene en el cascarón, también pintadas por Luis González Velázquez y sus hermanos, al fresco, varios asuntos de la vida de la Virgen, mezcladas con medallas de claro oscuro, festones y figuras alegóricas (1).

(1) Esta cúpula se incendió hace pocos años y tuvo que construirse casi nueva, por lo tanto pudiera no tener las mismas dimensiones.



CARLOS JOSÉ FLIPART (1721 + 1797)
San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla
(3,58 m. X 2,23 m.)



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid
FRANCISCO MURA (EL FRANCESCETTO)
San Francisco Javier, Apóstol de las Indias
y Santa Bárbara
(3,53 m. X 2,23 m.)



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

CIGNAROLI (1706 † 1770) La Sagrada Familia
(3.53 m. X 2.23 m.)

De los hermanos Velázquez son también los medallones que hay en las bóvedas de la capilla mayor del crucero y de la nave de la iglesia.

Antonio Velázquez pintó un cuadro en la clausura; José del Castillo, y por encargo de Mengs, seis cuadros de devoción, y Zazo y Mayo las estatuas de San Francisco de Sales y Santa Juana Chantal, de tamaño natural, que se exponían en la iglesia el 21 de Agosto.

Había muchos mas cuadros en el interior, que no cito aquí por ir en apéndice aparte en el inventario de las alhajas de oro y plata, vasos sagrados, ornamentos, ropa, pinturas y otras cosas que regaló la Reina en 26 de Septiembre de 1757.

Lo gastado en el Monasterio, según Mesoneros Romanos (1), ascendió a 83 millones de reales en sólo la fábrica, suplido todo por la Tesorería; pero esta cantidad fué el coste, no sólo del Monasterio, sino también del templo y todos los accesorios, como eran las tapias de la huerta, las capillas aisladas que existían en ésta, tres norias, depósito de agua, tres estanques, muro de contención, lavadero, casa del jardinero, casas de capellanes separadas del resto del edificio, y conducción de aguas potables, que, tomadas del viaje del Alto Abroñigal, al otro lado del hoy Paseo de la Castellana, llegaba, como ya hemos dicho antes, por mina revestida de fábrica de ladrillo, cañerías y cambijas, hasta el depósito construido en la huerta.

Según el Sr. Ruiz de Salces, que fué el arquitecto que hizo el estudio del edificio para transformarlo en Palacio de Justicia, el coste aproximado del Monasterio y templo debió de ser de unos 50 millones de reales, siendo el resto el importe de los accesorios citados, en la cantidad de 2.140.664 reales, próximamente.

Además de la dotación de la Reina al Monasterio, ya mencionadas le hizo igualmente cesión, en escritura otorgada en 1754 ante el Marqués de Valdeparayso, como Notario de estos Reinos, de 54.082 reales y 16 maravedises, que unidos a los 400 ducados anuales en que está arrendada una dehesa que llaman de Arroillinos, inclusa en la de la Serena, que compró dicho Convento a la Real Hacienda por 164.250 reales de vellón, que desembolsó; 137.620 reales y 25 maravedises, importe de un legado que hizo al mismo Monasterio doña Isabel María de la Cruz Aedo, Marquesa de Ugena, y los 26.629 reales con 9 maravedises restantes, de su caudal propio. Estas dos partidas, juntas con la de 54.632 reales y 18 maravedises dada por la

(1) *Nuevo Manual y Descripción de Madrid*, por D. Ramón de Mesoneros Romanos, pág. 291.

Reina, como ya hemos dicho anteriormente, componían la suma que, según regulación hecha, era suficiente dotación para la comida y vestuario de las 33 religiosas que señalaban y había de ser de su presentación, gastos de sacristía, ornamentos, oblatos para los curas, cera para la iglesia, aceite para las lámparas y demás para el culto Divino, gastos de casa, pago de salarios al médico, cirujano, sangrador, portero, mozo de recados y hortelanos, sin incluir el gasto de botica, puesto que las medicinas que se necesitaban eran llevadas de la Real botica.

Por separado, se formó otra dotación de 122.598 reales, destinada a rentas eclesiásticas, conservación de la fábrica y gastos eventuales.

Estas rentas eclesiásticas eran para un confesor de las monjas, con 11 000 reales de vellón y casa; un primer capellán, con 7.700 reales y casa; cuatro capellanes, a razón de 5.500 reales y también casa cada uno, y por último, 4.400 reales de vellón y un cuarto en que vivir a un sacristán mayor; a un alguacil 550 reales de vellón, y 60 ducados a cada uno de los cuatro acólitos (1).

VI

El Rey determinó que se consagrara la iglesia en el día 25 de Setiembre de 1757. El jueves 29 del mismo mes, día de la Dedicación de San Miguel Arcángel, mandó S. M. se hiciese la traslación al Monasterio nuevo, señalando la hora de las tres y media de la tarde.

Pusiéronse por la villa de Madrid vallas en todo el distrito del Prado para defensa de la gente y coches, colgándose de una parte y otra con tapicerías de oro y seda. Estos fueron los tapices llamados de la conquista de Túnez, del Apocalipsis y del Rey Ciro, pertenecientes a la Casa Real; y también se colocaron tres altares en el trayecto que había de recorrer la comitiva. La carrera la ocupaban dos batallones de Guardias de infantería española y walona.

Los Reyes llegaron a las cuatro en punto, y se apearon por la portería del Convento viejo; después de recibir el agua bendita de

(1) Los 54.082 reales y 16 maravedises con que la Reina completó la dotación del Monasterio era de la renta de unos jueros redimidos de la Real Hacienda a diferentes personas, sitados en la renta de yerbas de la Orden de Calatrava, que fueron pagados con el propio caudal de la Reina; otorgándose escritura a su favor por el Marqués de Los Llanos, en nombre de la Real Hacienda, el 22 de Diciembre de 1754, y declarados también por el Rey libres de descuentos y vallimientos, en los mismos términos que los que compró anteriormente.

manos de D. Alejandro Pico, Sumoller de Cortina, pasaron al coro, en donde se hallaba prevenido el sitial correspondiente, y estando revestido de Pontifical Monseñor Nuncio, que fué nombrado por el Rey para esta función por no poderla ejecutar el Cardenal Mendoza, Patriarca de las Indias, que era el designado, a causa de su avanzada edad, e inmediatamente se dió principio á la procesión por el orden siguiente:

Los niños doctrinos, con su cruz; luego, los cofrades con sus estandartes, las cruces de las parroquias y las Comunidades; el Cabildo eclesiástica; seguía la Capilla Real con su cruz, llevando dos capellanes de honor en dos bustos de plata las reliquias de San Francisco de Sales y de la Beata Juana Fremiot de Chantal; continuaban, en dos filas, los capellanes de honor y predicadores de S. M., en cuyo centro iban, de dos en dos, las niñas educandas y las Religiosas, rodeadas de los Obispos de Urgel y los dos auxiliares del Arzobispado, y al lado de la Superiora los Arzobispos de Farsalia, Inquisidor general y el Obispo de Cartagena, gobernador del Consejo de Castilla. Ocupaba los costados una partida de Alabarderos, y en medio, el palio, que llevaban ocho capellanes de honor, siguiendo el Nuncio de Su Santidad. Continuaban luego los Mayordomos de semana del Rey y los Grandes, y cerraban la procesión SS. MM. con el Infante Don Luis, acompañados del capitán de Guardias exepto, Camarera mayor, Damas, Señoras de honor y Mayordomos de la Reina, y un destacamento de Reales guardias de Corps, con todo el Cuerpo de oficiales.

En este orden llegó la procesión al nuevo Monasterio a las cinco y media; se colocó el Santísimo en la iglesia y se cantó un *Te Deum*. Después de la Reserva condujeron SS. MM., acompañadas de toda la Casa Real y de los Obispos, a las monjas a la puerta del Convento, en donde el Intendente D. Andrés Gómez tenía preparadas unas llaves doradas, que presentó la Reina al Rey, y cogiendo la de esta puerta hizo la ceremonia de abrirla, y después se la volvió a la Reina y ésta a su vez dió la propiedad a la Superiora entregándosela, y concluido este acto se trasladaron los Reyes con el dicho acompañamiento al Coro, donde después de hacer oración se retiraron Sus Majestades al cuarto edificado en el mismo Manasterio.

Al siguiente día 30 asistieron los Reyes por mañana y tarde a la función de Iglesia desde la tribuna, que es la que está al lado del evangelio del altar mayor. Celebró, de Pontifical, el Nuncio; asistió el Cardenal Patriarca y dijo el panegírico el P. José Guerra, de la Compañía de Jesús y Predicador de S. M.

Los días 1 y 2 de Octubre asistieron los Reyes y el Infante, por las tardes, a adorar al Santísimo, que estuvo expuesto.

Al despedirse la Reina Bárbara de las monjas después de la entrega del Monasterio, le dijo a la Superiora las siguientes palabras: «Ya no nos veremos más en este mundo.»

Trasladada la Corte a Aranjuez, enfermó al poco tiempo, y después de larga enfermedad y penosa agonía sufrida con cristiana resignación, falleció en aquel Real sitio el 26 de Agosto de 1758, a los cuarenta y siete años de edad.

Nada de particular tiene que la reina profetizase su próximo fin al despedirse de las monjas, pues hacía algún tiempo que tenía con frecuencia ataques de asma que le impedían estar en la cama echada, y las noches las pasaba con bastante tos. Era de temperamento sanguíneo y flemático y de cuerpo obeso; comía mucho, hacía poco ejercicio, y aunque los médicos le hacían frecuentes sangrías, el asma continuaba. El año 1757, estando en El Escorial, se puso bastante mal, y en Aranjuez, como ya hemos visto, siguió peor, hasta el 26 de Agosto, que falleció. Dejó en su testamento, como mandas, al Convento de las Salesas, todos los cuadros, imágenes y reliquias, libros devotos, las piezas de oro y plata, lienzos y encajes que se hallasen existentes, los ramos y piezas que están en poder y a cargo de Farinelli, la china blanca y negra, y 29 doblones para el coste de su supulero.

En la tarde del 28 de Agosto se dispuso el entierro. Salió la comitiva de Aranjuez, y vino a parar en Valdemoro, a la iglesia del pueblo, donde fué puesto el cadáver sobre un túmulo, y lo mismo se hizo en todos los pueblos por donde pasó. Entró en Madrid por la puerta de Atocha, y siguiendo todo el Prado, llegaron a Recoletos y fueron, dando vueltas, hasta el templo de la Visitación; luego que llegó el cadáver, se le dijeron los oficios y funerales según dejó ordenado la Reina en su testamento.

Su cadáver se depositó en la cripta, debajo del coro bajo, donde están los enterramientos de las monjas.

El Rey, que estaba gordo y bueno, aunque experimentaba cierta repugnancia a hacer las cosas regulares de la vida, como a comer, dormir y salir al campo, tenía un temperamento melancólico e inclinado a la tristeza; con frecuencia le asaltaban temores, y tuvo una enfermedad que le duró doce meses, contribuyendo a la melancolía el alimento que tomaba, pues según su médico (1) sólo consistía en

(1) Discurso sobre la enfermedad del Rey nuestro señor Don Fernando VI, que



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Sepulcro de Fernando VI, proyecto de FRANCISCO SABATTINI (1722 + 1797)
esculturas de FRANCISCO GUTIERREZ (1727 + 1782)

carnes, especialmente de ternera y aves, y la sopa la tomaba con mucha substancia, sin probar ensalada ni frutas ni otra cosa que pudiese hacer flúida la sangre.

El fallecimiento de la Reina le produjo tal sentimiento, que al trasladarse al Palacio de Villaviciosa desde Aranjuez, enfermó el día 7 de Septiembre del mismo año. La enfermedad empezó a manifestarse con temores muy vivos de que podía morirse o ahogarse o que le diese un accidente. Fué dejando el despacho de los negocios y el salir de caza, y no permitía que le cortasen el pelo ni la barba. Retirado a una habitación donde apenas cabía una cama, entregaba su alma a Dios el 10 de Agosto del año siguiente de 1759, a las cuatro y media de la mañana, siendo confesado aprovechando un momento de sosiego por el cura de Palacio D. José de Rada. Murió rodeado del Arzobispo Inquisidor general, del Obispo de Palencia, a los cuarenta y cinco años de edad y trece de reinado, y el mismo en que fué proclamado el año 1746.

Se trasladó el cadáver a Madrid con gran pompa, siendo entregado con las formalidades acostumbradas por el Duque de Alba a la Madre abadesa, en presencia de toda la Comunidad de las Salesas, para su enterramiento. El cadáver, lo mismo que el de la Reina anteriormente, quedó depositado en la cripta hasta que se fabricaron los sepulcros que hoy tienen.

En el reinado de su sucesor se construyeron los dos sepulcros, que están: el del Rey, en el lado derecho del crucero, según se entra en la iglesia, y el de la Reina, detrás de éste y en el coro bajo de las monjas.

El sepulcro de Fernando VI fué ideado por Sabatini y ejecutado por Francisco Gutiérrez. Al poco tiempo de haber regresado a Madrid, cuando comenzaba a hacerlo, tuvo que dejarlo por las rebajas que proponía D. Juan León, teniendo por fin que concluirlo por no poder hacerlo León, después de desechar algunas piezas comenzadas que no correspondían al modelo. Dicho sepulcro, que me abstengo de describir por poderlo ver en la adjunta fototipia, es de mármoles, pórfido y bronce dorados a fuego. El de la Reina es más sencillo; tiene un medallón sostenido por dos niños con el busto de Doña Bárbara, y fué trabajado por Juan León.

Las inscripciones de los sepulcros hechas por D. Juan Iriarte, son las siguientes:

Dios guarde, escrita por D. Andrés Piquer, médico de Cámara de S. M.—Mss. 11.201. Biblioteca Nacional.

HIC YACET HUIUS COENOBII CONDITOR
 FERDINANDUS VI HISPANIARUM REX
 OPTIMUS PRINCEPS QUI SINE LIBERIS
 AT NUMEROSA VIRTUTUM SOBOLE, PATER
 PATRIAE, OBIIT IVID AUG. AN. MDCCLIX.
 CAROLUS III FRATRI DILECTISSIMO,
 CUJUS VITAM REGNO PROE. OPTASSET,
 HOC MOERORIS ET PIETATIS MONUMENTUM.

La de Doña María Bárbara de Portugal dice así:

MARIA BARBARA PORTUGALLIAE,
 FERDINANDI VI HISP. REGIS UXOR,
 POST CONDITIUM D. O. M. TEMPLUM,
 SACRIS VIRGINIBUS CAENOBIIUM,
 OPTATO FRUITUR SEPULCRO
 ET VOTIS PROPINOR ET ARIS,
 OBIIT ANNOS NATA XLVII
 VI. CAL. SEPT, MDCCLVIII.

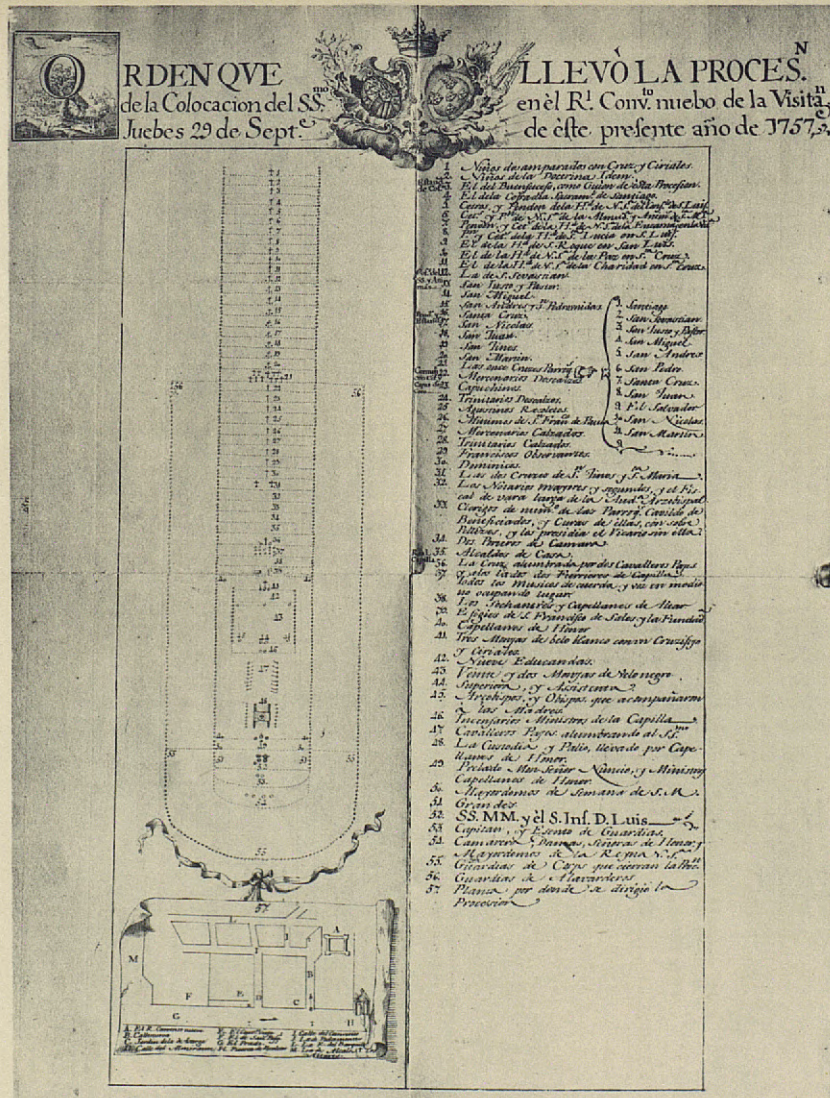
Estos sepulcros se concluyeron el año de 1765, y el viernes 19 de Abril se trasladaron los reales cuerpos a ellos, desde la bóveda donde habían estado depositados. A este traslado, que se hizo con gran solemnidad, asistieron los Cardenales D. Luis de Córdoba, Arzobispo de Toledo, y D. Ventura de la Cerda, Patriarca de las Indias (1).

Continuó este Monasterio en los siguientes reinados siempre bajo el patronato y protección de los Monarcas, y en 1859, siendo conveniente ensanchar y mejorar el paseo de Recoletos, se expropió a la Comunidad, previa tasación y tramitación legal, una faja de terreno perteneciente a la huerta, con la parte lindante con aquel paseo, cuya faja se llevó una superficie de 7.924 metros cuadrados, por lo que incluso el valor del arbolado y tapias, abonó el Ayuntamiento de Madrid la cantidad de 1.526.447 reales. Después, y a instancias del mismo Ayuntamiento y con el fin de hermosear la población, vendió la Comunidad en pública subasta otra faja de terreno de 6.924 metros cuadrados, que adquirió la Duquesa de Denia en 9 de Marzo de 1861.

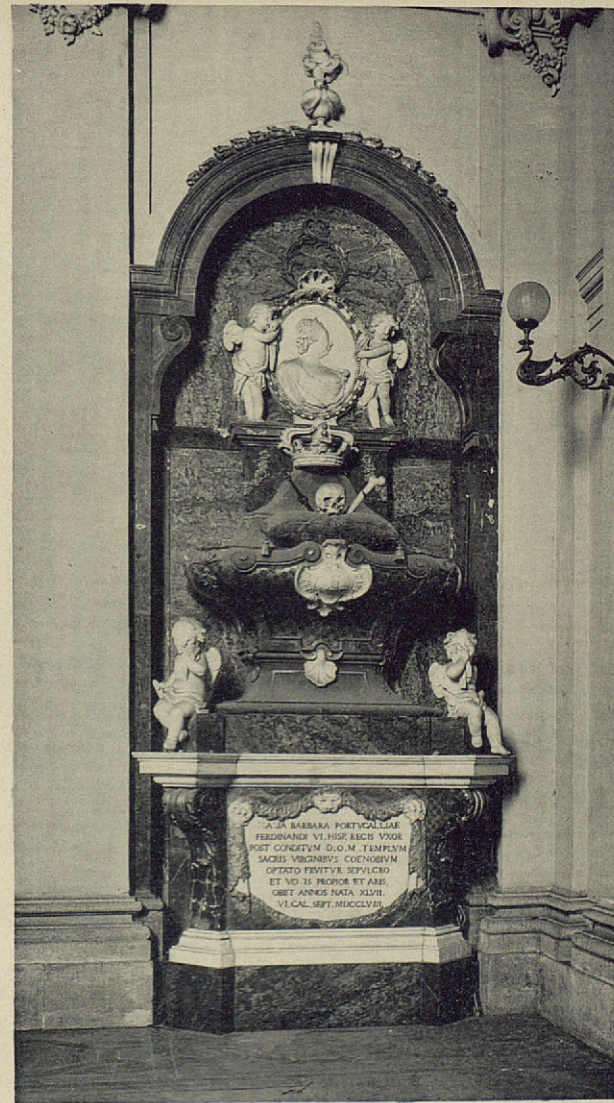
Al incautarse el Gobierno del Monasterio en 27 de Octubre de 1870, la superficie de todo el terreno que comprendían la huerta, jardines, lavadero, corral y casa del jardinero, sin incluir el Monasterio, la Lonja y el templo, se hallaba reducida a 33.338 metros cuadrados.

Hecho luego el trazado de las calles E y O y transversales que

(1) Alvarez Baena: *Hijos Ilustres de Madrid*. — Tomo II, pág. 72.



Orden que llevó la Procesión para trasladar las monjas y educandas al nuevo Monasterio



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Sepulcro de la Reina D.^a Bárbara de Braganza, obra de JUAN LEON

aparecen en el plano general, dicha superficie quedó otra vez dividida.

Se construyeron luego las escalinatas de la fachada del Este y plazoleta del Norte del edificio, en cuyas obras se invirtió la suma de 1.337.447 reales, y el grandioso Monasterio fué dedicado a Palacio de Justicia, estableciéndose en él el Tribunal Supremo, la Audiencia y les Colegios de Abogados y Procuradores, y en él siguieron, hasta que en 4 de Mayo de 1915, un terrible incendio destruyó en pocas horas este monumento, desapareciendo entre las llamas los hermosos salones del convento y Palacio que edificaron los Reyes Don Fernando VI y Doña Bárbara de Braganza, salvándose milagrosamente la iglesia.

De los cuadros que en su día regalara la Reina al convento no creo quedará ninguno, pero había en depósito del Museo del Prado y de propiedad de los Tribunales bastantes, y algunos de bastante mérito, de los que afortunadamente se quemaron pocos.

Los fundadores y el arquitecto pudieron gozar poco de su obra, pues todos fallecieron casi al terminarse ésta: la Reina Bárbara en 26 de Agosto de 1758; el Rey en 10 del mismo mes del año siguiente; la primera Superiora, Sor Sofía de la Rochebardoul, en 10 de Octubre del mismo año que el Rey, y por último, Francisco Carlier, por el afán con que dirigió esta obra enfermó, y aunque para recobrar la salud marchó a Francia, su patria, no pudo conseguirlo, falleciendo en Bayona al poco tiempo de haber llegado, en 29 de Diciembre de 1760.

EL CONDE DE POLENTINOS.

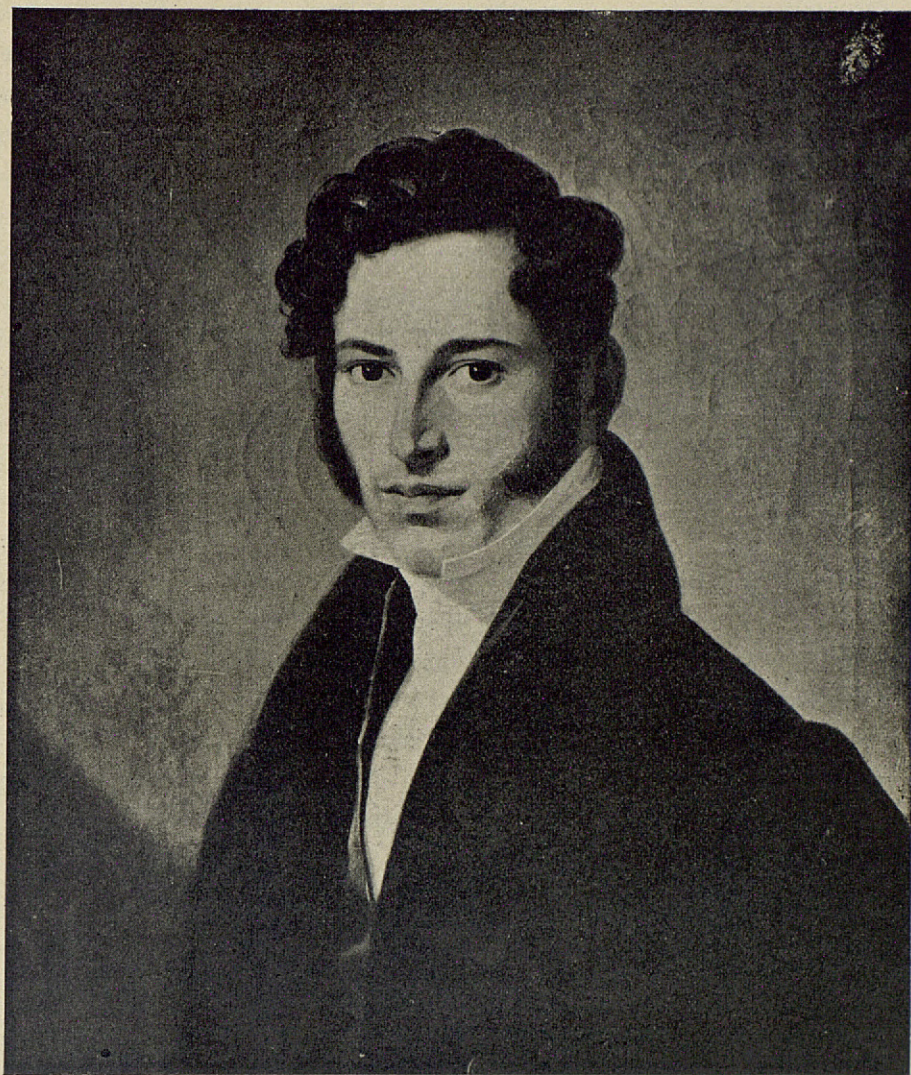
Los pintores de Cámara de los Reyes de España.

Los pintores de los Borbones.

XXXVI

De Eugenio Jiménez de Cisneros, escasas noticias consignan Osorio, y Ezquerria (en el «Catálogo de la Exposición de Miniaturas»), y como cierto lugar ocupó en su tiempo, extractaré con alguna detención su extenso expediente. En 1784 Carlos IV le nombró su pintor de miniatura, y en 18 de Marzo de 1789 Pintor de Cámara de miniatura; de 4 de Mayo del mismo año es una carta al Marqués de Valdecarzana, en la que le dice: «Don Frac^{co} de G. ya me ha dado la noticia: quiere la Reyna nra. Sra. que por los retratos que este ha echo al olio de sus Mgds., se pinten unas miniaturas por mí.» En 1790 recuerda al Rey hace dieciocho años que le sirve con solos veinte reales diarios que le dió S. M. siendo Príncipe; en 1795 se le aumenta el sueldo a 15.000 reales. En Marzo de 1814 pide, en concurrencia con Manuel Nápoli, restaurador, y con Vicente Velázquez, académico de San Carlos, la plaza de Cámara que quedó vacante por muerte de Jacinto Gómez; alega Cisneros haber estado encargado de la restauración de cuadros; hay una nota entre sus documentos que dice: «Pintor nominado de Cámara, que por no haverse comunicado su primer nombramiento al señor Sumiller de Corps, no juró la plaza ni consta en los libros.» Murió el 14 de Octubre de 1828, dejando en su testamento por herederas a sus dos criadas, «de estado honesto».

Es D. Zacarías el último de la dinastía de los González Velázquez, y no el menos aventajado; cuando en 7 de Abril de 1798 solicita la plaza de Pintor de Cámara, se informa muy favorablemente acerca de su habilidad «en varias obras que ha executado en doce quadros en el convento de San Francisco el Grande; en la media naranja, y los colaterales del Caballero de Gracia y dos laterales para el Sa-



Fot. M. Moreno

Fotograbadó Mateu

ZACARÍAS GONZÁLEZ VELAZQUEZ (1763†1834)

Retrato de D. Salvador Tavira y Acosta

(0,58 × 0,49 cm.)

(Propiedad del Sr. Marqués de Salas)

grario de Jaén, los quadros que están en la bóveda de S. Juan de Dios de Madrid, y uno grande para el altar mayor de la Catedral de Valladolid». Fué, además, muy notable retratista; lo acreditan el Godoy de la Academia de San Fernando, y un singular y edificante cuadro que decora la Sala de Profesores del Instituto de Guadalajara; en él aparece la católica majestad de Fernando VII, con *beatífico* rostro y delicado ademán, sentado en una poltrona al lado de un bufete, con la mano izquierda sobre un libro, mientras con la derecha acoge bondadoso un pliego que, humillado de rodillas, le presenta un *servilón*; hay más *historia* en este cuadro que en muy doctos infolios; el colorido es ingrato, con predominio de rojos muy chillones; firmado en 1814. El 11 de Agosto de 1801 se le conceden los honores de Pintor de Cámara que dos días antes solicitara, aduciendo en su abono dos cuadros, La Elección de Rebeca y las Bodas de Isaac, presentadas a los Reyes; el 8 de Julio de 1802 le ascienden a 15.000; a la concesión acompaña una lista de los pintores que cobraban a la sazón (1), ¡que eran 20! Murió D. Zacarías el 31 de Enero de 1834. Al volver Fernando VII, pidió ser repuesto en la plaza, como Joaquín Cortés, Cástor Velázquez, Francisco Carafa y Cisneros.

De D. Isidro González Velázquez, dice Pérez Villamil en sus *Artes e Industrias del Buen Retiro*, que fué Pintor de Cámara, y que como tal, hizo el dibujo para el famoso *dessert*, llamado entonces *plateau*, del Parnaso español, célebre bizcocho mandado labrar en 12 de Agosto de 1802.—El mismo D. Isidro fué autor del proyecto del Obelisco del 2 de Mayo, que resultó premiado en el Concurso de 1821 para conmemorar en el Prado el heroísmo del pueblo madrileño. (Pérez de Guzmán.—«El Dos de Mayo en Madrid», doc. núm. 720.)

Se concedieron honores en 27 de Abril de 1802 a Antonio Martínez, maestro que fué de D. Gabriel, y autor de los dibujos del «Compendio de la Biblia», del P. Scío.

José Camarón y Meliá, hijo y nieto de artistas, consiguió los ho-

(1) Maella, 55.550.—Ramos, 15.000.—Goya, 15.000.—Folch de Cardona, ídem.—Beraton, ídem.—Cisneros, ídem.—Francisco Meléndez, ídem.—Jacinto Gómez, id.—Carnicero, ídem.—Juan Duque, 7.400.—Yapeli, 7.200.—Muñoz de Ugena, 1.500.—Mariano Sánchez, 7.200.—Cosme Acuña, 15.000.—Juan Theophil, 15.000.—Brambila, 27.000.—Ventura Salesa, 15.000.—Estebe, 6.000.—Domen, 15.000.—Zacarías Velázquez, 15.000.

Y después de leer esto, aún habrá quien dude de la protección de nuestros Reyes a las Artes....

nores de Pintor de Cámara el 8 de Julio de 1802, y en 7 de Marzo de 1805 fué nombrado Director de la Galería de Pintura de la Real Fábrica de Porcelana, y en el mismo año llega a tener 15 000 reales de sueldo. Murió del 9 al 12 de Enero de 1819.

XXXVII

Dan Gregorio Ferro es de los los artistas de este tiempo, indebidamente confundidos con la turbamulta de académicos *et ejusdem farinae*; dentro de la *manera* de la época supo desligarse un tanto de las amarras de la escuela, y hallar a veces acentos de un relativo personalismo; heréticamente dijo de él un paisano suyo y mío: «Ferro reúne al dibujo de Rafael el colorido de Velázquez»; pero no era un cualquiera el pintor del Retablo de San Justo y Pastor, de Toledo; era buen copista, y dejó hermosos traslados del Cristo de Velázquez y de algunas obras de Cerezo; tal vez en estas copias adquirió cierto buen aire que en sus cuadros se advierte. Fué Director de la Academia, y llegó a Pintor de Cámara antes de 1804; no encontré otro papel referente a sus servicios en Palacio, que una orden de 21 de Enero de 1783, permitiéndole copiar la «Anunciación» de Mengs para el altar mayor de la nueva parroquia del Real Sitio del Soto de Roma. (A. P., Bellas Artes, legajo 1.) Murió el 22 de Enero de 1812.

XXXVIII

Domingo Dally fué Pintor y Escultor de Cámara de Carlos IV, según D. Angel Barcia. «Catálogo de Dibujos de la Biblioteca Nacional», pág. 176. No conozco otra referencia de este artista.

Don José Bouton, fecundo escritor de desatinados memoriales y artista que nunca vi citado, fué nombrado Pintor de Cámara sin sueldo el 3 de Noviembre de 1805; pedía con insistencia uniformes; era, de nación, francés.

A D. Antonio Boudeville, en 8 de Setiembre de 1806 se le concede el título de Pintor de Cámara honorario en atención a que va a publicar «El viaje pintoresco de España», tal vez para que sirva de ornamento en la portada del libro; nunca he visto noticia de tal pintor, ni tal libro.

Por influencia de Godoy, se nombra Pintor de Cámara a José López Enguidanos el 28 de Octubre de 1806; pero hasta 20 de Enero de 1808 no se le asignó sueldo, favor que también debió a gestiones del Príncipe de la Paz; murió en 1812. Es autor del famoso Bodegón, del Vaso de agua de la Casa del Príncipe, de El Escorial.

Francisco Folch y Cardona debió ser Pintor de Cámara desde antes de 1807, porque en 11 de Julio de este año le conceden licencia para pasar cuatro meses en Valencia, con todo el sueldo, por no tener entre manos ninguna obra del Real servicio.

Angel María Tadey, pintor escenógrafo, recibió los honores de Cámara el 8 de Agosto de 1814, porque habiendo ido la tarde del 11 de Junio Fernando VII a la Alameda, y sabiendo era Tadey el Director, le plugo tomarlo a su servicio. En 1826 le nombró Director del Teatro del Pardo, y en 20 de Junio de 1831 se le ordenó pintase dos techos en La Granja; es además autor del cuadro de «La Casa del Ermitaño».

XXXIX

Vicente López es el artista más importante entre los sucesores de Goya en el servicio de los Reyes: cuando Carlos IV y María Luisa estuvieron en Valencia en 1802, la Universidad les presentó un cuadro alegórico, obra del entonces joven pintor; con este motivo y a su petición, en Diciembre de aquel mismo año se le concedieron los honores de Pintor de Cámara (1). Desde esta fecha estuvo ocupado por la Casa Real en hacer copias y compras. El 26 de Julio de 1814 da esta lacónica orden Fernando VII: «Enviar llamar a López el pintor». No llegó por impedírselo ocupaciones del oficio, hasta pasado el verano; el 22 de Octubre, ya en Madrid, se le señala el sueldo de 15.000 reales. El 1.º de Marzo de 1815 se le nombra primer Pintor de Cámara, por relevo de Maella, causado porque de su expediente de purificación política resultó había aceptado la Orden de la Berenjena, bien que, como confiesa, por miedo a que le llevasen «a afusilar al Retiro».

(1) El documento que esto refiere fué ya publicado íntegramente con otros muchos por D. Elías Tormo en su estudio «D. Vicente López y la Universidad de Valencia con el decisivo triunfo del pintor ante la Corte». (BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, 1913, tercer trimestre, páginas 200 y siguientes.

El triunfo de López fué completo; siempre atendido por los Reyes, con muchos encargos de la nobleza. Llegó a ser un influente personaje y adinerado, que hasta se permitió dar conciertos y banquetes a los Reyes en su propia casa: una de estas fiestas, la del 11 de Febrero de 1824, fué ocasión de que los más famosos vates de la época pulsasen sus liras, y D. Juan Nicasio Gallego dirigió al pintor el siguiente pulido soneto:

Si plugo a Carlos con la regia mano,
Que a Marte arrebató palmas sin cuento,
Alzar del suelo el mágico instrumento
A que gloria inmortal debe Ticiano.

Si vió Velázquez, de su dicha ufano,
Premiar todo un Filipo su talento,
Dando a su efigie en inclito ornamento,
La roja insignia del Patrón hispano.

Hoy, a despecho de la envidia injusta,
Te ofrece, López, tan feliz destino
De otro Monarca la bondad augusta.

Que en favor desusado y peregrino,
Da a tus desvelos recompensa justa
Y nuevos timbres al pincel divino (1).

Y desusado sí que era: ¡un Pintor de Cámara dando banquetes a sus Reyes! ¡Qué lejos de aquellos artistas pedigüños y hambrones que llenan con sus tristezas las páginas de estos apuntes!...

Colmado de honores de la España oficial, murió a los setenta y ocho años, el 22 de Junio de 1850. Sin embargo, no fué nunca popular, fué pintor de salones; esto acaso explicará las ideas de algunos de su tiempo: «un mal Pintor de Cámara» le juzgó el estrafalario, erudito y volteriano viajero aragonés D. Joaquín Villalba, por los años de 1820 (2). Hoy la crítica más comprensiva, marcando los abismos que le separan de Goya, le considera como un buen retratista minucioso y un regular pintor decorador; véanse para prueba el admirable «Fernández Varela» de la Academia y el mediocre techo de la sala de Ribera del Museo del Prado.

(1) Rivadeneyra, tomo LXVII, pág. 416. También el «poeta de Cámara», Arriaza, dedicó a la fiesta del pintor unas sonoras décimas. (V. Rivadeneyra, t. LXVII, página 144.)

(2) Paz y Melia: *España Moderna*, Agosto, 1911.

XL

Juan Gálvez es personalidad simpática por su bondad y patriotismo, bien que en el arte no fué un Parrasio: con D. Fernando Brambila, pasados «los infaustos acontecimientos de El Escorial, exaltado el celo de la nación, después de haber tomado las armas en su defensa, pasó a Zaragoza con el fin de perpetuar las glorias de aquella ciudad, sacando las vistas de las ruinas y hechos famosos de los zaragozanos, sufriendo en los caminos infinitas extorsiones, hasta la prisión, y regresando a Madrid, dieron principio al proyecto de unos monumentos tan dignos de ser transmitidos a la memoria de la posteridad» (1): tal nos cuenta él mismo en autógrafa relación de 15 de Marzo de 1815.

Desde 1796 servía a los Reyes, pues había sido llamado para auxiliar a Maella: fué nombrado Pintor de Cámara sin sueldo el 9 de Marzo de 1815; hubo de tenerlo más tarde, pero su mala suerte hizo que en 1836 se le rebajase a 5.000 reales. El 4 de Diciembre de 1820, el administrador de El Pardo propone que «a D. Juan Gálvez se le podrá hacer el agasajo de una buena canal de tocino y dos pavos para Navidad, por el trabajo que invirtió en la revisión de cuentas y tasación de pinturas ejecutadas en aquel Real Sitio: al contralor le parece muy justo el regalo, porque le considera tan pundonoroso que no querra tomar dineros». Murió en Enero de 1847.

El segoviano D. Bartolomé Montalvo fué nombrado Pintor de Cámara el 7 de Junio de 1815; antes había estado pensionado por la Real Casa. Fué buen paisajista, «cuanto era dado sobresalir en España en la época en que vivió, puesto que entonces era muy poco común todavía la creencia de que el paisajista sólo se forma estudiando en el campo abierto». Así le juzga en un discurso académico el Sr. Ferrant. En Marzo de 1832 se queja de que no le llega el sueldo. Murió el 11 de Agosto de 1846.

(1) Elogia grandemente esta obra D. Angel Barcia en el artículo a ella dedicado en la *Revista de Archivos*, Mayo, 1897, págs. 193 y ss.

XLI

D. Luis Eusebi fué artista de escasos méritos y gran saber para su tiempo en historia de las escuelas de Pintura: en un memorial de 12 de Septiembre de 1815, se declara muy patriota, a pesar de haber nacido en Roma, y cuenta que es tanto «el carácter español que ha adquirido en más de veinte años de residencia», que no pudiendo permanecer indiferente a la francesada, emigró en 1808, «y nunca más hubiera vuelto si la Providencia no hubiera restituido a V. R. M. al Trono, abandonando el más lisonjero aspecto de sus intereses en Londres; siendo su profesión la de pintor, ha hecho en cuatro meses de continuo trabajo la descripción alegórica que tuvo el honor de de ofrecer a V. M.» Solicita ser Pintor de Cámara, y que pidan informes suyos... ¡al Nuncio! El 10 de Febrero del año siguiente, su esposa doña María del Carmen Macía dice, que no «quiere vivir privada de la honra de dedicar una miniatura al Rey, y teniendo contra lo general de su sexo la misma habilidad [de la Pintura], pone a los Reales Pies de Fernando VII un cuadrito en miniatura, en que representa «La virtud separando unos jóvenes de los riesgos del amor». El 25 de Febrero de 1816 conceden a Eusebi los honores de Pintor de Cámara; poco le satisfizo la merced, y el 12 de Octubre de 1817, la *artística* pareja pide la plaza con sueldo que dejó por muerte D. Francisco Ramos; y se obligan de mancomún a ejecutar «toda clase de miniatura de historia, en grande, sacar vistas, pintar al aguada países y marinas, hacer un gabinete de miniatura para el casino de la Reyna, hacer dibujos de gusto para muebles, países de abanico, sacar copia en miniatura de los cuadros grandes antiguos, siendo únicos y solos los suplicantes, como en Londres, París, etc., en esta clase de pinturas». Es de advertir, que por caso hasta ahora único en la serie, esta súplica fué a informe de la Academia, que por cierto lo dió en contra de las pretensiones del laborioso matrimonio: sin embargo, debió concedérsele por este tiempo, aunque con menos sueldo que el acostumbrado, porque en 18 de Octubre de 1818, pide el ascenso a los 15.000 de rúbrica. Sus servicios si no fueron grandes, ni premiados en Palacio, lo fueron dignos de recuerdo como conserje del Museo de Pinturas, cargo que desempeñó once años, siendo el autor del primer

Catálogo, que honra su buen sentido y conocimientos (1). Murió el 16 de Agosto de 1829, a las diez de la mañana, en París, adonde había marchado buscando curación a un grave padecimiento.

Antonio Sánchez González, pintor canario, nunca citado, según creo, fué el más rabioso absolutista conocido: desde 1797 estaba en Madrid pretendiendo los honores de la Real Furriera; desestimóse la instancia, aunque alegaba haber fundado en Santa Cruz de Tenerife una escuela de dibujo; pero ya en 1803 «fué nombrado para continuar las obras de Pintura, principiadas en el Palacio que fué de la Duquesa de Alba»; en Abril de este año fué nombrado Pintor adornista de Cámara, y en 1813 Maestro charolista de las Reales Caballerizas. El 1.º de Noviembre de 1823 habla en un memorial «del infernal sistema constitucional, ydra destructora de todo el orden social», de las persecuciones de que los liberales le hicieron objeto por su fidelidad al Rey: «el cadalso, Señor, esperaba si la facción impía hubiese podido haberlo a las manos, pues tal era el ansia de esta orda de caribes por verter su sangre habiendo descubierto q. su casa. calle de la Estrella era el centro de las reuniones de los fieles amantes de V. M. y el foco q. impedía y paralizaba las tramas proyectadas contra su Real Persona... encarcelaron a una criada anciana, haciéndola sufrir por el espacio de un año y catorce días todo género de vejaciones porque declarase lo que deseaban, pero nada consiguieron, así que los mismos enemigos la confirmaron una heroína». Su esposa escapó, y de su casa quitaron hasta los clavos, y él estuvo encerrado veintinueve meses... Pide el sueldo de Pintor de Cámara: Vicente López informa favorablemente, y el dulce Monarca pone de su puño y letra una *banderilla* a este expediente de tan fiel partidario, que dice así: «Diga la Secretaria si no huele a pensión la propuesta de López». Declara la Secretaría que no huele sino a premio, y se le concede. Lleno de deudas, muy viejo y en la mayor miseria murió este infeliz artista, a quien nada le valió ser conspirador y fervoroso luchador por el Rey *bien amado*. Debió morir a fines de 1825.

(1) Véanse los elogios que le tributa Madrazo en el artículo de la *Ilustración Artística* (4 de Enero de 1886): «Una página para la Historia del Museo del Prado».

XLII

José Aparicio es el pintor *tipo* de la época de Fernando VII y uno de los que más fieles recuerdos dejó de la vida e ideas de aquellos «mal llamados años»; es el autor del famoso cuadro del «Hambre en Madrid», que los inventarios palatinos tasan más que «Las Lanzas» y casi tanto como el «Pasma»; también es obra suya el enorme cuadro de Desembarque de SS. MM. en Puerto de Santa María, que el fuego destruyó en las Salesas; premiado en 1796 por la Academia, fué pensionado á París, donde estudió con David; pasó a perfeccionarse a Roma, y allí pintó el «Rescate»; se negó a jurar fidelidad al Intruso y a vender el «Rescate» a extranjeros que querían comprárselo; todo esto viene a cuento para pedir el título de «Pictor Camerarius» el 26 de Julio de 1815; se le otorga el 25 de Agosto, con 6.000 reales y una pensión de 20 reales diarios para trabajar su cuadro Las Glorias de España, pintura de tales dimensiones, que no cabiendo en la Academia, pide lugar a propósito para «demostrar sus pinceles»; en 1818, siendo maestro de dibujo de D. Francisco de Paula, y habiéndose quedado viudo, participa al Rey su próximo enlace, elogiando a la novia y pidiendo casa, que le es concedida, pues Fernando VII tenía gran cariño a este servidor. Murió el 11 de Mayo de 1838. Es nota que debe consignarse la de que Aparicio copió al Greco; acaso en esto fué ejemplo único en su tiempo; es de su mano la Asunción de Santo Domingo el Antiguo, de Toledo. Por dibujar estampas obscenas fué delatado al Santo Oficio. (Vid Paz y Meliá, «Papeles de Inquisición».)

Castor González Velázquez, hijo de D. Antonio y hermano de Zacarías, «Profesor retratista de miniatura y al olio, que está ejerciendo su arte por espacio de veinte y cuatro años, fue nombrado Pintor de Porcelana en la Fábrica de la China por Rl. Orn. de 23 de Abril de 1807, con nueve mil rs.»; en 1814 ofrece al Rey un retrato, y pide la plaza de Retratista; el 29 de Marzo de 1816, en atención a sus servicios y a los de su padre, se le conceden los honores de Pintor de Cámara. Murió en 13 de Junio de 1822.

Miguel Parra fué hombre de mucha cuenta; gozó de honores y provecho en Valencia, donde tuvo la misión de formar el Museo de

Pinturas; el 12 de Junio de 1816 le dieron 6.600 reales de pensión y el título de Pintor honorario, sin obligación de residir en la Corte, y en 14 de Noviembre de 1836 da las gracias al Duque de Híjar por haber influido con S. M. para que le continuase el sueldo con la sola condición de pintar dos o tres obras cada año. Fué pintor de flores afamado — recuérdese lo que cuenta Rico en sus Memorias, páginas 43-44—y regular retratista.

Aunque pidiéndolo desde 1795, no logró sus pretensiones hasta el año 1816 Juan Navarro Arrián, ayudante de Maella, autor de cartones para tapices.

El canario D. Luis de la Cruz y Ríos nos cuenta muchas cosas en un memorial que en su expediente figura; es teniente coronel graduado de Milicias provinciales. «Secretario honorario de V. M., en 1815 tuvo el honor de retratar al augusto Padre de V. M. y demás personas de su Real Familia; obtuvo en 1816 los honores de ser Pintor de Cámara; hizo dos retratos, tamaño natural, de la reina Gobernadora, uno con las insignias reales y otro como recreada en el campo»; en 1827 fué nombrado Vista de la Aduana de Sevilla; en 1835 fué declarado cesante, y habiendo quedado impedido, en 1842 pide alguna jubilación; buen miniaturista y retratista, murió en 1850.

Académico de la Sociedad Patriótica de Córdoba, pensionado por el obispo de dicha ciudad, Diego Monroy Aguilera, mediano pintor y aprovechado coleccionista, consiguió el título palatino el 13 de Octubre de 1819; al comienzo de sus triunfos se retiró a Córdoba, siendo uno de los primeros *chamarileros* españoles, fué corresponsal del Barón Taylor. Monroy publicó el Catálogo de su «Colección».

En 1819 hizo el Rey Pintora de su Real Cámara de miniatura a doña Amada Thibault.

Entre los pintores del tiempo dignos de recuerdo, figura el buen dibujante y acuarelista José Ribelles, fué nombrado Pintor de Cámara en 1819. Murió el 16 de Marzo de 1835. Tuvo que ver con la Santa Inquisición: espontáneamente confesó que por curiosidad y porque le dijeron que si se hacía fraemasón, progresaría en el arte, entró en la *cofradía*, gratis porque en lugar de pagar, pintó geroglíficos y emblemas en la sala donde se reunían. Llegó a *Maestro*; es expediente curiosísimo, fiel pintura de una época. (Vid Paz y Melia: Papeles de Inquisición n.º 525).

LVIII

Francisco Lacoma, profesor de Pintura en el ramo de frutas, flores y charoles desde el año 1798 hasta 1804, mereció que la Real Academia de Barcelona le adjudicase doce premios, incluso dos llamados generales; pensionado en París por el Real Consulado, sus obras fueron expuestas en el Museo de París, y por ellas fué premiado con medalla de oro; el momento de su vida de más relieve, y aquel en que mayores servicios prestó a su patria fué cuando la devolución de las pinturas españolas llevadas al Museo Napoleón: según una certificación que en su expediente figura, «se resolvió, de acuerdo con el Excmo. Sr. D. Pedro Gomez Labrador, que se sacasen del Museo Real de Paris todos los quadros pertenecientes á España que se hallaban en él. Que necesitando para el efecto un artista celoso, activo é inteligente, que cuidase de que la operación de descolgar dichos quadros y de su traslación al parage donde se había de depositar, se executase con el mayor cuidado, se comisionó para ello al pintor español don Fran^{co} de Lacoma. Que éste aceptó dicho encargo, y pasó inmediatamente al Museo para ponerlo en ejecución. Que habiéndose principiado á descolgar los quadros hallándome yo presente, el gran número de gente que ocupaba los salones del Museo empezó á prorrumpir en voces de enojo contra los que executaban y hacía executar una operación que, aunque tan justa en sí misma, hería en lo más vivo el orgullo francés, por lo que, temiéndose que el público pasase de las palabras á los hechos, se hizo venir á una compañía de cazadores ingleses. Que muy lejos de arredrarse Lacoma por las amenazas é insultos de que era el blanco en aquél momento, continuó tranquilamente dicha operación, sin esperar á que llegase la tropa, y la terminó con la mayor prontitud é inteligencia». También intervino como inspector, digámoslo así, en la traslación a lienzo de las tablas de Rafael, y fué quien las trajo a España (1).

Fué pintor de retratos muy apreciables; hizo los de la Familia Real, que están en la Casa del Príncipe, de El Escorial; entre ellos, uno de Fernando VII: no conozco otro más verídico de aquel *gran*

(1) Véanse detalles de todo esto en el sugestivo estudio del Marqués de Villaurratia, publicado en *Cultura Española*, 1907, pág. 205 y siguientes.

Rey; en pie, de frac negro o azul, con las manos en los bolsillos, al pie de una escalera, en un solado de azulejos, parece la imagen de la falsía y la despreocupación.

XLIV

Antonio Calliano, natural de Turín, pintor de historia, por recomendación de la Duquesa de Calabria fué nombrado Pintor de Cámara el 27 de Abril de 1821.

Por papeles del Archivo de Palacio sabemos fué pintor de miniatura de Fernando VII, Santos Romo; murió antes del 2 de Diciembre de 1823; hay obras suyas en la Casa del Príncipe, de El Escorial.

Don Andrés Rosi (y no Rossi, como escribe Ossorio), madrileño, patriota de los del 2 de Mayo, emigrado a Sevilla huyendo de los franceses; miembro allí del Congreso Hispalense, más tarde Teniente director de la Escuela de Bellas Artes; de joven fuera premiado por la Academia de San Fernando; pide en 21 de Octubre de 1823 a Fernando VII le haga su Pintor de Cámara, alegando su acendrado amor, su adhesión y su feroz odio «a la ominosidad constitucional», que le llevó, del 20 al 23, a conspirar de continuo por el «dilectísimo» monarca; a la instancia acompaña una larga información testifical probando sus tratos de conspirador para restablecer en el trono de San Fernando «con toda su autoridad» a su no menos *santo* homónimo.

Antonio Nicolau pide ser Pintor de Cámara el 1.º de Marzo de 1824 en un memorial en que se declara fervoroso absolutista; habla del Gran Corso; refiere una porción de cosas sin venir a cuento; dice retrató al Rey a caballo y pintó un cuadro de la despedida de Fernando VII de la Virgen de Atocha. No lo cita Ossorio.

Nicolás García divertía sus tareas de afeitar á Fernando VII en pintar miniaturas, consiguió cambiar su título de barbero de Cámara por el de Pintor de ídem, que, aunque honorario daba más *honor* y tanto provecho; el 18 de Febrero de 1842 manda el Rey se den 1.000 reales a su viuda por una miniatura de su Real efigie. De él figuraron nueve miniaturas en la última Exposición, entre ellas, las de «los 1.000 reales».

Poco puedo añadir a las notas que trae Ossorio Bernard acerca de Inocencio Borghini. En 1.º de Mayo de 1815 fué pensionado por el

Rey para estudiar con los Pintores de Cámara. Diósele el sueldo de 6.000 reales y el título el 10 de Septiembre de 1831; cuando el arreglo de gastos en 1835 fué declarado cesante, y aunque lo pidió varias veces, una de ellas en 1843, siempre fué denegada su pretensión; murió el 10 de Octubre de 1867.

El cubano Vicente Escobar pide, en 1824, los honores: estudió con Maella, y lleva más de treinta años en la Habana dedicado a la enseñanza; se informa que, a pesar de lo dispuesto, se le conceda: así se hace, en 3 de Febrero de 1827.

«Lo dispuesto», a que en el párrafo anterior se alude, es la plantilla que figura en el Reglamento de la Real Casa—Madrid: imprenta de Villalpando, pág. 5—, aprobada por el Rey en 16 de Marzo de 1824, es la siguiente: «Un primer pintor: 30.000 rs.—Un segundo: 20.000.—Un tercero: 16 000.—Un cuarto: 14.000.—Un quinto: 12.000». A pesar de la energía de Fernando VII en hacer cumplir sus órdenes, en nada se obedeció esta escala. Tampoco se cumplió la disposición de la Reina Cristina de 29 de Junio de 1835, dejando cesantes a todos los pintores, excepto dos: Vicente López y Madrazo.

XLV

Hemos visto en esta sucesión de artistas los más raros pergenios y las más estrafalarias vidas; de diversidad de condiciones no se hable. Faltaba sin embargo y era difícil conjeturar su existencia, lo que va a ocuparnos. Un pintor de Cámara de medio año de edad: es seria noticia documental. En 1834 presentó D. Juan Duque un peregrino memorial, como tío y tutor de D. Juan María Enriquez Duque, de seis meses de edad, nieto de D. Juan de Mata Duque, Pintor de Cámara que fué, e hijo de D. Gregorio Fidel Duque que el mismo título gozó, solicitando para el *bebé* la plaza que su padre y abuelo desempeñaron, ofreciendo, llenaría él los menesteres del cargo, en tanto su sobrino no estuviera en edad para ello. Y no se crea que rechazaron tan desusada pretensión, pues aun saltando por encima de una orden del Rey Deseado, de 24 de Diciembre de 1832, que mandaba que no se nombrasen más Pintores, la Reina Gobernadora accedió a la petición y D. Juan María Enriquez Duque fué Pintor titulado de S. M. C. antes del destete: ignoro cuántos años sirvió tan *aventajado joven* en Palacio,

pero sospecho que pocos, porque «los niños muy precoces mueren pronto», y en precocidad creo no habrá quien le dispute la palma.

En 1824 solicita Vicente López que a sus hijos Bernardo y Luis se les nombre sus ayudantes con los honores de Pintores de Cámara. El Rey decretó al margen: «Concedido, menos los honores. Los dos que están a jornal cesarán, y si alguna vez hubiese que echar mano de ellos o de qualquier otro, no se les dará ninguna cantidad señalada, sino se les pagará su trabajo». No se pueden decir más cosas desagradables en menos palabras.

Nótese qué extensión suelen tener los decretos de Fernando VII; sólo en esto se parecía a Felipe II: es acaso su única buena cualidad (aunque no es precisamente la prenda que más honre a un rey) esta minuciosidad con que de todo se enteraba y en todo intervenía: fué indudablemente un buen *amo de casa*, admirable administrador de lo suyo; ordenó la desarregladísima e intrincadísima organización de Palacio. Con leves modificaciones rige el orden impuesto por Fernando VII.

Volviendo a Bernardo López, fué profesor de dibujo de tres esposas de Fernando VII, y desde 1843 de Isabel II; fué Pintor de Cámara y llegó al título de Primero el 17 de Febrero de 1858. El Gobierno provisional lo dejó cesante, y murió en 1874. Fué buen retratista.

Uno de los mejores pintores de estos tiempos fué José Gutiérrez de la Vega, que con justicia decía de sí mismo que consagraba su carrera artística «al sostenimiento de la genuína escuela española»; el admirable retratista sevillano fué nombrado Pintor honorario el 9 de Junio de 1840 y pidió le diesen plaza efectiva en 1845, pero al morir Ribera no lo había conseguido e ignoro si lo consiguió entonces.

Popular artista fué Antonio María Esquivel, de vida triste y pobre; buen retratista y excelente pintor de historia, no le fué negada la inspiración religiosa, tan rara en aquel siglo, y pidió los honores de Pintor de Cámara, que logró el 19 de Diciembre de 1843; murió en 1857.

XLVI

Don Jenaro Pérez Villaamil forma contraste con la mayoría de sus compañeros de arte; pocas naturalezas mejor dispuestas para la pintura y pocas también en las que, como en esta, la enseñanza hiciera

menos bienes; era un hombre todo fantasía romántica; la discreción, la medida, el arreglo, fueron cosas para él extrañas; no pintaba lo que veía, pudiera creerse que cerraba los ojos para pintar; y de la fuente de sus mayores equivocaciones surtían sus mayores bellezas; la forma de su arte tenía mucho de semejante con la del de Zorrilla: incorrectos ambos, seductores, falsos, deslumbradores, ripiosos, grandilocuentes casi siempre, muchas veces vacíos, pero de continuo se transparenta en sus obras una fuerza, un vigor. Comparables son también por su fecundidad prodigiosa; en veintidós años pintó Villaamil ¡8.000! cuadros al óleo—incalculables son sus dibujos y bocetos—. Es el pintor de las catedrales medioevales, exagerando el gótico hasta hacerlo imposible; el pintor de los castillos derruidos, de torres coronadas de nubes tormentosas y águilas en derredor; el pintor de cuevas de ladrones, de Cruzadas, de lagos muertos sepultura de ciudades: el pintor romántico, en suma, con toda su poesía, todas sus falsedades y todos sus artificios y amaneramientos.

Nació en El Ferrol el 3 de Febrero de 1807; siguió la carrera militar, hasta que, herido en 1823, se consagró a la pintura; estuvo en Puerto Rico; al volver a España con gran fama, fué recibido Académico; pintando sin descanso consiguió que su nombre fuese europeo, y no hubo rey, ni noble, ni banquero que no le comprase obras; dedicóse a la enseñanza de la pintura de paisajes, logrando muchos alumnos—léanse las deliciosas páginas que hablan de esto en los *Recuerdos de mi vida*, de Martín Rico, páginas 10 y ss.—; cargado de honores (Comendador de las órdenes de Carlos III e Isabel la Católica, Caballero de la Legión de Honor, de la Orden de Leopoldo de Bélgica, honrado por el Rey de Grecia con una carta y una sortija, etc.) y falto de dinero, pide en 13 de Junio de 1850 a la Reina «que para solemnizar el fausto suceso del próximo alumbramiento de V. M. ...se digne honrarle con la efectividad de Pintor de Cámara, en el género de paisajes, perspectivas y adorno, con el sueldo que fuese de su Real agrado»; como invocaba al «ilustre vástago próximo a nacer», que no se logró, creo que tampoco consiguió Villaamil lo pedido; Pintor honorario de Cámara—por lo menos desde 1842 en que como tal aparece en la portada de la *España artística y monumental*—, sin conseguir sueldo alguno por Palacio, debió morir. Trabajó sin descanso, sin cambiar jamás de tendencia ni de procedimientos, hasta su muerte, el día 5 de

Junio de 1854. A pesar de la enorme cantidad de obras que dejó, su nombre apenas es conocido por la actual generación, y hay mucho de injusticia en este olvido: entre Goya y Rosales y Fortuny, sólo pueden citarse tres pintores: Alenza, Vicente López y Villaamil.

XLVII

El erudito pintor D. Valentín Carderera, autor de la inapreciable *Iconografía Española*, al llegar Isabel II a la mayoría de edad, fué nombrado Pintor de Cámara, en 1843.

Don Antonio Brugada, heroico y entusiasta «miliciano nacional, perseguido y desterrado por su amor a la libertad y al progreso», consigue los honores de Pintor de Cámara el 14 de Octubre de 1844; ya en funciones de pintor áulico se le ordena vaya a Burdeos a pintar una fragata de vapor que allí se construye para España: La mayoría de sus pinturas son marinas. Murió en 17 de Febrero de 1863.

El pintor valenciano Francisco Cerdá consiguió los honores de Cámara el 18 de Abril de 1845, por haber hecho una copia del «Paseo», tasada por López en 25 a 30.000 reales.

Don Rafael Tejeo, Pintor de historia muy nombrado, Académico como todos los del tiempo, por haber pintado un retrato del Rey Francisco para el Ayuntamiento de Madrid, le concedieron los honores de Pintor de Cámara en 1846. Murió diez años más tarde. Es de su mano el cuadro central del retablo que fué de San Jerónimo el Real.

El 15 de Diciembre de 1846 fué hecho Pintor, también honorario—que era la fruta del tiempo—Joaquín Espalter, autor del techo del Paraninfo de la Universidad Central, descrito por Castelar en párrafos famosos.

Ignoro la fecha del nombramiento de D. Joaquín Domínguez Becquer, tío del gran poeta y del admirable pintor costumbrista; además sirvió a los Reyes en el cargo de director de las obras de pintura en la restauración del Alcázar de Sevilla, desde el 15 de Abril de 1845.

Don Francisco de Paula Van Halen, pintor muy de su tiempo, amante como pocos de asuntos históricos, con muchas figuras y ricos trajes «notable en pintar batallas», según informe de Vicente López, consiguió en Junio de 1848 los honores de Pintor de historia de la

Real Cámara. Autor de un libro de «Viajes» por España de gran curiosidad por los dibujos de monumentos y de costumbres.

Luis Ferrant, natural de Barcelona, Académico de número de la Real de San Fernando, por la pintura de historia, corresponsal de la de Bellas Artes de Nápoles, desea obtener los honores de Pintor de la Real Cámara, como premio de sus estudios ejecutados en España como en el extranjero... Así dice en una solicitud de 11 de Noviembre de 1848, resuelta favorablemente el 17 del mismo mes: «(A. de P. Honores-Leg.^o F.)»; este distinguido artista fué muy protegido en sus comienzos por el Infante D. Sebastián, de quien fué su pintor desde 1842; hombre de gran laboriosidad, dejó muchos lienzos que acreditan de fácil su pincel.

También fué Pintor de Cámara D. Fernando Ferrant, hermano de don Luis, paisajista más que otra cosa, pero amanerado y nada sincero, *imaginando* un paisaje pero sin sentirlo, al decir de los críticos del tiempo. D. Vicente López en su informe dice: «posee el paisaje en grado nada común». Fué maestro de pintura del Rey D. Francisco de Asís, y según cuentan, sacó aventajado discípulo, que entre las prendas más esclarecidas del Rey consorte, señalan sus biógrafos, las artísticas. En 1848 consiguió entrar en la Academia y en el mismo año, el 28 de Septiembre, ser nombrado Pintor de Cámara. Murió el 21 de Agosto de 1856.

XLVIII

Pedro Nolasco Leclerc, pintor desconocido, es un nombre más en las largas listas de los Honorarios de Cámara; le dieron el título el 4 de Diciembre de 1848.

Don Florentino Décraene, pintor y litógrafo, natural de Tournay; fué nombrado Pintor honorario de Cámara el 14 de Diciembre de 1849; el 21 del mismo mes juró y pagó mil reales de media anata (era admirable la organización palatina: los Pintores Honorarios pagaban la mitad del sueldo anual que ... no cobraban).

También en estos años hubo alguna que otra pintora que hizo los imposibles para llegar a serlo de Cámara; tengo noticia lo consiguió en 9 de Abril de 1850 doña Emilia Carmena de Prota, que dos días antes fuera escogida para maestra de Pintura de las Infantas doña

Cristina y doña Amalia. Aparece en su expediente un documento que revela *es mujer* este Pintor de Cámara. Intrigada acerca del lugar que debía ocupar en las fiestas de Corte y de cuál traje había de vestir, hace que el sumiller de Corps lo consulte a la Camarera mayor y se resuelve que «pueda asistir la víspera del besamanos a la saleta en traje redondo y manga larga». No figura en Ossorio.

Rafael Montesinos y Ramiro, pintor valenciano, discípulo de Bernardo López, por haber decorado una bóveda de Palacio, fué nombrado Pintor de Cámara el 18 de Junio de 1851 por doña Isabel II; murió en 1877. Ya en otro lugar dije que en todos estos pintores el título equivale al de proveedor de la Real casa.

José Rodríguez Orive, fué nombrado Pintor honorario el 22 de Abril de 1852; era malagueño.

El que esto lea, podrá formarse idea clara de que estos pintores lo eran de Cámara solo en el nombre, ni cargo alguno desempeñaban en Palacio, ni más relación tenían con los Reyes que regalarles cuadros: Isabel II en todas las fechas de alguna importancia de su vida concedía largos rosarios de mercedes, cruces, títulos de secretario y sobre todo de pintor; de muchos de estos pintores, no se conserva expediente en Palacio; he aquí unos cuantos artistas mediocres que gozaron del tan prodigado título:

Manuel Arbos, miniaturista, 1847.

Vicente Camarón, pintor de paisaje y de género, por 1840 y tantos.

Rafael Benjumea, en 1851.

José María Bracho Murillo, pintor de flores.

Francisco Mendoza Moreno, en 26 Enero 1849.

Antonio Maffei Rosi, miniaturista natural de Burdeos 1851.

José Méndez Andrés, pintor de historia por 1850.

Eusebio Valldeperas, en 1857.

Y probablemente olvidando muchos, cierra la serie el nombramiento en 16 de Abril de 1867 de Pintor de Cámara honorario de don Antonio Cabral Bejarano, artista sevillano que en su tiempo gozó de justa fama; es su título el más moderno que conozco: muy viejo debía ser cuando lo obtuvo, pues en 1825 pintaba ya.

De todos estos pintores honorarios de Isabel II, la casa real adquirió obras de las que es *digno* panteón el Palacio de Riofrío.

Quédanos para terminar, estos deshilvanados apuntes, dedicar unas líneas a tres ilustres artistas Pintores de Cámara *de verdad* y aunque dos de ellos fuera de su propio lugar cronológico por ser en realidad, los últimos representantes de la vieja serie con todos sus deberes y prerrogativas; es de rigor ponerlos reunidos.

XLIX

Don José Madrazo, estaba en Roma cuando comenzó la guerra con los franceses y como ferviente patriota se portó; cuando retirado en la Ciudad Eterna formó Carlos IV su pequeña Corte, nombró a Madrazo Pintor de Cámara, cargo que desempeñó hasta 1815. El 2 de Abril de este año, el Tesorero de los Reyes le comunica que «viendo S. M. que las circunstancias bien lejos de mejorar se ponen en peor estado, y tratando de combinar los medios de ahorro con la posible reducción de gastos, me ha mandado diga a Vmd. que no podrá continuar el tanto por mes que se le daba». En compensación hizole su pintor Fernando VII el 10 de Noviembre de 1816, pero continuó en Roma bastante tiempo por haber muerto los Reyes y tener que realizar el inventario de las pinturas, así como pintar dos cuadros de los funerales.

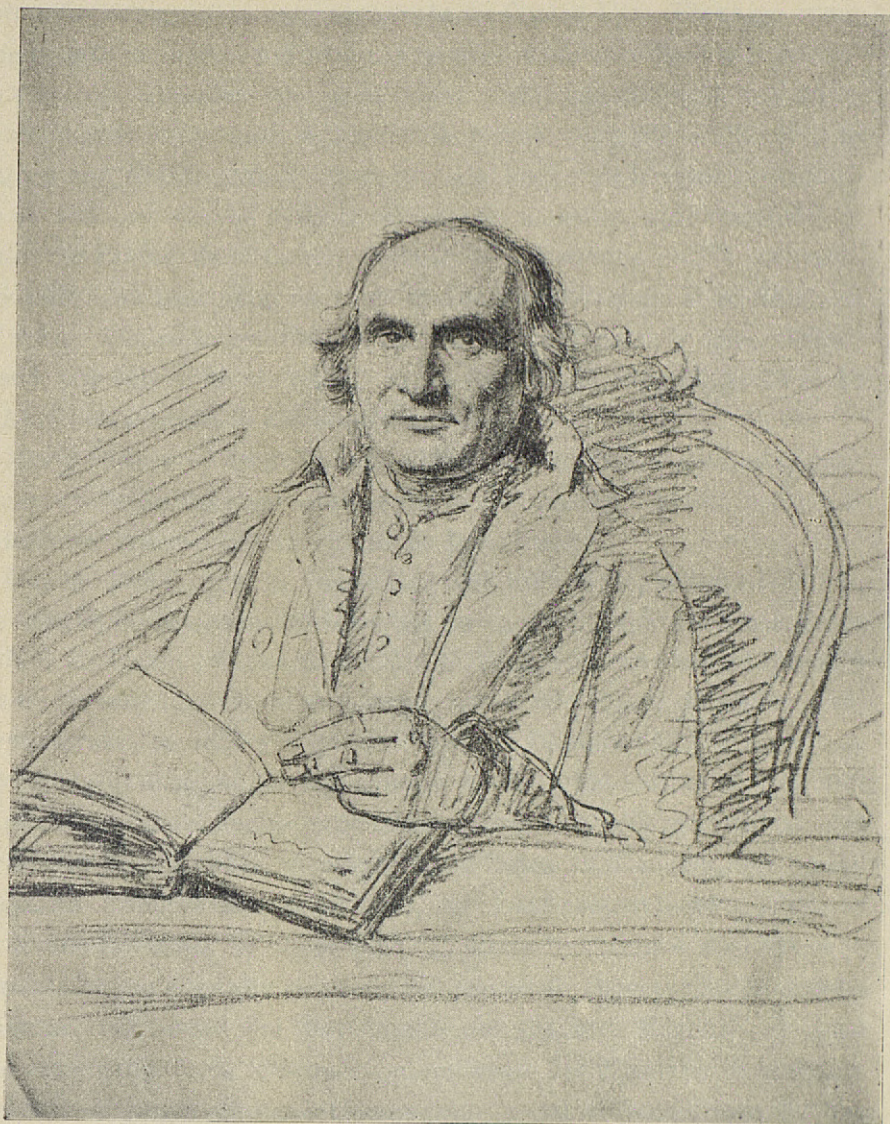
El 20 de Agosto de 1828 se le nombró Director del Museo y el 26 de Mayo de 1840 Secretario de la Reina Isabel.

Una orden del 6 de Marzo de 1857, dictada por el Intendente Marqués de Santa Cruz, sobre la organización del Museo, en la que creyó ver Madrazo censuras para su gestión y mermas en sus prerrogativas, motivó un largo y enojoso expediente que dió por resultado su dimisión con carácter irrevocable; el asunto terminó de un modo distinto a lo que esperaba Madrazo, nombrando para sustituirle a D. Juan Antonio Ribera.

Murió D. José Madrazo en 1860.

L

Don Juan Antonio Ribera, premiado por la Academia en 1802, marchó a Francia, donde estuvo pintando con David hasta la guerra con España, en que, a pesar de los ofrecimientos de un Príncipe ruso,



Fot. M. Moreno

Fotograbado Mateu

JOSÉ DE MADRAZO (1781 † 1859) Retrato de un jesuita de
los expulsos (Masedeu ?) Dibujo

(0.32 × 0.21 cm.)

(Propiedad de D. Ricardo de Madrazo)

sacrificó su interés a su patriotismo, marchando a Roma a servir a Carlos IV, que le nombró su Pintor en 1.º de Agosto de 1811; pide ser confirmado en el cargo por Fernando VII en 1816, y a su memorial acompaña la siguiente nota autógrafa de Carlos IV: «Elexage: recomienda este memorial a Fernando de este excelente hombre por todas sus circunstancias, que es el mejor pintor español que hay aquí, y que enseña muy bien a Fran^{co} Antonio»—firmado—. El Rey le nombra con 15.000 reales; «en el arreglo hecho en la Real servidumbre en 1835, no sólo se le quitó el sueldo metálico, sino también el título de Pintor de Cámara, dejándole excedente con 7.000 rs.». Se jubiló, a su instancia, en 12 de Marzo de 1857; pero el 20 de Mayo del mismo año se le nombra primer Pintor de Cámara y Director del Museo, por relevo de Madrazo, cargo éste anejo a aquél desde el 28 de Abril, en que así lo dispusiera la Reina.

Murió Ribera en 15 de Junio de 1860; fué un pintor mediano, muy fecundo y de los más apreciables de su tiempo. En Palacio fué constantemente maestro de dibujo de los Infantes.

Queda dicho, que la resolución que tuvo el expediente formado con motivo de la orden del Marqués de Santa Cruz, sorprendió a don D. José Madrazo, por cuanto su hijo D. Federico, más artista que él y uno de los más ilustres de su tiempo, nombrado Pintor de Cámara supernumerario en 1833 y segundo Pintor de Cámara el 19 de Agosto de 1850; dirigió, al ser nombrado Ribera, un enérgico memorial a la Reina protestando del hecho, y considerándose con más méritos para el cargo que Ribera, pone en manos de la Reina su dimisión, que no fué aceptada. Al morir Ribera en 1860, logró sus pretensiones y Director del Museo fué hasta la Revolución. El 19 de Noviembre de 1868 se le comunicó «que quedaba relevado del cargo de Director del Museo de Pinturas, propiedad del Patrimonio que fué de la Corona», y ocho días más tarde se le ordena haga entrega del Museo a D. Antonio Gisbert, el pintor de «Los Comuneros» y del «Fusilamiento de Torrijos».

Murió este ilustre pintor, que fué el último de los de Cámara (1), pues dejó de serlo al marchar Isabel II, en 1894.

(1) Pero no se crea que se acabó la institución de los Pintores de Cámara; subsiste y, como se verá dende debiera, en la Corte, que guarda fielmente las tradiciones de los antiguos Reyes. El pretendiente D. Jaime tiene su Pintor de Cámara, y

Fué un retratista elegante y seductor, que nos dejó el recuerdo de las bellezas de la Corte isabelina y de la Restauración: una época entera fijó en el lienzo con su pincel aristocrático.

Y ahora, al terminar estos apuntes, quizá habrá quien eche de menos unos párrafos en que se extraiga la síntesis de lo escrito, se deduzcan conclusiones y establezcan principios que recojan la sustancia de la labor, pero creo sería desvirtuar estas humildes notas poner a su fin unas consideraciones de carácter general; disgregadas, truncadas, anecdóticas, así quise que fuesen y así son, distantes de toda concepción elevada; desde el comienzo lo previne y al final lo repito: es lo que escrito queda un centón de apuntaciones, en las que más que al arte y a sus ideas directoras y a su técnica, se atendió a las minucias de la vida de los artistas, intentando siempre dar caracteres de época y personalidad. No ignoro que esta manera de entender la Historia está en desuso y hoy suena a dislate la frase de los Goncourt pidiendo un abanico para conocer una época. Sin embargo, pienso que tan humilde culto a Clio-familiar es una manera también de intentar conocer lo pasado menos grande, severa, magistral y augusta que aquella suerte de historiar, perfecta a mi entender, que Fray Jerónimo de San José dejó marcada en estas admirables palabras, normas a las que un día quisiera ajustar mis trabajos:

«Yacen como en sepulcros, gastados ya y deshechos en los monumentos de la venerable antigüedad, vestigios de sus cosas. Consérvanse allí polvo y cenizas, o cuando mucho, huesos secos de cuerpos enterrados, indicios de acaecimientos cuya memoria casi del todo pereció; a los cuales, para restituirles vida, el historiador ha menester, como otro Ezequiel, vaticinando sobre ellos, juntarlos, unirlos, engarzarlos, dándoles a cada uno su encaje, lugar y propio asiento en

en funciones de tal, ignoro si con sueldo. En el periódico de Valencia *El Eco de Levante* se leía en el invierno de 1915 un anuncio que comenzaba así: «Preciosa oleografía de Jaime III. Se trata de la artística oleografía de D. Jaime de Borbón, obra notable del afamado Pintor de Cámara D. Carlos Vázquez, que hoy preside muchos Círculos Legitimistas, y ocupa lugar preferente en el hogar de nuestros correligionarios. Nunca habíamos tenido los tradicionalistas imagen más fiel, etc., etc.» Ignoro si este D. Carlos Vázquez es el laureado pintor de «Carmen» y otras notables obras por las que ocupa un señalado lugar en nuestro arte. Pero sea quien fuere, conste que el último Pintor de Cámara, *por ahora*, es D. Carlos Vázquez.



Fot. Mr. Moreno

Fotografado Mateu

AGUSTIN ESTEVE (1753 † 1812) Retrato del Marqués de Ariza

(2.00 × 1.16 cm.)

(Colección de la Sra. Marquesa de Argüeso)



Fot. M. Moreno

Fotografado Mateu

AGUSTIN ESTEVE (1753 † 1812)

Retrato del Conde de la Cibera

(1.29 X 0.89)

(Propiedad del Sr. Conde de Vilches)

la disposición y cuerpo de la Historia; añadirles para su enlazamiento y fortaleza nervios de bien trabadas conjeturas; vestirlos de carne con varios y notables apoyos; extender sobre todo este cuerpo, así dispuesto, una hermosa piel de varia y bien seguida narración, y últimamente, un soplo de vida con la energía de un tan vivo decir, que parezcan bullir y menearse las cosas de que trata en medio de la pluma y el papel» (1).

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN.

(1) Aunque del pintor Agustín Esteve me ocupé en el número anterior de la Revista, publicamos aquí dos fotograbados de obras suyas: «Retrato del Marqués de Ariza» y «Retrato del Condesito de la Cimera».

El primero viste de negro con chaleco encarnado, todo bordado en oro: lleva el Toisón y la banda (nueva) de la Gran Cruz de Carlos III; el cortinaje de color de rosa, rojo el sillón y sobre él el manto de la orden últimamente citada; el fondo gris, suelo de tono rosado, mirada viva de ojos negros y negras las cejas; la peluca empolvada.

El segundo, de pelo obscuro y ojos negros, viste de blanco y negro; el campo y celajes de grises algo plomizos.

APÉNDICES

I

Adiciones y rectificaciones.

TOMO XXII. — 1914

Pág. 67. — V.

PINTORES DE JUAN II.

Por creer fábula la estancia de Dello en España no lo mencioné en su lugar propio; pero habiendo leído después las adiciones de Milanessi a las Vidas de Vassari («Opere», II, págs. 155-157) no me quedaron dudas de que sirvió a Juan II y a Enrique IV. Nicolo Delli nació en 1404: en 1433, llamado por el Rey de Aragón, vino a España; pasó luego a servicio del Monarca castellano; hecho Caballero y colmado de honores y dineros, regresó a Florencia—según Vassari—para «far vedere a gli amici como da extrema povertà fosse a gran riccheze salito»; sus amigos se burlaron de él y no creyeron en sus títulos; disgustado el pintor por la acogida, escribió al Rey de Castilla «dolendosi di questa injuria» y el Rey «scrissi a la Signoria si caldamente que gli fu senza contrasto conceduta la desiderata e debuta honoranza». Nada de esto consta, pero que algo debió ocurrir lo prueba una provisión de la Señoría de 27 de Junio de 1446, por la que se le reconocen los títulos castellanos; en 1448 volvió a España, y aún vivía en 1464 (Ceán dijo había muerto en 1421); el Rey de Castilla le dedicó un magnífico epitafio.

Aunque Ceán dice fué pintor de Juan II, Maestro Rogel, que como es sabido no es otro que Van-der-Weyden, el gran primitivo, ni se sabe estuviese en España, ni hay documento que pruebe su relación directa con el Rey castellano.

Pág. 71, línea 11.—Los cuadros del políptico de la Reina Católica, conservados en Palacio son catorce, y no veinte, como se dice en el texto (vid. el artículo de Bertaux en el Catálogo de la Exposición de Zaragoza, 1908, págs. 79-82): reproduce cuatro tablas, y las atribuye todas a Juan de Flandes.

Pág. 71, línea 17.—Dice: «es inaceptable la obra».—Debe decir: «es inaceptable sea obra».

Pág. 74, línea 21.—Puntúese así: «retratase a los reyes en ciertos años; acaso».

Pág. 74, líneas 27 y 36.—Como el buen sentido del lector habrá corregido, el cronista de los Reyes Católicos es Hernando del Pulgar, y no Hernán Pérez del Pulgar, el de las Hazañas.

Págs. 75-78. — X.

ANTONIO DEL RINCÓN.—En los tres años transcurridos no se ha publicado documento ni prueba alguna de su existencia: continua siendo un mito. Acompañando al Sr. Tormo, estuve en Robledo de Chavela, y he aquí lo que vimos: las pinturas antiguas del retablo, estudiadas con detenimiento, resultan más viejas de lo que el Sr. Tormo suponía en 1904; pueden ser de los primeros años del siglo; revisando los papeles del archivo parroquial sólo encontré en una visita de 1525 un acuerdo para que se componga la carpintería del retablo y se «alimpie», por haber un tablón del guardapolvo que amenaza desprenderse. La tabla «que constituye por sí sola un retablo de pared, fechada en 1575», no tiene fecha, aunque desde abajo así parece; desde una escalera vimos claramente que lo que dice es: «PS. 75» (Salmo 75), bajo un versículo; pero desde luego la fecha adjudicada es la que le corresponde por su factura; está en Robledo desde tiempos de Felipe V.

Págs. 78-80 y 133-134. — XI.

FERNANDO DEL RINCÓN.—Lo contrario que a su *padre*, le ocurrió á Fernando del Rincón: su personalidad se ha destacado y puede hombrarse con las más gloriosas de su tiempo, y ya no es aventurado afirmar que el único Rincón Pintor de los Reyes Católicos que ha habido, es Fernando del Rincón de Figueroa. En los documentos de la Catedral de Toledo, coleccionados por Zarco del Valle y publicados por mí en este año en el Centro de Estudios Históricos, figura Hernando del Rincón en los documentos 22 (1494), 56, 57, 58 y 61 (1500-1503). Entre los documentos para la historia de la pintura en Aragón, publicados por el ilustre Serrano y Sanz, hay uno (*Revista de Archivos*, 1914, II, pág. 454), convenio entre Rincón y Martín Bernart para auxiliarse mutuamente y no hacerse competencia en sus tierras respectivas, e ir a medias en trabajos comunes, que revela la importancia artística de nuestro pintor en fecha tan antigua como 1491. Y, por último, otra noticia de archivo importante, en 28 de Junio de 1503, firma un recibo de 50.000 maravedises a cuenta de los 220.000 en que se tasó la pintura y oro que había de hacer en el retablo de Santa María, de Medinaceli; se acabó este altar en 1507 (documentos de la Casa Medinaceli: Paz y Mellá, pág. 127). Además, gracias a una fotografía que debo a la amabilidad de mi querido amigo D. Ricardo de Orueta, conozco el documentado retablo de Fuentes; su conservación es deplorable, pero no está tan destruido que no se advierta es un monumento de interés que exige un inmediato estudio directo; nada puedo decir del retablo de Albalade de Zorita, porque el cura párroco no ha tenido a bien contestar a una carta que le dirigí.

El ejemplar del Diccionario de Nebrija (Granada, 1550), del que se ha sacado la fotografía del retrato del gran gramático, parece ser de una edición fraudulenta, que no se conocía; es ejemplar único.

Pág. 136. — I.

PINTORES DE FELIPE EL HERMOSO.

El Maestro Santiago Van Lathem figura en la Gilda de Amberes en 1493; en 1500, como ayuda de cámara y pintor de Monseñor, cobra la suma de ciento ochenta libras por seis cotas de armas y seis paños de trompetas con las armas de Monseñor, que había hecho y entregado a los seis heraldos y seis trompeteros para el bautizo de Monseñor el Duque Carlos de Luxemburgo (Carlos V) (Foronda: «El día de San Matías y Carlos V» *La Epoca*, 24 Febrero 1908). En 1516 usaba el título de Pintor de «nuestro gracioso señor el Rey de Castilla»: en 1517 vino a España con Carlos V; trabajaba aún en 1522 [noticias estas últimas del Wurzbach].

El retrato del Museo del Prado, reproducido, indentiicándolo con Felipe I, resulta ser el de Filiberto de Saboya; adúcenae las pruebas en el trabajo aún inédito del Sr. Allende-Salazar y del que esto escribe: «Retratos del Museo del Prado», premiado en el concurso de 1915 de la Junta de Iconografía Nacional.

Pág. 137.

PINTORES DE CARLOS V.

En la nota anterior queda dicho fué Pintor del Emperador, Van Lathem.

El pintor que yo creía desconocido, Jacques de Bartelet, ni es desconocido, ni se llamaba así (aunque claramente parecía leerse): su nombre fué Jacques de Battel, pintor de Malinas; retrató a Carlos V. Su hijo Juan Battel el Mozo, fué muchos años Pintor del César, quizá desde 1517, fecha del retrato «Carlos V rodeado de escudos del Ayuntamiento de Malinas», que a juicio del Sr. Allende-Salazar que lo vió, es cosa mediocre; murió Juan Battel de ochenta años, el 7 de Julio de 1557 [noticias del Wurzbach].

Pág. 140.

No hay dudas ya acerca de haber sido Pintor de Cámara Alonso Berruguete: lo prueban los documentos de Allende-Salazar en el *Boletín*, de Valladolid, Septiembre, 1915, y otros todavía inéditos e importantísimos del Sr. Abizanda.

Pág. 140. — IV.

EL BARBALUNGA.—Es artista de más cuenta de lo que por aquí sabíamos; he aquí resumido su artículo del Wurzbach: Nació hacia 1500 en Beverwyck (Holanda); fué pintor de Margarita de Austria; en 25 de Mayo de 1530 fué a Augsburgo por su orden a retratar al Emperador y Doña María; fué notable grabador de escenas de género, algunas de asunto español; en la Colección Sackville de Skropton (Inglaterra) se conserva un cuadro «Torneo morisco en Toledo en 1539 en honor de la Emperatriz», firmado «Praesens viderat Joannes Majus pictor affinxit»; retrató a muchas personas reales; los cartones de los tapices acabados en 1547, están en Viena; grabó el cerco de Túnez.

Pág. 142. — VI.

LAPINTURA ESPAÑOLA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI.—Creo hoy exagerado lo que dije en el texto, del estado precario de la pintura española en la primera mitad del siglo XVI: los mismos tanteos renacientes, la misma indecisión de aquellos artistas, sus candorosas imitaciones italianas, sus atavismos góticos, hacen más simpática esta época que la seca y amanerada invasión italianista de tiempos de Felipe II.

Pág. 149-150. — IX.

SOFONISTA ANGUISCIOLO.—Se ha publicado en el *Burlington Magazine*—Marzo, 1915—un estudio de H. Cook, «More portraits by Sophonisba Anguissola»: se sabe murió en Génova, de 97 años, el de 1625; reproduce varios retratos que le atribuye sin grandes fundamentos; la única obra auténtica suya de que tengo noticia es una Sagrada Familia con San Francisco, que fué de la Colección del Conm Gius. Cavallieri Ferrara (vid. Cat. de su venta: Munich, Hugo Helvin, 1914, pág. 51, número 837); es un lienzo, de 0'49X0'35 centímetros, está firmado: «Sophonisba Anguissola»; a juzgar por la reproducción, no es ninguna maravilla. El Catálogo citado figura en la espléndida colección donada por D. Hugo Braunner a la Sociedad Española de Excursiones.

Pág. 150. — X.

Populer cobraba 14.000 maravedises como pintor del Rey por los años 1556-1562, según extractos de documentos de Simancas, enviados por el jefe del archivo al señor Berroqui.

Pág. 151.

Creo que Antonio de Bruselas no es otro que Antonio Van Wingaert, por otro nombre Antonio de las Viñas; deben, pues, unificarse aunque Ceán los consideró distintos.

Pág. 154. — XV.

SÁNCHEZ COELLO —Seguimos sin conocer las grandes novedades prometidas de su biografía, estamos como antes: documentos de la información santiaguista de su nieto, que lo hacen valenciano; carta de Granvela a Mateo Vázquez (Zarco, Docs. inédts., LV, pág. 431) que habla de su nacimiento y ascendencia en Portugal, y estancia en Flandes (vid. Piot: «Bull. Acad. R. de Belgique», t. XXIX, pág. 299); resumen, que no sabemos nada cierto; continuó creyendo peregrina idea la de que no siendo verdad, fuese a buscar nobleza a Valencia y a un lugar de moriscos, más xime teniendo algún costado de Portugal, donde toda hidalguía tiene su asiento.

En *Arte Español* (Agosto de 1915) se publica el cuadro de Sánchez Coello, de San Jerónimo el Real, de Madrid, como si fuera inédito, cuando más de un año antes (1.º de Junio de 1914) lo publiqué yo en este trabajo; en tal aislamiento vivimos que ni nos enteramos de lo que revistas similares en Madrid mismo dan a conocer. Acompañan a la fotografía unas curiosas noticias de la historia del cuadro, escritas por el culto sacerdote D. Baltasar Cuartero.

Pág. 219. — XVII.

Los versos «El famoso español que no hablaba—por dar su voz al lienzo que pintaba», como todo el mundo sabe, son con los que comienza la silva de Quevedo en alabanza de algunos pintores españoles (Rivadeneira, LXIX, pág. 317), no sé por qué descuido imperdonable salió con atribución desatinada.

Pág. 222, línea 19. —Lo que se dice del claustro alto, debe entenderse del claustro bajo.

Pág. 233. —A la lista de los pintores de tiempos de Felipe II y Felipe III hay que añadir a Francisco y Lorenzo de Viana: el primero, según Ceán, traído de Italia por el Bergamasco; nombrado pintor del Rey el 1.º de Abril de 1571, murió en 1605; el segundo, hijo y discípulo del anterior, recibido por pintor el 3 de Julio de 1617.

Pág. 239. —Fué, según Viñaza, pintor de Felipe III, Amaro del Valle, portugués, que, al parecer, no salió de su tierra, y allí murió en la mayor pobreza; no figura en las «Noticias de algunos pintores portugueses», de Sousa Viterbo, Lisboa, año 1903.

TOMO XXIII. — 1915

Pág. 134, línea 28.

ANDRÉS CADOS.—A pesar de que no fui solo en leer Cados, y en el archivo de Palacio así está escrito en la papeleta correspondiente, su verdadero apellido es Lados: en 20 de Septiembre de 1666 dice su mujer que el Rey le concedió una ración «por el trabajo de estar copiando pinturas en su quarto y cuidar los páxaros que havia en la pieza del despacho», y que marchó a Flandes en Diciembre de 1665.

Pág. 144, línea 23.—D. Bernardo Guzmán Llorente. —Debe decir: Bernardo Germán Llorente.

Pág. 209. — LIX.

Añádase a los pintores de este tiempo Esteban Márquez de Velasco, natural y vecino de Sevilla, que por haber sido del gusto del Rey la copia de «Nuestra Señora de los Reyes», hecha de orden del Conde de Benavente, pide el 15 de Enero de 1691 el título de Pintor de S. M.

Pág. 213. —Tal vez el primer nombramiento de pintor firmado por Felipe V fué el de Jácome Tomás Fontana, que le nombra Pintor de su Cámara sin sueldo en Luzara el 8 de Septiembre de 1702.

Pág. 214.

VARIOS PINTORES DE FELIPE V.

En estos primeros años de Felipe V fué pintor de Cámara, con 500 ducados de sueldo, Nicolás Vacaro; para él se creó la plaza que servía, razón por la que a su muerte no causó vacante; no sabiéndolo, la solicitó el zaragozano Valero Iriarte en Enero de 1723, alegando haber retratado al Infante Don Carlos, retrato que se envió a París; vino a Madrid en 1711, por haber sido el que con más acierto retrató al Príncipe en Zaragoza. Hay de él un mal retrato de Luis I, firmado en el Hospital Tavera de Toledo. En 1720 solicita también ser Pintor de Cámara Francisco Llamas, al parecer malísimo pintor, muy protegido por el Prior y frailes de El Escorial, que querían restaurase los frescos de Jordán, a lo que se oponían resueltamente los Pintores de Cámara. Ignoro también qué resolución tuvo la instancia de Alejandro Castrioto, miniaturista, que en 25 de Enero de 1726 dice, que después de servir en la Cámara del Emperador diez años fué enviado a llamar de Roma por el Cardenal Acquaviva, de orden Luis I; que al llegar a España habían muerto el Rey y el Cardenal, y sin amparo, solicita ser Pintor del Príncipe, y se brinda a ser su maestro de dibujo y a enseñar a los Infantes Geografía e Historiografía. El 4 de Mayo de 1739 conceden los honores de Pintor de Cámara a D. Raimundo Cruz, que iluminó libros de la Colegiata de San Ildefonso. Félix Fídeli, compañero de Bonavía, con el que tuvo grandes disgustos, figura como Pintor real en el expediente de una hija suya.

TOMO XXIV

Pág. 142.—José Luzán (y no Luxán) Martínez fué nombrado Pintor supermunerario de la Real Casa el 7 de Agosto de 1741.

Pág. 144.—El autor de los frescos de la iglesia de las monjas Justinianas de Cuenca es Luis González Velázquez, y no su hermano Antonio.

II

Pintores españoles del 1800Los todavía setecentistas ⁽¹⁾

Alcanzaron los primeros años del siglo XIX algunos, pocos, artistas representados en la Exposición de la Sociedad de Amigos del Arte, que en manera alguna pueden entrar en la Historia de la Pintura del siglo "de las luces", sino en la del siglo de la Enciclopedia y las peluconas.

Educados en el arte setecentista, desmedrado en verdad, sólo como pintores del siglo XVIII pueden ser considerados los Bayeu y Maella, Ramos y algún otro de los que indebidamente, a juicio mío, estuvieron representados por alguna que otra obrilla en el pasado certamen retrospectivo (1913).

Con la máxima evidencia, D. Francisco Bayeu, el mayor de los tres hermanos pintores, cuñados de Goya, pues D. Francisco falleció antes de acabarse el siglo, en 1795 (había nacido en 1734). De él exponíase tan solamente un boceto de óvalo de techo, representando la Rendición de Granada, a la manera setecentista, que no fué época de pintura de género histórico precisamente.

Tampoco D. Francisco Ramos, aunque fallecido en 1817, debiera haber sido admitido al concurso, por aquel interesante auto-retrato, pues representa en él la edad que seguramente había dejado atrás en 1800: este retrato

(1) D. Elías Tormo hizo estudio de la notable Exposición de Pintura de Los Amigos del Arte, que en seis o siete artículos había de publicar la notable revista *Por el Arte*, que dirigía D. José Garnelo. La Casa Mateu preparaba para ello muchos grabados, pero cesó de repente la revista (creo que por disensiones entre los socios de la de Pintores y Escultores, de quienes era la revista órgano oficial), cuando solamente se había publicado el primero de los artículos del Sr. Tormo: el referente a Goya. Años después la revista *Arte Español* publicó el tercero de los artículos, referente a D. Vicente López, aprovechándose los tacos de los grabados, generosamente donados por la Casa Mateu. De la misma procedencia son los cuatro fotograbados que para este número del BOLETÍN ofrecióme el Sr. Tormo, que creía tener definitivamente perdidas las cuartillas y galeradas del segundo artículo. Habiendo hallado después inesperadamente las segundas, cuando ya estaba impreso parte de este número, decidimos volver a componer como Apéndice a mi trabajo dicho segundo artículo, inédito, componiéndolo de nuevo ahora, por referirse a los mismos artistas de que yo acabo de tratar y a las propias láminas con que va ilustrado mi texto.

sospecho que es el que perteneció a la un tiempo famosa colección del Marqués de Santa Marta, y con ser interesante, no vale lo que el de Pestalozzi, del mismo autor, guardado en la Real Academia de San Fernando, que es acaso el más importante retrato que se conoce del gran pedagogo suizo, y obra que Ramos probablemente haría cuando Godoy hizo gala de sus entusiasmos pestalozzianos.

Maella también falleció entrado el siglo XIX (en 1812), pero es, todavía más que Ramos, un hombre del siglo XVIII que al finalizar le vió ya viejo, de sesenta y un años (nacido en 1739). De este apagadísimo luminar de la enseñanza de Mengs, se ofrecía en la Exposición el boceto de una Purísima Concepción. Y Zacarías González Velázquez, educado en el *setecientos*, es, sin embargo, ya un pintor de Fernando VII, no indigno (como técnico) de tan indigno Mecenaz. Con haber de reconocer que en su instalación logró aplausos de algunos buenos *conocedores*, yo digo mi opinión con sinceridad, y aún me pareció allí, como siempre antes (en las cosas de Aranjuez) un practicón de técnica dura a la vez que elemental, y de un positivo mal gusto, aunque a veces dibuja afortunada y exactamente un retrato, como pasa en el de D. Salvador Tavira y Acosta, que el Catálogo ponía en duda en cuanto a la atribución (1). Es más auténtico el niño del caballito de cartón y aquella mujer despechugada, con pañuelo a la cabeza y en él una joya con un rubí, que se apellidó "El Sueño.". También se expusieron de Zacarías un asunto religioso, de que no guardo memoria; otro asunto religioso, boceto de techo rectangular; otro boceto de techo con ángeles, y otro mayor, de una de las piezas de la Casita del Labrador de Aranjuez, con espacios rectangulares y alargados, netos en los extremos y temas de Agricultura.

En esto de los González Velázquez suele haber alguna confusión en la memoria viva aun de los más eruditos *conocedores* de nuestra historia pictórica, causada por el solo hecho de que unos de ellos están biografiados en el Diccionario de Ceán Bermúdez, por haber fallecido antes de acabar el siglo XVIII, y otros en el de Ossorio y Bernard de artistas del siglo XIX. Creo útil poner aquí agrupados en orden genealógico (citando una obra de cada uno) los ocho González Velázquez que gozaron de una misma nombradía o poco menos mayor fama: Pablo, Antonio, Zacarías e Isidro, en diversos tiempos, próximos entre sí. La primera generación nos ofrece en el escultor un entallador que todavía sabe a castizo; la segunda tres pintores muy gemelos y muy unidos en los encargos casi siempre, de un sabor y amaneramiento fríos pero muy setecentistas; la tercera generación nos dió dos pintores duros e ingratos y un arquitecto de campanillas. A ninguno de ellos se le ocurrió mirar atentamente una vez sola (al parecer) las obras de D. Diego Velázquez de Silva. Ellos se llamaban también Velázquez, pero eran simplemente unos González.

(1) Véase fotografiado.

Pablo González Velázquez, escultor. N. en Andújar, 1664; † Madrid 1727, autor de las estatuas del Altar Mayor de las Calatravas.

Luis González Velázquez, pintor. N. en Madrid, 1715; † Madrid, 1764. Pintó la cúpula y pechinas de San Marcos.

Alejandro González Velázquez, pintor y arquitecto. N. en Madrid, 1719; † Madrid, 1772. Pintó con sus hermanos, y adornos más particularmente.

Antonio González Velázquez, pintor. N. en Madrid, 1729; † Madrid, 1793; discípulo de Corrao. Pintó con sus hermanos la cúpula y pechinas de la Encarnación.

Antonio González Velázquez, arquitecto. En Méjico, director de la Academia de Méjico (de San Carlos).

Zacarías González Velázquez, pintor. N. en Madrid, 1763; † Madrid, 1834. Pintó mucho en la Casita del Labrador de Aranjuez.

Isidro González Velázquez, arquitecto, retratado por don Vicente López (en la Academia de San Fernando).

Cástor González Velázquez, pintor. N. en Madrid en 1768. Pintó cuadros (en la casita del Príncipe, de El Escorial).

La Exposición, indebidamente también (por el rigor cronológico), nos ofreció una feliz ocasión de ver una obra, retrato de caballero anciano desconocido, de un singular artista mallorquín, Pascual Calbó (1752-1817), que, joven, fué en Viena primeramente protegido y pensionado de la emperatriz María Teresa, y en seguida primer pintor de su cámara imperial, siendo muy luego por una fuerte neurastenia un desgraciado que vivió en Italia (donde se había educado), en su tierra natal y aun en centros tan poco propicios al arte como Santo Domingo y la Habana. El cuadro expuesto, plenamente setecentista, estaba animado de espíritu de vida y daba una rara nota de interés aun a quienes olvidaban o ignoraban en absoluto el extraño destino del artista palmesano de antaño.

Ninguno de los artistas educados plenamente en el siglo XVIII, de los representados en la Exposición, tiene ahora, en este momento histórico, el interés que nos ofreció Agustín Esteve, sencillamente por haber sido seguramente el autor de varios, de muchos de los "Goyas," que corren por el mundo. Nacido en Valencia en 1753, en una familia de artistas, fué hermano menor del más famoso don José Esteve y Bonet, el principal de los escultores o imagineros valencianos del siglo XVIII, y hermano del todavía más renombrado, con nombradía más universal, D. Rafael Esteve, conocidísimo grabador de láminas. Otro hermano, Antonio, pintó también.

El mérito de Agustín Esteve no ha sido reconocido, por andar envuelta

su obra con la de Goya. Ahora en el extranjero llaman *epigonos* a los artistas satélites que, colaborando con los maestros, dejaron su personalidad olvidada en el esplendor de la fama de los mismos: lo que pasó a Mazo con su suegro Velázquez. Epigonos llamó la antigüedad a los hijos de los siete jefes que perecieron ante los muros de Tebas.

Cuando era costumbre atribuir a los maestros toda la obra del estilo de los mismos, a Velázquez, por ejemplo, se atribuían todas las de Mazo. Cuando la crítica moderna ha venido a restablecer la verdad del caso y el buen nombre de los *epigonos*, a Mazo (por el Sr. Beruete, hijo) se ha dado la paternidad, quizás dudosa, de toda obra velazqueña que se ve que no es de Velázquez, olvidando acaso que otros satélites tuvo éste además de su yerno, como fueron (por testimonio de embajadores) Antonio Puga y Juan de la Corte, copistas y a veces colaboradores del maestro, amén de artistas originales en muchas ocasiones.

De los *epigonos* de Goya sabemos poco, pero sí que trabajaron con él Agustín Esteve y otro de quien el Catálogo hace curiosa y equivocada mención: Juliá, también valenciano.

¿Cuántos retratos de Carlos IV y de María Luisa, de recién ascendidos al trono, todos iguales (salvo los colores de la indumentaria aparatosa), no se clasifican "Goyas," en los Museos, palacios y colecciones? Pues todos ellos, menos uno, es probabílsimo que los pintaran esos u otros *epigonos*, pues a haberlos repetido el mismo Goya (que seguramente que algo los vendría a retocar, eso sí) no fueran tan parecidos y tan iguales ya que Goya era copista infiel, por natural indómito, y aun en sus ejercicios más serios de copia (los grabados de cuadros de Velázquez) deja ver cuán poco le sufría su genio la absoluta sumisión de esclavo que la copia pide.

Hace cosa de dos años tuve ocasión de ver, en el domicilio de mi docto amigo el marqués de Camarasa, una obra auténtica de Agustín Esteve, llevada este año a la Exposición: el retrato de la marquesita de Camarasa, que nacida una Osuna (Téllez Girón Pimentel) es una de las hijas en el cuadro de la Familia de Osuna y Benavente, de Goya, en el Museo del Prado. Al verle quedé en seguida convencido de que su autor (firmante), Esteve, era el verdadero padre de muchísimos cuadros de los que con "Goyas," de la segunda época se confunden por muchos, en España y fuera de ella (1). Esteve es mucho más seco y menos dibujante, pone envaradas las figuras, aunque quiere darles un movimiento natural en alguno de sus brazos, y su paleta no tiene de suyo sino una sombra de los inverosímiles y diversísimos recursos que Goya como nadie tuvo, pero como esa sombra es sombra de Goya, de Esteve se puede decir, al verle bien cobijado, lo que dice el refrán:

(1) Creo recordar que en 1896, en la Venta-Osuna, me produjo una impresión semejante el retrato del noveno duque de Osuna, padre de dicha retratada, cuadro también firmado por Esteve, del que (según el Sr. Sentenach, erudito autor del Catálogo de la Venta) fué copia la grabada con gran esmero por Selma.

"quien a buen arbol se arrima,... El retrato de niño (de muchacho) del que fué conde de la Cimera, de larguísimos calzones blancos y cortísima chaquetilla negra, la gorra en la mano, que el Catálogo decía "de autor no identificado,, no es de Zacarías González Velázquez, como a primera vista parece, sino de Esteve probablemente (1). La dama sentada desconocida, de blanco, gabán de seda azul forrado de piel de pelo negro, es acaso retrato de la misma persona de la duquesa de Peñaranda, atribuida a Goya, de la colección del duque de Tamames (2) o de hermana suya, igual o parecidamente vestida y formando con ella pareja (en el segundo caso) y ambas quizás (aunque yo no conozco este cuadro) obras de Esteve. Pero además de dichos cuadros se atribuían a Esteve en la Exposición dos obras muy capitales: el juvenil del décimo duque de Osuna (el Catálogo no decía de quién era el retrato), y el de un caballero del Toisón, gran Cruz de Carlos III, que no se decía en el Catálogo quién fuese.

El Sr. Sentenach se ocupó del primero, un joven guardia marina de doce años y cuatro meses (lo dice el cuadro), en un importante artículo de *La Ilustración Española y Americana* de 1896, cuando la venta de Osuna, sosteniendo la tesis muy probable de que hay en la obra, todavía firmada por Esteve, repintes de mano de Goya, idea aceptada por otros, que mantuvo el distinguido académico en su libro *La Pintura en Madrid*, en que brevisísimamente se hace la única crítica seria y la única noticia sintética del pintor Agustín Esteve que conocemos. El retrato es mucho más jugoso en verdad que el de la hermana del retratado, Marquesa de Camarasa, que no son de fecha muy apartada uno y otro, todo lo cual abona el parecer sagaz del mencionado crítico; pero yo entiendo que las pinceladas de Goya, aunque acertadísimas, son pocas, y que es el cuadro ante todo y sobre todo un hermoso Esteve.

El otro gran retrato, personaje de gran casaca negra bordada, chaleco rojo, también bordado, y el gran manto de Carlos III sobre un sillón, firmado por Esteve, vale sencillamente por un buen Goya de los de su primera buena época de retratista, aunque es posterior a 1804 en que se decretó la variación (adelantada por la familia real) de la banda de Carlos III. El retratado es D. Vicente de Palafox y Silva, octavo Marqués de Ariza, según la larga letra de una notable réplica del mismo cuadro, que tiene en su colección en el palacio de Viñuelas el señor Marqués de Santillana, Duque del Infantado, también firmada por Agustín Esteve (3).

El mismo Sr. Sentenach nos ha dado las poquísimas noticias más precisas y concretas que se conocen de otro de los *epígonos* y colaboradores de

(1) Véase el fotograbado.

(2) Sólo conozco el cuadro por fotografías. Está reproducido a la pág. 53 del tomito *Retratos de mujeres*, de Goya (simili-Gowan) de los editados por Fernando Fe.

(3) Véase el fotograbado. — En el de Viñuelas se ostenta además (sin variar la banda) el collar de Carlos III; varia tan sólo el detalle de los bordados.

Goya: Ascensio Juliá, valenciano también, llamado en Madrid el *Pescadoret*, mal pronunciado el apodo valenciano, que sería *peixcaoret*. En el discretísimo Prólogo del Catálogo de la Exposición de Amigos del Arte, el autor del Prólogo, D. Angel Vegue, llamándole Juliá, lo cita entre los que ayudaron a Goya; pero el texto del Catálogo, que el Sr. Vegué no redactó, le cita dos obras, llevados cuyos números al índice se ponen a nombre de "Pescaret (don Ene)", por decir "Pescaret", al nombre de autor en dichos números. Eran dos *caprichos*, cosas de brujas, que, por extraño caso, más que a Goya recordaban al pintor genovés Lissandrino, llamado también Magnasco, de quien hay una obra típica (antes atribuída al Greco) en la Academia de San Fernando.

Ocurre en la Historiografía artística española, y ya lo estamos viendo, que lo que menos conocemos es la vida de los contemporáneos de Ceán Bermúdez, que Ceán no incluyó en su Diccionario: como ocurrió un siglo antes, a principios del XVIII, que los artistas cuya vida nos es más desconocida son los coetáneos de Palomino, que Palomino no incluyó en sus *Vidas* por no haber todavía fallecido cuando las escribía.

En efecto; de Asensi Juliá no se sabe la fecha de nacimiento ni la de muerte; de Agustín Esteve no era conocida la segunda, y de un Antonio Mercar se desconocía toda otra cosa que su labor de estudiante en la Academia de San Fernando, donde ganó un premio en 1808, a los veinte años (nacería en 1788), cuando la Exposición nos ofrece uno de sus excelentes retratos, busto varonil de persona en la edad madura, que no es de una factura jugosa, ciertamente, pero que por lo demás es una obra fuerte, entonada y castiza, cuando ya eso de entonado y de castizo lo había dejado de lado nuestra escuela de retratistas, de Vicente López en adelante.

De Vicente López, tan principal en la Exposición, nos ocuparemos en capítulo aparte, que bien lo merece, y acabaremos ahora el presente (pues Vicente López no fué un extranjerizado) con las pocas muestras que la Exposición ofreció de los discípulos de Louis David en España, los pregoneros de nuestro clasicismo oficial, es decir el triunvirato Aparicio (José: 1773 † 1838), Ribera (Juan Antonio: 1779 † 1860) y Madrazo (José: 1781 † 1859), padres del otro triunvirato romántico de la generación siguiente, no menos extranjerizo y pseudo-hispánico, formado a su vez por Madrazo (Federico: 1815 † 1894), Ribera (Carlos Luis: 1815 † 1890) y Lorenzale (Claudio: 1814 † 1885).

De los pseudo-clasicistas, de sus obras pseudo-clasicistas, nada, por fortuna, se expuso en la Exposición, olvidados los antiguos enormes lienzos del cuadro del Hambre (de Aparicio), el Cincinato (de Ribera) o el Viriato (de Madrazo): todo eso, pura curiosidad retrospectiva, ha pasado al archivo, y los "Amigos del Arte", lo que expusieron fué: un retrato varonil (cuerpo entero de negro frac) de Aparicio, el antipático retrato del escultor neoclásico famosísimo José Alvarez Cubero, de Ribera, y del patriarca de los

Madrazo el retrato del Marqués de Santa Marta—y una Madonna (de alegres colorines)—; demostrándose bien que si imitaron los tres al dictador del arte de la gran revolución y del gran Napoleón en los cuadros de *Historia*, quedaron a muchas leguas del maestro en los retratos, único género por el que David merece a veces la admiración de nuestros contemporáneos.

De Madrazo se exponían además retratos dibujados, mucho más aceptables que los pintados, como el del doctor Luzurriaga, el de un jesuita expulso que no parece que sea el P. Diosdado, y será (en la alternativa) el P. Masedeu (1), otro dibujo (de 1812) para el gran cuadro de Roma, en el Quirinal (griegos y troyanos disputándose el cuerpo de Patroclo), amén de dos aguafuertes. Ese dibujo de composición era una mera curiosidad; estaban bien los retratos dibujados, uno de perfil varonil muy finamente hecho, mejor el del jesuita y aceptable en el dibujo (pero no de factura pictórica) el del Marqués de Santa Marta.

¡Cuán difícil no les es a los españoles todo arte que no sea el suyo! Nuestros *dauidicos* no merecen en suma el esfuerzo del recuerdo.

E. T.

(1) Véase reproducido.

Visitando nuestras Colecciones

El nuevo Museo diocesano de Tarragona

A fines de 1914 recibí un ejemplar del Discurso sobre el tema "Museos diocesanos,, en la inauguración del de Tarragona, por el Arzobispo don Antolín López Peláez, correspondiente de las Reales Academias de la Historia y Bellas Artes de San Fernando, de las Sociedades Arqueológicas Tarraconense, de Coimbra y Lemosina, antiguo Profesor de Arqueología, etc. Ni en el impreso, de 1914, ni en el cariñoso *B. L. M.* (autógrafo) con que se me remitió el ejemplar, se decían las fechas de la inauguración y de la remesa; pero he podido determinar por la prensa periódica, que el acto solemne de la definitiva creación del nuevo Museo fué el día 31 de Enero de 1915.

El discurso es digna muestra del magnánimo espíritu del docto metropolitano creador del nuevo Museo, y contiene un número grande de noticias eruditas de la Historia de nuestra Iglesia en relación con los tesoros de arte, y de las depredaciones sufridas en los sucesos luctuosos del último siglo. Resplandece en el escrito un alto sentido artístico: la nota estética nueva sobre lo que deben ser los Museos. Se demuestra, por último, en el discurso, un respeto escrupuloso a la propiedad de las grandes y de las modestas iglesias respecto de las obras de arte que conserven, y la nota nobilísima dada por el Sr. López Peláez de que al crear un nuevo Museo episcopal, no debe ejercitarse sino el más respetuoso celo, sin abuso alguno de la autoridad, sin forzar nada, sin imponer nada, sin quebrantar nada.

El que esto escribe, conociendo algún tanto los orígenes y el modo de creación de los otros Museos diocesanos catalanes, el de Vich y el de Lérida, particularmente el de Vich, ardía en deseos de ver el nuevo Museo Tarraconense, ejemplo acaso que ofrecer a los Prelados españoles: a aquellos que han mostrado reparos de cierto valor a la idea, por tantos acariciada, de la creación en todas las diócesis de los respectivos Museos episcopales.

La visita se hacía inexcusable, por haberme encargado a la sazón de la información de esta Revista, en la que pensé, desde luego, que debía darse circunstanciada noticia de la nueva erección, algo más que la mera copia del "acta de nacimiento,, o la "partida de bautismo,, del nuevo centro de cultura artística.

La visita al mismo, mal de mi grado, se tuvo que ir aplazando, y solamente ahora, de reciente, el día 3 de Febrero de 1916, he tenido la gran satisfacción de gozarla, examinando el ya crecido número de notables piezas reunidas por el docto Arzobispo Sr. López Peláez. Cuando visitado de incóg-

nito y libremente el Museo, pasé al Palacio Arzobispal a saludar y a felicitar efusiva y calurosamente al fundador, tuve el disgusto de saberle aquel día ausente de la capital de su provincia eclesiástica; pero todavía pude comprobar que, siendo su *salida* para continuar su visita pastoral, aquel día a pueblo no alejado de Tarragona, la idea fija del progreso y fomento del Museo naciente no dejaba de entrar por mucho en la excursión, de la que esperaba su excelencia ilustrísima (como ya sé que logró) una hermosa obra de orfebrería medieval a cambio de ayuda equivalente en ciertas obras de que la iglesia visitada estaba muy necesitada. Por ello iba el Prelado acompañado de alguno de los doctos colaboradores arqueólogos, a quien, por igual razón de ausencia, no pude yo visitar y conocer, lamentándolo mucho.

El Museo se ha creado en piezas adyacentes al ala occidental del claustro hermosísimo de la Catedral de Tarragona. Era aquel día de mi visita casi de fiesta, con la de San Blas, Obispo, que atraía a la Catedral, con cestos de comestibles a bendecir, desde primera hora, a muchísimas devotas. En las del centro del día, en que estuvo abierto el pequeño Museo, puedo decir que fueron centenares, algunos centenares de personas, los visitantes, ofreciéndome esa nota consoladora que el pueblo catalán ofrece siempre a los amantes del Arte, al que presta tanto calor allí la multitud de las varias clases sociales.

No sé si serán las pinturas y las esculturas medievales lo mejor del Museo; a mí fué lo que más me interesó, acaso por mis aficiones.

En pinturas del siglo XV hay unas cuantas piezas de muy grande interés, particularmente en cosas del primero y segundo tercio de dicha centuria. Más antiguos no sé que haya, o no las recuerdo ahora. En la antigua Capítular de la Catedral, casi pared por medio con el Museo, pero no formando parte del mismo, vi una tablita de Calvario (Crucifijo, María Dolorosa y Juan), y otra tabla en la que me parece recordar (no tomé de esto notas) que había un santo y una santa, en pie ambos, no sé si San Pablo y Santa Tecla, que son piezas pequeñas, interesantísimas, del arte acaso del primer tercio o la primera mitad del siglo XIV, y que entiendo que virtualmente ya forman parte del Museo, y que en el Museo pudieran ponerse más cerca de los ojos y a mejor luz.

En el Museo es capital un gran retablo, traído de un pueblo a cambio de uno moderno, que tiene tres *viajes* (como antiguamente se decía) en sentido perpendicular, con tres como ostensorios o áticos de coronamiento; la predela (sólo los lados, sin el centro: éste renovado antiguamente con tallas) contiene cuatro asuntos. Tiene el conjunto hasta 17 palmos de ancho y mayor alto. En los tres cuadritos altos, sedentes, los evangelistas San Lucas, San Marcos (al centro) y San Mateo (a la derecha del espectador). En línea horizontal alta (de nuestra izquierda a derecha) la Anunciación, la Ascensión y la Pentecostés: tablas grandes, no sé si iguales o poco menos de an-

chas; debajo, otras tres grandes, con la Adoración de los Magos, la muerte de la Virgen (recogiendo Cristo el almita) y la Coronación de María. En la predela (siempre leyendo de izquierda a nuestra derecha) ocho profetas en conversación o disputa; varios diáconos, y en primera fila Santos Lorenzo, Vicente (al medio) y Esteban; unos seis o siete santos fundadores o monjes, en primera fila San Benito, San Bernardo (al centro) y San Francisco, y en segunda, San Jerónimo (o San Buenaventura), San Agustín y algún otro, y ocho Apóstoles, por último (siempre ocupados en una conversación o en varias los distintos grupos).

El retablo es de capital interés para la Historia de la Pintura de la Corona de Aragón, por 1420 a 1440, pues el día en que se averigüe quién fué su anónimo autor, lo reconoceremos como principal y cabeza de una escuela. Parécenme de la misma mano las cuatro tablas de Reyes de Aragón del Museo Provincial de Barcelona, procedentes del Ayuntamiento de Valencia (de la colección de D. Pablo Milá y Fontanals más tarde), acaso procedentes de una gran tabla votiva, y creo, todavía con más empeño, que de la misma mano será que el de la perdida tabla votiva de la que reprodujo Cardenera los retratos de Don Fernando de Antequera y otros individuos de la regia dinastía castellana de Aragón. Es típico del artista cierta dislocación del cuello en las cabezas orantes, como en algunos de los Magos de esta Epifanía, que es la mejor tabla de las trece del retablo. Ostenta, éste, escudo losanjeado de Aragón y en otro la cruz.

Artista coetáneo, de otra manera, muy similar por cierto a la del retablo primitivo del altar mayor de la parroquia de San Pedro de Játiva (Valencia), por mí reproducido y por primera vez estudiado, es el retablo no grande, también de San Pedro, de este naciente Museo. No es grande (como ocho palmos de ancho), y tiene tres *viajes* casi de igual alto, con tres tablas los laterales y sólo dos el central y siete tablitas la predela. La central es San Pedro en su Sede, figura nada hierática. Encima, acusada la forma de ojiva, un Calvario (Cristo, María y Juan). San Pedro a nuestra izquierda, arriba, no sobrenadando en Tiberiades; en medio, sentado en la Cátedra, donde Jesús parece ser quien le instala al darle las llaves; abajo, San Pedro y San Pablo ante el tirano. A nuestra derecha, arriba, San Pedro librado de la cárcel; en medio, la escena del *Quo Vadis?*, y abajo, la crucifixión del santo, cabeza abajo. En la predela, San Bernardo, Santa Catalina, la Dolorosa, Cristo Piedad, evangelista Juan, Santa Tecla y San Pablo. El modo de rayar, elementalmente estriadas las barbas y pelos, son típicos del primer tercio del siglo XV, entre los precursores de Jacomart, en el reino de Valencia, como lo fué (acaso fuese Antoni Guerau) el aludido anónimo de tablas de San Pedro de Játiva. Este retablo tiene varios escudos, siempre en ellos una herradura negra en campo de gules. Alguno de sus *viajes*, que en los retablos del XV suelen ser de maderos distintos, lleva el núm. 14.

Al lado tiene expuesto otro retablo tampoco grande, de un maestro, no

sé si del Norte del reino de Valencia o del Sur de Cataluña, del que muchas cosas se ven, y que se caracteriza (entre otros muchos detalles del dibujo) por lo grisáceo de las cabezas y carnes, pero modelando con esos colores: acaso un hombre de 1450, con ser arcaizante en algunas de sus composiciones, y aun en el reparto de los espacios. Aquí el viaje central es doble o más del doble que los laterales. Estos de tres asuntos, y aquél de Calvario (tres figuras, las dichas) y gran tabla interesante de la Virgen sedente en amplio trono de talla. Por entre sus brazales y por sobre sus brazales aparecen cuatro ángeles músicos (hay letra y música escrita en cinco líneas de pentágrama) tañendo flauta y salterio los de nuestra izquierda, arpa y laúd los de nuestra derecha. El niño (un niño) se precipita del seno de su madre a tocar las cuerdas del salterio, modificándose así libremente la vieja composición típica de Pere Nicolau en Sarrión y en el Museo del Louvre. Los viajes laterales tienen, respectivamente, Adoración del Niño (arriba), la de los Magos y la Resurrección (que orante contempla la Magdalena), el de nuestra izquierda, y la Ascensión, la Pentecostés y la muerte de la Virgen, el otro.

Restos de un retablo de escaso efecto (nunca lo tuvo, además de lo perdido y de lo repintado), pero de mérito muy grande, son dos viajes de tres tablas, puestos frente por frente (a la salida del *Hall*), y otra pieza suelta. Aquellos tienen los números 526-F y 526-P.

Esta paradoja del escaso efecto y el gran mérito, es la que merecen algunas tablas de arte del Maestrazgo, que no son precisamente del único "primitivo" del Maestrazgo que yo conozco, que es Vicente Montolíu. Colores agrios, pero cabezas archibien dibujadas, a rayas, del natural, y modeladas (con solas pocas rayas) como pueda desearse. Predilección por las caras imberbes de cincuenta y de sesenta años, de más difícil modelado con tan escasos elementos. El mismo artista cubría con el color su dibujo, pero en pequeña parte lo reforzaba en duro después, cual repintado auténtico. El primer viaje nos muestra la coronación de un santo Pontífice; al mismo como en consistorio (en medio) y su martirio, a golpe de maza (más abajo, estropeadísima). El otro viaje se refiere al otro titular que tendría el retablo, con el martirio de San Sebastián, una escena en que una matrona romana se le arrodilla cuando el santo estaba ante el tirano, y una escena en que le van a degollar en presencia de quien parece su madre. La tabla suelta, acaso compañera, es una Pentecostés.

De artista que ya ha sufrido la influencia del arte de Jacomart y Reixach (y sigo viendo valenciano parentesco en tantas cosas) es una Anunciación, que creo que lleva el núm. 1.852. En cambio hay una tabla grande de San Lorenzo, bien distinta, y, sin embargo, del mismo arte que el San Vicente del Museo Arquelógico Nacional y de las tablas compañeras del mismo en el Palacio Arzobispal de Zaragoza, obras del gran maestro del Arzobispo D. Dalmau de Mur, antes aquí, en Tarragona, Mecenas insigne también.

Todavía citaré algunas obras que, más claramente que las dos anteriores, son de entrada la segunda mitad del siglo XV: una Ana *Selbsdritt* (con la niña María y el niño Jesús), un San Miguel vencedor del demonio, una tabla con los santos "de la Piedra," (los supuestos Reyes San Abdón y San Senén) y alguna más que no anoté.

De arte del siglo XVI merece recordarse, todavía con aire sano de primitivismo, otro retablo de San Pedro, todavía gótico, y otro retablo dedicado a San Cosme y San Damián, con Calvario, arriba, y Cena, abajo, y con San Jerónimo, escena de mujeres ante un soberano, San Francisco y San Esteban, que puede ser de la segunda mitad del XVI, con tradición sana. Parecióme del manierismo aragonés (allá por el de Cosida y consortes) unas tablas de complicadas escenas que no quise anotar, y que seguramente a muchos llamarán la atención.

El resto de las pinturas (muchas) del Museo no merecen notas.

En cambio ganaría una obra maestra, admirable, si de la ya citada capilla o viejo Cabildo del claustro se llevara un Calvario en que hay muchas figuras (creo que las tres Marías a un lado, la Magdalena al medio, Nicodemus, Juan y Arimatea a mi derecha), todos de pie, todos penosamente admirados, en que hay plantadas figuras y cabezas y actitudes dignas del Mantegna, cuyo arte algún maestro italiano de fuerza imitó aquí.

Pero lo que entiendo que hace mucha más falta llevar al Museo (pues al fin las tablas de la vieja Capítular son bien visibles, a gemelos de teatro) es, casi entero, un magnífico retablo, de lo excelente del segundo cuarto del siglo XV, que escóndese en la Catedral, al fondo (lado derecho) del crucero del Sur, tapado (además de estar en oscurísima pieza) por un baldaquino arquitectónico más grande y por la urna del cuerpo santo de "Santa Filomena," que allí se venera. Es la tabla central y dos viajes de sus tablas laterales, de una obra muy prima del arte cuatrocentista del país. Para verlo es preciso saltar por el altar, escabullirse por la columnata (si se puede pasar) y desde luego llevar luces artificiales, no sin peligro, pues hay colgaduras. Yo (pues soy gordo y ya no joven para volatines) nunca he visto con más molestias y dificultades una importante obra de arte. El Cabildo y el Prelado merecerán bien del arte cristiano si sacaran a luz esa joya.

La tabla central representa, de tamaño natural, al apóstol San Bartolomé, adorado por donador y donadora, arrodillados. El viaje puesto hoy a nuestra izquierda, la escena del santo ante una reina; la escena de cuatro nodrizas muertas y encima la cuna del real niño que las mataba, y que era el demonio (ante la corte y el santo), y el martirio de éste cuando le desuellan y le degüellan. El otro viaje, la Anunciación, arriba, y la escena de la cetrería cuando el monarca encuentra al niño en lo alto de un cerro colocado, y el juicio del santo y cuando le dan con los palos los sayones.

Quizá la escultura tenga la importancia mayor, después de la pintura, en el Museo nuevo; pero la medieval más, aunque hay curiosas imágenes de otras edades también.

Desde luego hay (es sino de todo Museo episcopal, consecuencia del arraigadísimo culto mariano de la devoción española) unas Vírgenes sedentes con el niño, interesantísimas. Para mí la más bella es la más antigua, de por 1300 o pocos decenios después, modelada sin acusar nada, tan a la moderna, modelada como si fuera cera y se evitaran todos los salientes, y pintada no menos delicadamente; no tenía número. Al lado, y también sin número, agriamente despintada la plateada preparación, una Virgen de la Leche, que sería graciosa, de por 1400, y todavía otra interesante al lado. Si mentalmente les juntáramos la Virgen de Gufa y la Virgen "del Claustro", ambas en sendas capillas al Norte del claustro, la serie de las sedentes medievales se ofrece muy notable en Tarragona.

No menos interés acaso tenga la Virgen en pie, de gran tamaño (colosal), casi dorada, también de madera, hecha por 1400 o algo después, y que se acompañaría bien con notables estatuas de piedra en la misma ciudad.

Del arte del XIV, de estas singularísimas escuelas leridanas y tarraconenses, ha recogido el Museo descabezadas y desbraceadas estatuas de piedra, cuerpos de elegantísimo plegado, de pureza inmaculada de estilo, cual tantas otras en la propia Catedral.

Yacentes hay dos, de caballero con cota de malla, y de dama con barboquejo al cuello para sujetar el tocado, que son, acaso, de los comienzos del siglo XIV, y cosa excelente por la inspiración y pureza tan sólo.

De la segunda mitad del siglo XV, tallas no coloridas, son ocho piezas con que se adornó muy felizmente el intradós de uno de los apuntados arcos del que llamé *Hall*; los cuatro evangelistas sentados escribiendo (medio bulto) y, a parte, sus cuatro bestias del tetramorfos.

De por 1500 pueden ser una Dolorosa y Evangelista, colosales, madera pintada, procedentes de un alto Calvario.

Todavía sabe a primitivo y gusto gótico un típico Sepulcro, de seis u ocho figuras de tamaño natural independientes, pero agrupadas, malas cabezas, pero agradable conjunto, hecho por 1520; piedra sin pintar.

De pleno Renacimiento son, de arte honrado y grandioso, dos policromadas estatuas de San Pedro y San Pablo, acaso de entrado ya el siglo XVII.

Una Inmaculada barroca, creeré que del XVIII (matronaza), tiene bastante grandeza para parecer a primera vista como si fuera una obra atribuible al cincocentista Juan de Juni.

Un San Onofre, grande, madera sin pintar, y un San Jerónimo de cara aplastada de los lados, dan idea del arte castizo, acaso posible tan lejos de centro castellano, pero pueden ser del XVIII; el segundo (pintado) es cosa que tiene alma. El feo león saca la lengua para beber, como en un cuadro del Mudo.

Un busto de viejo imberbe, tamaño natural, en terra-cotta, es de interés; no sé si es del XVI o del XVIII, a lo que me inclino.

El resto de lo escultórico no me interesó nada, pero acaso se me escapara algo.

Y lo que no puedo (salvo los tapices) es citar los restantes fondos del Museo. El monetario no lo entiendo yo (1). Bordados vi alguno (uno) interesante. Orfebrería: apenas si un caliz gótico me solicitó, habiendo otras cosas. Losas de azulejos pintados hay algunas, pero un rondo de relieve historiado me pareció pieza de valer, si es auténtica, como no hay que dudar. Hay un sepulcro sencillamente estrigilado, como los paleo-cristianos. Hay importantes restos arquitectónicos romanos, románicos (interesantes), góticos (muchos) y posteriores. Hay inscripciones (que no tuve tiempo de mirar). Hay hasta grabados. Hay lienzos grandes pintados, del manierismo de acá: los Isaac Hermes, Pere Serafi y comparsa. Hay tendidos en batería un gran número de libros corales, hay..., hay..., para alguna visita más holgadamente concebida que la mía.

La instalación de los tapices merece párrafo aparte. En un rincón de la pieza alta, de las dos que en realidad integran el local, se han armado arriba y abajo piezas fuertes de metal, a modo de batería de gorroneas y quiciales, y juegan entre ellas unas enormes palomillas, también de metal, de tanta caída (la pieza que hace de eje) como las tapices y de tanto largo (la pieza que va arriba) como el mayor ancho de los mayores de dichos tapices. Es en conjunto como un inmenso libro, cada una de cuyas imaginarias hojas fueran dos (página de anvés y página del revés) de los más grandes tapices. Cuando son más pequeños se pueden colgar dos o más a cada uno de los lados de cada palomilla. Tan enorme volante facistol se maneja fácilmente (para fuerzas varoniles) mediante largos cordones con borla, que evitan que para la maniobra se tire de los mismos paños. Cuando yo repasé las series de los tapices, otro caballero me ayudaba, y unas veinte personas, puestas en arco, aprovechaban la ocasión del repaso.

Los tapices están así depositados y guardados en el Museo, pero no dejan por eso de poderse sacar de allí para colgarlos en la Catedral, cuyos son, en todas las solemnidades, procesiones y casos acostumbrados. Todo se reduce a no guardarlos doblados, sino hábilmente colgados. No de otro modo he visto yo en el Ermitage de San Petersburgo las piezas de vajilla de oro, que la casa imperial saca y usa en las ocasiones debidas y que al Museo devuelve enseguida.

Las tapicerías, todas flamencas, del siglo XVII o algo anteriores o posteriores, salvo alguno de por 1500, tienen forrados o arreglados sus bordes y no tienen apenas marca ninguna, ni siquiera las dos B. B. y el escudete,

(1) Según el discurso del señor Arzobispo, ha sido donación del Canónigo Chantre y unos coherederos suyos.

en medio, de Bruselas-Brabante, excepto en una serie de *Ciro*, con la firma D E, además. Tomé alguna nota de sus asuntos, pero prefiero copiarla del librico "Gufa de Tarragona monumental y su provincia", por Antonio Ferré, año 1906 (a las págs. 26 y 27), en que cita, todavía en la Catedral las series de Sansón (6, de estilo de Rubens y labra del siglo XVIII), de David (3, fd. fd), de *Ciro* (8, fd. fd.), de Tobías (8, fd. fd.), de Judit (2, del siglo XVI), colección gótica (6, que supone equivocadamente el autor de la primera mitad del XV), otra que llama mistificada, de estilo Luis XIV (3, (3, tapices), otra serie que llama alegórica (13) y otra "de ornamentación", (4) colocada detrás de la fachada principal del templo. Yo creo que conté bien en el Museo 46 tapices (de ellos dos en paredes y cuatro o cinco chicos en el inmenso facistol. El autor habla de 50. La diferencia ya la ve explicada el lector.

He dicho que son dos, en puridad, las salas del Museo; mas la una y la otra partidas en forma que una mitad o una tercera parte de su área es mucho más alta que el resto, con las correspondientes escaleras de acceso; hay además un gabinetito para las cosas de vitrina. Tiene particular interés la primera de dichas salas, la mayor, gran *hall* de pintoresco aspecto. Desde su mitad alta se pasa a pie llano a la parte baja de la sala segunda, y de ésta al gabinete. Esta diversidad de alturas, cobijadas por techo de alto homogéneo, es consecuencia de la pendiente de las peñas de la acrópolis terracónense en que se asienta la Catedral y, como es sabido, sobre muros romanos. El que cierra el dicho *hall* por el lado del claustro muestra al interior del Museo los nobilísimos sillares romanos al descubierto, almohadillados, y una cegada puerta de jambas y bello dintel de dovelas romanas, allí grandiosas por su efecto. Todo el *hall* está cruzado, además, por arcos fajones ojivales, sencillos, en que apoya la armadura del techo. Es, pues, por suerte, el continente del Museo, la caja que lo contiene, digna del contenido, y el efecto total es verdaderamente pintoresco e interesante: como era debido, al engarzar la nueva creación en las dependencias de aquella Catedral, de tan majestuosa arquitectura y tan rica corona de capillas y de tan notabilísima riqueza en obras de arte, y junto a aquel claustro en que no se sabe qué admirar más cada vez que uno lo vuelve a ver, si su gentilísimo y hechicero conjunto, o la delicadeza, inventiva y genio artístico de los mazoneros románicos o góticos que lo dejaron allí afiligranado y perfecto a la admiración y a la impotente emulación de las edades.

E. T.

Febrero, 1916.

Reseñas de Conferencias de Arte.

LAS DEL ATENEO

D. Rafael Domenech: El idealismo en la pintura: El Greco

(Abril de 1916).

1.^a Este año, cambiaremos de orientación, asomándonos al alma española, después de haber visto en las lecciones del año pasado lo referente a la técnica.

Limitándonos al ideal de la pintura española, hemos de valernos, para estudiarlo, de tres elementos, desligados hasta ahora. La historia, la crítica y la estética. Cada uno de ellos actúa separadamente.

La historia ha querido ser historia en el sentido más relativo que cabe, encadenando hechos y sólo hechos, y llegándose a fuerza del procedimiento a la minucia y a la nimiedad. Faltaba, pues, el contraste de la crítica. La erudición a secas es ineficaz para conocer el verdadero espíritu artístico.

La crítica, no pasó de distribuir alabanzas o vituperios.

La estética racional, debe cimentarse sobre hechos, tanto pasados como presentes.

Esas tres fuerzas, ramas del mismo tronco, deben reintegrarse de una manera orgánica, hasta que lleguemos a indiferenciarlas, considerando el hecho de la actividad artística.

La estética no enseña a producir obras de arte, sino a conocerlas (Hugo Riemann, en su *Estética de la música*). Y si la crítica mantiene la sociabilidad simpática del arte, cumple entonces con su deber (Guyau).

Sufre la crítica ciertas desviaciones. Es una situación falsa la suya cuando se ampara de la historia, tratando los hechos conforme a cierta elaboración. No conviene, por tanto, circunscribir los hechos históricos; los pasados han de ser concertados con los actuales. Mas lo que importa es ver la naturaleza de los mismos, y sus afinidades.

Nos asomamos al alma de lo pictórico. Primero, y siempre, se ofrece la obra de arte. Interrogándola, podremos puntualizar luego lo que nos dice:

El ideal, la técnica y el arte, son los elementos constitutivos de toda obra artística. La técnica abarca todo el elemento ideal. El arte no es sino actividad que hace posible la encarnación material del ideal con la técnica.

La obra es creada por el ideal. Hay en el Greco muchos elementos, puramente técnicos, independientes del ideal. Hasta Miguel Angel, la plástica

fué vista por los pintores con ojos de escultor. Los venecianos Veronés y Tintoretto la ven con ojos de pintor.

Un amplio desarrollo halla en el Greco la visión pictórica. Su Asunción (Chicago) recuerda la del Ticiano. El Greco depura las formas artísticas de su antecesor. Así, los grupos, en la tierra y el cielo, son en aquel cuadro más sencillos que los correspondientes en el del Ticiano.

En el entierro del Conde de Orgaz, las soluciones artísticas obedecen al propio ideal del pintor. Nada hay en él de veneciano, y menos aún de bizantinismo.

Mucho se ha discutido el idealismo y el realismo de la pintura española. Velázquez no fué naturalista; por lo que toca a Murillo, cabe afirmar que no poseyó un temperamento idealista.

El realismo acusa una subordinación del temperamento a la naturaleza y al hombre, y ampárase en la lógica externa de los hechos. Pero el idealismo, en virtud de un sentimiento de lo supra real, no busca la lógica externa, sino la interna, lejos de la realidad, tramando los hilos sutiles por que se guía el artista.

Si la historia es el realismo de la vida, la leyenda es el idealismo de la misma.

Ascendiendo del mundo externo y adquiriendo plena conciencia del mundo interno, pasa el artista del realismo al idealismo.

En la pintura española encontramos el ideal realista.

Pocos prescinden del hecho concreto y, con todo, no llegan al aspecto interesante. Casos en que se logra esto último son los del Greco y Goya.

En otros, se da un supuesto realismo o un supuesto idealismo; técnicos, a veces excelentes, no encubren determinados artificios.

El Greco es realista en la técnica cuando se ciñe a expresar lo terrenal.

Varias cuestiones se han suscitado con motivo del Greco. Un contraste muy diferenciado presenta la pintura española anterior, contemporánea y posterior a la suya. ¿Qué tiene él de español y qué de griego? ¿Qué de italiano? ¿Cuál es el valor de su técnica?

En las conferencias siguientes contestaremos a las preguntas formuladas.

2.ª El Greco, Velázquez y Goya, resumen son de nuestra pintura y anticipaciones de lo moderno español. Tras de dos valores-puentes, Rosales y Fortuny, existen hoy tres completos o absolutos, que, por orden cronológico, son Sorolla, Zuloaga y Anglada.

En torno de los grandes artistas del pasado y del presente, hablaremos de las segundas partes y del coro general, para que nada quede por analizar.

"Poco, de lo mucho que hay en el Greco," tal será el contenido de esta conferencia.

Examinar lo tocante a los años de aprendizaje que el cretense pasó en Italia es cosa de gran utilidad. El hacerlo así, pondrá en claro si sus rasgos se oponen al arte italiano. Las obras primeras del Greco en España y otras

precedentes, nos servirán para apreciar lo que es transitorio y de desenvolvimiento en el arte de tan extraño pintor.

¿Qué tiene el Greco de los italianos?

¿Qué modifica y amplía de los italianos?

¿Qué opone el Greco al arte de los italianos?

El Greco, es un genio complejo e insólito. Larga bibliografía sobre él, ha provocado el magistral libro de D. Manuel B. Cossío.

Nosotros, ni repetimos lo dicho hasta aquí por las autoridades en la materia, ni dejaremos de apuntar lo que estimamos verdad, siquiera no sea nuevo. Guía nuestra serán las propias observaciones.

Es tan grande el Greco, que aunque se abarquen muchas de sus facetas, no están vistas todas.

En el Greco, ya se notó, aparece un ideal francamente idealista, sin dejos de realismo. La crítica *desde arriba*, en la que la estética tradicional se manifiesta, dista enormemente de la *desde abajo*, que toma por base la técnica.

Se habla del realismo y se atiende a lo externo, porque se encuentran en la obra ciertos avances técnicos enfrente del natural. Más que en la técnica, el realismo se halla en las ideas. Barájanse, además, los conceptos del realismo y naturalismo, como sinónimos, siendo fundamentalmente distintos.

Al concepto antropocéntrico de la vida, ha sucedido el del hombre unido a la naturaleza: ejemplo, Constantino Meunier.

No es exacto el término acostumbrado del realismo del Greco.

Conocemos la realidad por las formas, de fuera a dentro.

¿Qué hay en la plástica italiana y qué en la del Greco? En lo italiano pictórico de los siglos XV y XVI hay un concepto de la forma que viene a la pintura por el camino de la escultura. *El bautismo de Cristo*, grupo de A. Sansovino (Baptisterio de Florencia) y el cuadro de Verrocchio, de igual asunto. (Academia de Florencia): en ambas obras, analogía de formas y de composición.

Veronés y Tintoretto, muestran nuevas orientaciones en el concepto de la forma, apartándose de la escultórica y considerándola pictóricamente.

¿Qué hace el Greco? Proceder de idéntica manera que el Tintoretto, en la Expulsión de los mercaderes (colección Frick). En el San Juan evangelista (Toledo, convento de Santo Domingo el Antiguo) y en la parte alta del Entierro del Conde de Orgaz la liberación de la forma escultórica es patente; asimismo en el Santiago (Mendieta) y en la Coronación de la Virgen (Legado Bosch, Museo del Prado).

Las primeras obras italianizantes del Greco no se apartan de sus antecedentes inmediatos.

Una potencia grande de temperamento pictórico, se advierte en el Greco.

Las influencias, de técnica sobre todo, que pudo sufrir, supo eliminarlas

pronto: formándose un lenguaje personal, llega a expresar en él lo más elevado de sus idealismos.

¿Cuál es el fondo ideal de la forma en los florentinos y en los romanos? Para los primeros (Boticelli) el concepto ideal radica en la estructura y en la belleza del cuerpo humano; para los segundos, del XVI, en lo sintético, no técnico, como radicó en lo analítico para los flamencos del XV.

Los venecianos *manejan* la luz con un sentido pictórico, de opulenta plenitud cromática. Nada más contrario a las formas anatómicas fuertemente acentuadas, verbigracia, en el Cristo yacente de Holbein (Basilea).

En el Greco, la forma subordínase a la expresión de su ideal. Ecos de otros artistas, cobran aquí acentos personales, a veces, singulares. El Bautismo del Salvador (Hospital de Afuera, Toledo) lleva a exageración de formas los ideales pictóricos y estéticos del Greco. Su barroquismo, ¿es producto de una extravagante visión o, como se ha pensado, de un defecto originado por el antigmatismo? No, ciertamente. La insistencia en una serie de motivos, no indica extravagancia; a lo más, le llevará a una progresiva exaltación. Una parte de la obra miguelangelesca, conduce inevitablemente a la del Greco.

3.ª Percibida la forma, llégase por análisis a conocer el ideal. La fachada de un palacio refleja la disposición del interior; así lo material refleja lo espiritual.

Nuestra pintura, da pocas modalidades de lo ideal, pero muchas, sí, de técnica.

Con el Greco y Velázquez, se ve la pintura libre de ese carácter escultórico que trascendía en las escuelas pictóricas de Italia, fuera de Tintoretto y, en general, de los demás venecianos.

Si Verrocchio, Ghirlandajo, Leonardo, concebían la forma corpórea y la trataban como escultores, el Greco la liberta en sus cuadros de semejante traba. La crítica contemporánea ha reparado poco en esto. La crítica histórica, con Pacheco a la cabeza, refiere que el Greco se valió de modelos en cera para las figuras de sus lienzos. El Greco los ejecutaba, y con eso no hacía sino proceder de igual modo que Tintoretto. Sin embargo, ni en el uno ni en el otro, la forma se resiente de escultórica: solo en ocasiones, el Greco déjase influir por el recuerdo de la forma escultórica: así en su San Juan Bautista (Santo Domingo el Antiguo, Toledo) se acusa una reminiscencia de Donatello.

Conocimiento perfecto de la corporeidad, no significa sumisión a los moldes de la escultura; una prueba nos la suministrará el Bautismo del Salvador (Museo del Prado). La forma, en el Greco, se ofrece: 1.º, como expresión de la corporeidad; 2.º, emancipada de la escultura, resolviendo el impresionismo de la forma, y 3.º, como fondo ideal de la misma, no con un sentido de sensualidad, según se define en los venecianos, ni como arquitectura del cuerpo humano, con arreglo a los cánones florentinos, ni tampoco

conforme al arte del Norte, sino como pura espiritualización de la forma.

Miguel Angel, tiene al clasicismo por barrera, que le impide avanzar: el Greco, aun al contacto con los escultores italianos, y con los pintores venecianos, logra una personalidad absoluta e inconfundible, salvando la barrera que detuvo a Miguel Angel.

Por lo que, el Greco, es el gran solitario de la pintura; no es italiano ni es español; es sólo, y sólo está, como Rembrandt; ninguna escuela puede llamarle suyo.

La composición en el Greco, abarca técnica y elementos ideales. Entendemos por composición la unión de los elementos constitutivos de la obra a base de un elemento conductor, que es el ritmo, en las artes del tiempo y del espacio. Asíéntanse las composiciones sobre un elemento rítmico o, sobre un elemento realista. En el segundo caso se agrupan las figuras, pero no cabe pensar que se compone: lo que se ha hecho, con ligeras excepciones, en la pintura. Tres formas fundamentales de composiciones se registran: con ritmos de líneas, con ritmos de masas y con ritmos de luminosidades. En el principio, la forma; apartándose del contorno y de la silueta, se da en la masa; más tarde, en la luminosidad.

Veremos cómo maneja el Greco el ritmo de líneas y el de masas. Observados los de líneas, que ofrecen Boticelli (curvas) en la Virgen del *Magnificat*, y Pollaiuolo, en su San Sebastián, y los de masa en la Primavera, de Boticelli, y en la Galatea, de Rafael, llegamos al Greco. En el Entierro del Conde de Orgaz hay una complejidad de ritmos admirablemente unidos. En la Coronación (legado Bosch), ritmos de masas ponderadas, a más de ritmos de carácter en las nubes. Y mientras que en el Bautismo de Cristo (Hospital de Afuera) se desintegran los ritmos de la parte superior y la inferior, en el Bautismo del Prado, que históricamente le precede, se mantiene la concordancia de ritmos. Los de masas, francamente definidos, se advierten en la Curación del ciego (Parma).

Un equilibrio de coordinación es la Crucifixión del Prado. Más equilibrados y mejor resueltos que en la *Asunta*, del Ticiano, están los ritmos de la Asunción del Greco (Chicago), sin que, como en aquélla, haya dos puntos de vista y ni dos episodios.

Otro tipo de composición es la del San Mauricio (Escorial), en donde parece haber una intencionada quebradura de ritmos.

Ritmos de masa se ordenan en la Expulsión de los mercaderes (colección Frick). En la Asunción de San Vicente son de notar los movimientos ascendentes. La Resurrección, del Prado, guarda el eje de simetría en la figura de Cristo. Por último, hay un equilibrio en el juego alternado de ritmos, ya en el Apocalipsis, de Zuloaga, ya en la parte baja del Entierro del Conde de Orgaz.

En cuanto al realismo del Greco, más bien versa sobre detalles, expresando la calidad de las cosas. Su temperamento es francamente ideal.

4.^a La visión nueva del Greco se obtiene estudiando la realidad física del mundo externo, sí, pero algo más que duplicándola a la manera de un espejo. Greco encarna sus ideales en formas físicas. Nadie le aventajó en el conocimiento de los caracteres del mundo externo.

Maravilla el modo suyo de representar las telas, las alhajas, las calidades materiales de los distintos objetos con que sus personajes se adornan. Antonio de Pereda no pinta más que calidades en su Sueño del Caballero (Academia de San Fernando). Ellas, sin embargo, distan mucho de las que logra el Greco. El realismo de éste es cosa secundaria, aunque indispensable para sus concepciones. Si dominó esos elementos de expresión natural fué para superarlos, intensificándolos. Arte que va de lo corporal a lo espiritual, arte de transfiguración y de evocación, sin perder un punto de realidad concreta. El Greco abandona, en el proceso de su producción, paso a paso, las formas usuales, prescindiendo del mero accidente, de lo que se ha creído hasta aquí realismo. Los prerrafaelistas, sin descartar la visión de la forma, fueron unos idealistas. El realista se queda siempre en la corteza de las cosas; su actividad receptora estorba toda creación. Murillo, artista de fuerte realismo, cuando quiere ser idealista, resulta niño.

De Pacheco acá no se ha visto debidamente la obra del Greco. El Greco, pintor sin par, no puede ser juzgado con el criterio que se juzga a otros artistas. Hay en él que partir de lo externo para llegar a lo interno. Así, pues, ni nos extrañan sus aparentes extrañezas, ni su separación circunstancial de lo verídico.

Vulgaridades que corren por ahí son las referentes a las desproporciones y a los desdibujos en el Greco. Y es porque no se miran sus agrupaciones rítmicas, la substancia poética de su arte. Este exige, para ser contemplado, unos ojos diferentes de los acostumbrados a contemplar la pintura española, la flamenca y la holandesa. Los medios materiales de que se vale para la expresión, han de ser tomados como verdaderos medios, como sustentáculo, como encarnadura de lo ideal. Toledo, con su ambiente místico, favorecióle singularmente, poniéndole en adecuadas condiciones para que cultivase sin trabas sus ensueños. Del ambiente pictórico de España, y en particular de Toledo, poquísimos o nada retiró para sí; la mediocridad reinante entonces mal se avenía con temperamento de tan sobrada independencia cual el suyo lo fuera.

A. V. y G.

BIBLIOGRAFIA

Edwin Atlee Barber.—*"Spanish Maiolica in the Collection of the Hispanic Society of America."*—150 páginas de 20 por 13 centímetros, con 47 láminas. — Nueva York, Hispanic Society, 1915.

La edición es bella, del tipo de las conocidas de catálogos de la misma docta y benemérita Sociedad, con 45 láminas monocromas, más una a la portada, reproducción policromada del busto del Conde de Aranda, de su fábrica de Alcora. El autor es el Director del Museo de Pensilvania y Escuela de Artes industriales de Filadelfia, competente en general en estudios sobre cerámica, muy particularmente de la americana, en parte tan relacionada con la loza española. Esta la conoce menos, ofreciendo la obra catalogaciones evidentemente dudosas, y algunas muy particularmente equivocadas. Hay pieza que dice de Marruecos (núm. 46, lám. 18), y no es sino falsificación hecha en España; igual ocurre con otra (núm. 52 y 53), que lleva al siglo XVIII o XIX y es reciente, del siglo XX. En lo más antiguo, dice que es del XVI y que es, y nó es, de cuenca (que es impresión), sino de relieve, el escudo con fajas de azulejo (núm. 71, lám. 44), que acá ya tenemos averiguado (por los trabajos del Sr. Osma respecto de sus compañeros) que tiene fecha conocida, al primer tercio del siglo XIV. En otra pieza (la núm. 144, lám. 43) el letrero contiene más errores que palabras, pues no es de Talavera, no es sino azul, no son las armas de España (sino con los dos castillos de los flancos, un león en jefe y un lobo en la punta), no es sino del siglo XV, y sabemos ya acá de qué palacio de pueblo valenciano (últimamente de la casa de Parcent) proceden ese y otros azulejos iguales, fuera de lo cual véase lo que queda de verdad en el letrero: "Arms of Leon and Castille... Talavera. . early eighteenth century".

Consideramos además inmotivado el nuevo tecnicismo distinguiendo plato de "plaquet".—R.

"San Sebastián, la perla de las playas, residencia real del Océano." y *"Barcelona, la gran metrópoli del Mediterráneo."*—Albums-recuerdo, de 48 y de 56 páginas, de 43 por 32 centímetros, con muchísimos grabados.—Barcelona, Luis Tasso (sin fecha), 1915.—3 pesetas album.

Son publicaciones de una casa titulada *Revue Internationale*, serie "Las Maravillas de España", y en suma espléndidos grabados de una nueva oficina, la de un señor (creo que rumano o húngaro) Jules Laurencic, que ha inmigrado con su artística industria de los países beligerantes. El número de los fotograbados, de gran perfección, será de unos 130 en el "San Sebas-

tián,, y unos 200 en "Barcelona,, aparte los de igual calidad, pero de carácter industrial o de anuncio. Los primeros ofrecen completísima información monumental (antigua y moderna), iglesias, palacios, casas, calles, plazas, paseos, monumentos, vistas, paisajes y todo lo típico y hermoso. El texto va a tres lenguas (castellano, francés, inglés); en lo histórico y artístico, con las firmas de D. Pedro de Soraluze y de D. Francisco Carreras y Candi, D. Manuel Folch y Torres y D. Miguel de los S. Oliver, respectivamente.

Aureliano de Bernete y Moret.—*"Goya, pintor de retratos,,*
"Goya, Composiciones y figuras,,.— Dos tomos de una serie
no terminada, de 186 y de 178 páginas (respectivamente)
de 27 × 21 1/2 cm., con 55 y con 62 láminas en fototipia,
pegadas al papel de la impresión en hojas no numeradas, en-
cuadrados con igual elegancia, con autorretrato (grabado)
en la cubierta del primero y tricomía de la Lechera en la del
segundo.—Madrid. Blass y C.^a, 1916 y 1917.

Con algún retraso viene la REVISTA a dar cuenta del "Goya, pintor de retratos,, del Sr. Bernete y Moret, tanto, que a la vez voy a hablar del segundo volumen de la muy bella serie: "Goya, Composiciones y figuras,,. Aunque al pie de página con francesa costumbre se ponen, respectivamente, los años 1916 y 1917, dicen los colofones, con española mayor exactitud, que la primera obra se acabó de imprimir el 1.º de Diciembre de 1915 y que la segunda en 1.º de Diciembre, también, de 1916. Yo se decir que a los pocos días de los sendos colofones tenía en mis manos los hermosos obsequios del autor.

El Sr. Bernete ha escrito ya mucho del viejo Arte Español, y en español, en inglés, en francés y en alemán, corren textos suyos de varios libros y trabajos. El Sr. Bernete, hijo, continuador de su docto padre, es, en sus juicios, mesurado, atinado, casi siempre certero, y magistral muchas veces. Y es, además, un escritor ameno, y sobrio artista de la palabra, y el narrador, hoy sin rival entre nosotros, de la Historia artística. Cuando los capítulos de sus libros (publicados o en elaboración) los lee en la tribuna del Ateneo es escuchado con el máximo del entusiasmo, y por los concursos más al lleno que se conocen en aquella docta casa. Ejemplo de ello fueron las tres lecturas del invierno pasado del "Goya, pintor de retratos,, con otros ejemplos que recordar en cada uno de los años anteriores.

La conocida popularidad en el selecto público dió de sí el año pasado (y está repitiéndose ahora) un éxito editorial extraordinario (con ser tan lujosos tomos del precio (cada uno) de 30 pesetas! ¿Cuándo se ha visto esto entre nosotros? Es verdad que la Literatura de Arte halló al fin eco en las gentes, y estamos, gracias a Dios, lejos de los años en que el Sr. Bernete, padre, con su magistralísimo "Velázquez,, vió ediciones (de diverso lujo) en Francia, en Inglaterra y en Alemania, sin hallar modo (que hoy todavía lamen-

tamos) de lograrse una edición del aún desconocido texto original en castellano.

La periodicidad y aun el isocronismo con que el Sr. Beruete y Moret nos ha ofrecido los dos sucesivos tomos de "Goya", dan a entender que el año que viene nos ofrecerá el tercero, y acaso uno más otro año después. Juntos serán (y ya los dos aparecidos son, ciertamente) lo más y lo mejor que de Goya se haya publicado hasta el día. Para el público en general, lo que se leerá de ahora en adelante, desde luego.

La extraordinaria importancia de la serie Beruete de los Goyas es la que me hace lamentar algunas deficiencias, no muchas, pero inconscientemente sistemáticas.

Por ejemplo, el sistemático no mencionar otros libros, salvo en la lista bibliográfica final (deficiente, con ser tan copiosa), lleva a que no se citen otras reproducciones de obras de Goya que las del propio libro. Y con ser estas bellas y numerosas y artísticamente selectas, ¿quién duda que en una obra que va a ser sobre Goya "definitiva", (durante muchos años), no deberían citarse particularmente los Goyas poco reproducidos? (1)

Con ocasión de un trabajo mío, no recordado, se reprodujeron y fotografiaron por primera vez los tres "goyas" de Valladolid, encargo de Carlos III (San Bernardo, Santa Ludgarda u Omelina y Muerte de San José). Puesto que el Sr. Beruete no los reproduce, ¿por qué no decir, al lector que no pueda correr a Valladolid a verlos, que están reproducidos en el año tal del *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*? (2)

La pintura mural de la Florida es capital, no solamente en la obra de Goya, sino en la Historia universal del Arte, y por cierto que el estudio de ella debe al Sr. Beruete y Moret un nuevo e interesantísimo punto de vista: en consecuencia, dedícale el autor (con notables párrafos), no menos de cinco fototipias en el II libro... Pero siendo éstas de detalles, y por fuerza tan de poco de lo allí maravillosamente pintado, ¿no sería del caso decir a los lectores no madrileños del libro que todo lo fotografió tal casa, y singularmente que todo lo grabó en notables grabados José Galván? Pues ni se recuerda eso en lugar para la indicación oportuna, ni siquiera fué a la Bibliografía el libro formado por tales grabados, y con texto de Rada y Delgado, y del que se han hecho dos ediciones.

Excuso añadir que los fotograbados, fototipias y otras excelentes repro-

(1) D. Manuel González Martí estudió (como antes, con datos inéditos, D. Luis Tramoyeres) los «goyas» de Valencia, reproduciéndolos todos (incluso dibujos) en *Museum*, año 1913, número 12. Y uno de ellos, el tenido por retrato de la Candado, ama de llaves de Goya (que lo legó a la Academia de San Carlos) es tan importante de por sí, como por ser la cabeza suya la de la Maja vestida y el perrito suyo el perrito de la Duquesa de Alba. De todo esto no hay nota en el libro.

(2) V. Año 1913, tomo VI, pág. 176-7, con noticias documentales de tales «goyas» de D. José Agapito Revilla, contestándome, y año 1912, tomo V, pág. 517, mi artículo; «Mis mañanitas valisoletanas: tras de Becerra, y Goya al paso».

ducciones de los "goyas," no muy conocidos, se dejan de citar siempre (salvo escasas excepciones), y ni a la Bibliografía han ido el Gowan con 60 "goyas," ni el simili-Gowan de Fe "Goya, retratos de mujeres," etc., etc.

La propia información gráfica del libro va en él algún tanto "descosida," No con el texto (en general), pero sí con el Catálogo al final de cada tomo, pudiendo ofrecerse más la duda cuando de un solo retrato hay (como tantas veces ocurre) varios ejemplares en distintas manos y no se dice claramente cuál es el reproducido. Estos Catálogos numerados, sin llamadas al texto (ni del texto) son la parte del libro menos lograda, aunque en el hecho de la inclusión o no inclusión en él de un lienzo haya tenido el Sr. Beruete y Moret que poner el alma y exponerse a tremendos disgustos que todos adivinamos, de los dueños de cuadros descalificados por la omisión.

Vaya un ejemplo de lo "descosido," y tomado de lo primero del primer libro. La lámina 3.^a reproduce (entre las páginas 8 y 9) a "D. Ventura Rodríguez (página 24)." La página 24 describe y comenta el lienzo, bien, mas sin decir nombre del dueño del cuadro ni señalar que haya repetición. Vamos al catálogo, a la página 172, y vemos "76 Ventura Rodríguez, retrato en busto," (sin añadir en qué colección). "77 Ventura Rodríguez (galería Trotti, París)," (sin decir si en busto) ¿La lámina 3.^a (que no es cuerpo entero) reproduce el 76 o el Trotti? ¿O reproduce la copia (de Zacarías Velázquez) de la Academia de San Fernando? (1).

Algo semejante a lo que señalo en lo gráfico de la publicación ocurre en todo lo demás. El Sr. Beruete Moret, narrador de Historia, crítico clarividente y artista de la crítica con la pluma, es posible que haga bien en ocultar al lector en general el andamiaje de su obra. Yo en mis pobres trabajos peco cada vez más de lo contrario: de mostrar el andamiaje; y uno y otro sistema obedecen a nuestra respectiva situación, aún en trabajos de temas iguales o parecidos: el Sr. Beruete dirígese al público selecto de los lectores, y yo en estudios universitarios de los llamados "superiores" me consagro a formar o intentar formar futuros investigadores de la ciencia histórica a quienes hay que mostrar la técnica y la crítica de la investigación: el andamiaje y todo su gobierno.

En la Historia del Arte, claro es que hay mucho de visión personal, y en eso nadie tiene otra autoridad que la que vaya ganando, y aunque para mí sea muy curioso saber si al Sr. Beruete no le parece de Goya tal "goya," o si cree (por pocas razones de estilo) de tal época de Goya tal otro "goya," que otros creían de otra época del pintor (entre las muchas suyas tan varias, tan diversas y multiformes), puede para el Sr. Beruete Moret ser absolutamente indiferente una opinión mía o de otro de los que de Goya se ocuparan. Olvidarse de tales discrepancias aligera el texto, suprime las notas y deja el paso a la mayor amenidad y más fácil lectura, y todo ello es ganar mucho

(1) Claro que no. Y lo he comprobado en pequeños detalles en que hay diferencia.

en libros destinados a lograrle al Arte nuevas masas de adeptos. Por eso no criticaré yo lo diminuto de las citas y en general la ocultación general del andamiaje.

No obstante, éste fué, al elaborarse el libro del Sr. Beruete Moret, bueno, cumplido, sino completo, y apenas trabajado con algunas meajas de precipitación, seguramente porque la bibliografía más se leyó de tirón que se anotó cuadro por cuadro en índices o en papeletas. Las de crítico de Arte en cada cuadro visto, son cosa perfecta. Las de investigador en el problema de cada obra, por ejemplo, en el problema de su fecha, son las que en algunos casos se adivinan deficientes.

Tomaré dos ejemplos que a trabajo mío particularmente se refieren. Yo publiqué (dos veces) el hasta el libro del Sr. Beruete Moret (según él, en conversaciones, me ha dicho siempre) único ensayo de cronología de Goya. Y en él coloqué el famoso retrato de Jovellanos en el período "2.º (de los mós) 1788-1800," aun sabiendo que todos lo querían pintado en 1808.

El Sr. Beruete y Moret, olvidando mi opinión (que no valía nada) lo mantuvo por 1808, estudiándolo el último en el capítulo "Plenitud del Artista como pintor de retratos: 1801-1808," en uso de su derecho, mas no ciertamente ofreciendo razones de edad (pues suprime el autor casi siempre el año de nacimiento de los retratados), indumentaria u otras de las cosas "palpables," al examen. Por la edad rechazó la afirmación de von Loga (que citó) de ser de 1780, y, por la técnica, no se decidió a rechazar la especie tradicional del 1808. Al publicar el tomo II y agregar importantes retratos y noticias nuevas de retratos, apéndice al tomo I, ha podido traernos prueba documental (que ya no era inédita desde 1911) de que el retrato era de 1798, de cuando fué el insigne D. Gaspar efímero ministro de Carlos IV, como ya se adivinaba al verlo ante lujosa mesa y ante una estatua de Minerva.

El segundo ejemplo es el siguiente: Demostré en mi aludido trabajo de hace tantos años que la llamada en el Catálogo de la Exposición Goya de entonces (1900) Marquesa de Pontejos (¡y esposa del famoso fundador de la Caja de Ahorros!), no era sino D.^a Ana de Pontejos, y cuñada de Florida-blanca: ¿es lo uno y lo otro, como en la lámina (9 del I) y en el texto, en la Historia? No lo dice el Sr. Beruete y Moret, y yo me quedo en la curiosidad de saber si D.^a Ana tuvo título de Marqués de su propio apellido.

Comprenderá el lector que excedería los límites aceptables en una nota bibliográfica de esta Revista si añadiera reparos al trabajo cronológico y biográfico poniendo (salvo esos dos ejemplos) frente por frente opiniones y opiniones. Algún lector del BOLETÍN y alguno de mis antiguos discípulos, a quienes molestó la preterición de mis citas, y creyéndome lo contrario de lo que soy: entusiasta sincerísimo del Goya del Sr. Beruete y Moret, me ofrecieron papeletas y más papeletas de reparos y rectificaciones. Comprobarlos y exponerlos daría de sí un pequeño trabajo nuevo que no tiene aquí su lugar oportuno.

Transcendencia mayor tienen tres puntos para mí muy importantes: juicio de los altibajos de Goya por lo mejor del público coetáneo; explicación de la juventud nada precoz de Goya; explicación del genial estilo de su vejez.

Para lo primero es nota singularísima la epístola de Vargas Ponce, Director de la Academia de la Historia, a Ceán Bermúdez: publicada la carta por el Marqués de Seoane (yo la aproveché después en estudio mío sintético sobre Goya (1), no citado por el Sr. Beruete y Moret), da la fecha, 1805, del retrato del primero en la dicha Academia: fecha que por cierto todavía no conoce el Sr. Beruete, con haber hecho en el tomo II particular estudio documental de otros Goyas de la misma docta casa.

Para lo segundo, el escritor ha tenido (a mi ver) la única gran equivocación del libro: la de no querer ver la entidad de las calaveradas juveniles del gran pintor, sólo gran pintor de verdad cuando la edad y la sordera le recluyeron en el culto del Arte ¡a él, que, por la gracia de Dios, era el primer temperamento pictórico que Dios ha dado al mundo! El olvido del autor de algunas obras primerizas de Goya, tan al público como los Arzobispos de la Sala capitular de Toledo, añade deficiencias a esa obligada primera parte de la doble monografía.

En cambio, el estudio técnico del último estilo de Goya, el de los negros, es magistralísimo, y en mi concepto, un grandísimo acierto del Sr. Beruete y Moret, incluso en ver allí las ráfagas geniales de una influencia del Greco, nunca antes señalada por nadie.

En resumen: dos libros, sobre bellos y amenos, y sobre nutridos de sana crítica certera, de nuevos acertadísimos puntos de vista, publicaciones en serie (con el "se continuará"), cual no las ha logrado hasta el día ningún otro de los grandes artistas españoles. — *Elias Tormo*.

(1) «Goya (Los Amigos del Arte y la Pintura española de 1800 á 1850)», con 19 bellas reproducciones de otros tantos cuadros de Goya, en la revista *Por el Arte*, número 7 Diciembre de 1913.)

El Marqués de Seoane publicó la aludida carta en el *Boletín de la Real Academia de la Historia* (Julio-Septiembre de 1905), en la «Correspondencia epistolar entre D. José Vargas Ponce y D. Juan Agustín Ceán Bermúdez».

Tampoco cita el Sr. Beruete Moret mi modesto trabajo sobre varios «goyas» en esta nuestra Revista en el estudio «La Pintura aragonesa», al § XI (año 1909, tomo XVII, pág. 282). Allí deshice el error de Ceán Bermúdez al atribuir a Francisco Bayeu la bóveda de Goya del «Regina martirum»; di el croquis de las bóvedas de la terea de los cuñados, y ofrecí las pruebas documentales que confirmaron mi opinión enfrente del Catálogo de la Exposición de Zaragoza de aquel año. El Sr. Beruete repite los mismos bocetos que yo (descambiándolos) dije que eran los de Goya, al reproducirlos primeramente. V. también Ros Radales, «Los Frescos del Pilar», Huesca, 1904, no citado por el autor.

A propósito de frescos de Goya en Zaragoza, diré que la lámina 2 del tomo II representa evidentemente el anuncio a San Joaquín de la inmaculada concepción en Santa Ana, natural cabecera de la serie icónico-mariana en la Cartuja de Aula Dei.

Revista de Revistas

(De 1915. — Arte español)

Archivo de Arte valenciano, publicación trimestral de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (es el año 1.º, 1915). ● Antonio de la Torre: *La Colección sigilográfica del Archivo Catedral de Valencia*, principalmente de Prelados valencianos, completamente catalogados y con 18 reproducciones (hasta Rodrigo de Borja), en lo publicado en el año. ● Juan Dorda: *Las Torres de Serranos*, documentos académicos de 1871, 1893 y 1914, con curiosas reproducciones. ● Luis Tramoyeres Blasco: *El arte funerario ojival y del Renacimiento*, según los modelos existentes en el Museo de Valencia, reproduciéndolos. ● Luis Tramoyeres: *La más antigua pintura existente en el Maestrazgo de Morella*, reproducida, suponiéndola una tabla de Chiva, atribuida a Jaime Careal, por 1406, reproduciendo también tablas de Morella y Jérica. ● Tramoyeres: *Un tríptico de Jerónimo Bosco en el Museo de Valencia*, con todos los antecedentes de la Marquesa de Cenete, Condesa de Nassau, Duquesa de Calabria, de quien procede y varias reproducciones de su capilla «de Reyes» en Santo Domingo. Supone copia el original del Escorial, que también se reproduce. ● Tramoyeres: *La ilustración del libro en Valencia durante los siglos XV y XVI*, con 24 reproducciones de grabados. ● Tramoyeres: *El pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa*, primera parte (en 1915) de una cumplida monografía, con muchas reproducciones de cuadros y de dibujos. ● S. *La decoración pictórica de los Santos Joanes, de Valencia*: un dictamen inédito de Palomino. ● Antonio Ponz: *Epistolario*, inédito, cartas a Bayarri, interesantísimas para ver cómo elaboraba un tomo de su Viaje. ● Tramoyeres: *Martínez Cubells* (necrología). ● *Bibliografía académica*, Catálogo de las publicaciones de la Academia desde 1757.

Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, de Valladolid (es el año 13). ● Vicente Lampérez Romea: *Los Palacios de los Reyes de España en la Edad Media*, monografía (publicación completa) con muchas reproducciones, que alcanza a seis números, y a toda España el tema. ● Juan Agapito Revilla: *El retablo de San Andrés de Olmedo*, confirmación plena (deshaciendo errores corrientes) de que es obra de Alonso Berruguete, de 1526: reproducciones inéditas. ● Ramón Núñez: *Excursión a Olmedo*, reproduciendo otro retablo de Berruguete (en S.ª María). ● Manuel Gómez-Moreno Martínez: *Retablo atribuido a Berruguete en Santa Ursula de Toledo*, pintura, escultura y talla arquitectónica, todo del insigne escultor; inesperado descubrimiento del autor, con varias reproducciones. ● Juan Allende-Salazar: *La familia Berruguete: Noticias inéditas*, desconocidas y aun inesperadas, sobre los artistas del apellido: en declaración de un descendiente al cruzarse santiaaguista en 1604. ● Narciso Alonso Cortés: *El retablo de Mojados*, desconocido, y firmado (1607) por el pintor Alonso Herrera. ● Juan Agapito Revilla: *El retablo de Mojados* (con fotograbado del dicho). ● Pedro Bercqui: *Adiciones y correcciones al Catálogo del Prado*: finalizan, en el año, las muy eruditas y numerosas, desde Velázquez al final (alfabético) de lo español, con adiciones a lo italiano. ● Elías Tormo: *Un gran pintor valisoletano: D. Antonio de Pereda*, con fin del largo estudio biográfico. ● Salvador García de Pruneda: *Por Portugal*: Lisboa, Cintra, Coimbra, Leiria, Thomar, vistas por un docto investigador. ● = Otras notas excursionistas por España (Luis Beltrán y Castillo, Joaquín Elías, Pedro Carreño); continuación de la Fatiginia de Pinheiro (traducción Alonso Cortés) y otros elementos de Historia valisoletana, etc.

Retales, virutas, cizallas...

20. Más de Borgianni en España (1).—En el libro póstumo de don Cristóbal Pérez Pastor "Noticias y Documentos," (II, p. 111, núm. 559), se da nota del Inventario de los bienes del Marqués de Poza, cuyas pinturas tasaban Eugenio Caxés, Horacio Borjan (Borgianni) y Juan de Soto, pintores. Madrid, 5 de Enero 1605. (Protocolo de D.º Roman., 1605, folio 28 en el Archivo de Protocolos de Madrid).

En la Real Casa, andando los años, vemos catalogadas las obras siguientes de Borgianni:

Retiro.—Otra de quatro varas de largo y siete quartas de ancho de un triunfo de los Romanos de mano de Orazio Borxian con marco negro tasado en ochenta doblones.

Otra de quatro varas de largo y dos de alto de otro triunfo de los romanos de Orazio Borjian tasado en setenta doblones. — *F. J. S.-C.*

21. El mejor retrato de Mengs en España.—Lo posee la Academia de San Fernando (2), y antes que las de Goya es un retrato de dama vestida de maja.

Cabía la duda (con todo viejo retratista se ofrece) de saber si era retrato verdad, de verdadera semejanza fisonómica, y nos saca de dudas Herman Schubart en sus curiosas "Lettres d' un diplomate danois en Espagne,"—(publicadas por Gigas en la *Revue Hispanique* de 1902. Carta IX-Madrid, de 5 juin 1799).

... Nous avons fait la connaissance de quelques femmes interessantes de ce pays-ci; une Marquise de Llano qui etoit Ambassasadrice a Vienne. Son mari y mourut, et comme veuve elle s'est etablie a Madrid. Son commerce est fort agreable, s' etant formée dans l' etranger. J' avais vu son portrait en Hollande chez son beaux frere le Comte de Llano [D. Sebastián de Llano, Conde de Sanafé (*sic*)] qui y etoi, comme tu sais, Ministre d'Espagne. Ce portrait en grandeur naturelle etoit peint par le celebre Mengs. C' etoit vraiment un

(1) Véase nuestro BOLETÍN, núm. I de este tomo, a las páginas 93 y 95 (Retal número 15).

(2) Véase reproducido en la pág. 200 del bello libro del Sr. Sentenach: «La Pintura en Madrid», publicado por entregas como folletón de nuestra Revista, en los años 1906 1907.

chef-d' oeuvre, que j' avois souvent admiré, sans me douter de connoître jamais l' original Lorsque je vis la premiere fois la marquise, je me trouvois avec elle en pays de connoissance; car le tableau étoit d' une ressemblance parfaite.,—*F. J. S-C.*

22. El pintor Núñez de Villavicencio.—En el Archivo histórico Nacional se custodian las informaciones hechas en los años 1660 y 1661 para el ingreso en la orden de Malta de D. Pedro Núñez de Villavicencio. De ellas resulta que este pintor, nacido en 1635 según sus biógrafos, fué bautizado en la iglesia de San Bartolomé, de Sevilla, el jueves, 9 de Junio de 1644. Su padre, D. Pedro Núñez de Villavicencio, caballero de la Orden de Calatrava y familiar del Santo Oficio, recibió el bautismo en la parroquia de San Lorenzo, de Valladolid, el 9 de Junio de 1603, y falleció, abintestato, en la mar, siendo almirante de los galeones de D. Juan de Echeverri. Su madre, doña María Sandier, bautizada en el Sagrario de la catedral de Sevilla, el 10 de Septiembre de 1619; había otorgado en dicha ciudad, el año 1698, un testamento (que será interesante consultar) conservado en la hoja 927 del protocolo de José López Albarrán. Aún vivía esa señora el 10 de Mayo de 1699, día en que declaró en las pruebas hechas al ingresar en la Orden de Santiago sus nietos D. Pedro y D. Nuño Núñez de Villavicencio y Orozco, hijos de otro D. Nuño, hermano del artista, y caballero, también, de Santiago, desde el año 1642. (Cf. Expedientes de *Santiago*, números 5.789, 5.790 y 5.791 del Archivo antes citado.) — *J. Allende-Salasar.*

23. La Santa Catalina de Yáñez.—Nuestro consocio D. Rodrigo Amador de los Ríos ha examinado *de visu* y con toda atención el cuadro de Santa Catalina, de Hernando Yáñez de la Almedina, propiedad del señor marqués de Casa-Argudín, que publicó nuestra Revista el año pasado. En las letras *nesjis*, que se imitan admirablemente en los tejidos, no se ofrece lectura ninguna, demostrándose que el pintor no sabía árabe. — *T.*

24. Delacroix y Velázquez (Carreño).—La crítica francesa, hoy la alta crítica francesa, sigue (cuando de cosas españolas trata) con su eterno mal sino.

La figura 32 "Copia de Velázquez," (en 1824), pintura propiedad de madame de Catheu (cliché Ivon), en el precioso reciente libro "Delacroix raconté par lui même), 1916, de Etienne Moreau-Delaton, ofrece (tomo I, página 65) la copia de un magnífico retrato de Carlos II, por los veinticinco años de edad, es decir, una obra, acaso la última, de Carreño de Miranda (a juzgar por la fotografía de la estupenda copia de Delacroix): el Rey, de cuerpo entero, en pie, de negro y en el salón de los Espejos (sin verse los espejos, pero sí las mesas de los leones) en el Viejo Alcázar de Madrid. El texto dice: "El Louvre le puso tantas veces frente a Rafael, Veronés o Rubens.

A comienzos de 1824, su amigo Federico Lebland le condujo a ver un retrato de Velázquez en casa de un amigo (*Journal* [del pintor] tomo I, pág. 75): el cuadro "de golpe," occupait tout son sprit. "Pidió le consintieran copiarlo. Su deseo pudo satisfacerse, y así, durante un mes se le vió apartarse sistemáticamente de sus obras de imaginación para asimilarse la técnica *savoureuse* del gran español. Esta traducción de Velázquez [de Carreño] debía de tenerla en tanto concepto y tan de corazón, que en su testamento le dió un especial destino, legándolo a uno de sus íntimos..." etc.

Por lo demás, Delacroix fué gran lástima (ya se ve) que no llegara a conocer el Museo del Prado, y particularmente a Velázquez y Goya. ¡Cuán benéfico y libertador no hubiese sido el contacto de nuestros artistas, tan sinceros y tan honrados, en el que Francia aclama por el primer pintor colorista de la raza!

Estando en 1832 Delacroix en Marruecos—, en su transcendental viaje al único "Oriente," que alcanzó a conocer—, hizo una rapidísima visita a Sevilla, y lo pintoresco de nuestra indumentaria, incluso la de los frailes de tantas Ordenes, le entusiasmó, quedando convencido de que la mantilla era la cosa más elegante del mundo. Por cierto, que salvo la religión (mas no el modo de sentirla), halló iguales al Marruecos de siempre y la España de entonces, mantenida viva (dice) en las cosas de tres siglos antes.

De sus temas españoles (reproducidos en la bien extensa serie de láminas del libro Moreau Nelaton), hay que recordar el Don Quijote en su librería y Carlos V en Yuste ¡vestido de jerónimo! — T.

25. Tablas en los Balbases.—D. Luciano Huidobro ha publicado en el diario burgalés *El Castellano*, número del 21 de Octubre, 1916 (día de la santa), un interesante artículo, "Santa Ursula y el Arte burgalés." En él da cuenta de un importante descubrimiento de veinte tablas flamencas o hispano flamencas en la villa de los Balbases, repartidas en retablos barrocos, referentes a la leyenda agiográfica que ha inmortalizado Memmlig. Con las composiciones de éste hay alguna relación: por ejemplo, en la Catedral de Colonia, también representada (como es natural) a medio hacer. Indica el sabio investigador la existencia de otras riquezas artísticas en la misma población burgalesa. — T.

Índice de artistas citados en el año 1916. ⁽¹⁾

- Abad (Juan), 90.
 Adan (Juan), 210.
 Acuña (Cosme), 217, 285.
 Agreda (Esteban), 217.
 Agustín (Francisco), 215, 216.
 Albo (José M.), 245.
 Alenza, 299.
Algardi (Alejandro), 18.
 Almonacid (Sebastián), 228.
 Alvarez Cubero (José), 316.
 Alvarez (Domingo), 212, 213.
 Amiconi (Santiago), 143, 276.
 Amutio, 75.
Angelico (Fra), 249.
 Angülsiola (Sofonista), 308.
 Aparicio (José), 290, 316.
 Arbós (Manuel), 301.
 Arphe Villafañe (Juan), 82, 90, 91, 172.
 Ayerbe (Antonio), 90.
 Bada, 171.
Baglioni (Giovanni), 28.
 Barrutia (Lorenzo), 215.
 Bassano (J.), 28.
 Battel (Jacques), 308.
 Bausa, 248.
 Bauzil (Juan Jacobo), 213, 216.
 Bayeu (Francisco), 57, 68, 142, 144, 203 a 204, 209, 311, 337.
 " (Ramón), 206, 208 a 209, 337.
 Becerra (Gaspar), 82, 86, 334.
 Benjumea (Rafael), 301.
 Benlliure (Mariano), 86.
 Beraton (José), 142, 211, 214, 285.
 Bermejo (Bartolomé), 94.
 Bernart (Martín), 307.
 Berruguete (Alonso), 86, 227, 308, 338.
 Blay, 86.
 Bonavia, 310.
Bonington, 173.
 Bonito (Giuseppe), 142.
 Borbón (Joseph), 144.
 Borgoña (Juan), 228, 229.
 Borgiano (Horacio), 93, 95, 339.
 Borghini (Inocencio), 295.
 Borrás (Luis), 254.
 Bort, 171.
Botticelli, 330.
Bosco (Ger.), 338.
 Boudeville (Antonio), 286.
 Bouton (José), 286.
 Bracho Murillo (José M.^a), 301.
 Brambila (Fernando), 213, 219, 285, 289.
Brueghel, 21, 58.
 Brugada (Antonio), 299.
Buonarrotti (Miguel Angel), 3, 86, 180, 237, 326, 330.
 Cabral Bejarano (Antonio), 301.
 Calbó (Pascual), 313.
 Calleja (Andrés), 144.
 Calliano (Antonio), 295.
 Camarón Meliá, 285.
 Camarón (Vicente), 301.
 Cano (Alonso), 58, 180, 182, 184, 187, 190 a 193.
Caracciolo (Battista), 19, 25.
Caravaggio (M. A.), 25 a 28.
 Caravajal (Luis), 236.
 Carderera (Valentín), 299.
 Carducho (Vicente), 248.
 Careal (Jaime), 338.
 Carlier (Francisco), 265-267.
 " (Renato), 265.
 Carmena de Prota (Emilia), 300.
 Carnicero (Antonio), 203, 285.
 Carreño (Juan), 15, 153, 236, 340, 341.
Carrière, 24.
 Casanova (Carlos), 142.
 Castañeda, 248.
 Castillo (Antonio?), 220.
 " (José), 60, 277.
 Castrioto (Alejandro), 310.
 Castro (Felipe), 143, 204.
Cavedone, 19.
 Caxes (Eugenio), 28, 339.
 Cedeira, 11.
 Cerdá (Francisco), 299.
 Cerezo, 286.
 Céspedes, 180, 220.
Cignarolli, 276.
 Coca (Francisco), 90.
 Coello (Claudio), 60.
 Comontes (Francisco), 227.
Corenzio (Belisario), 16, 19, 25.
 Corrado Giaquinto, 57, 60, 61, 143, 276.
 Correa (Juan), 227.
Correggio (Antonio), 21, 56, 58, 59, 180, 238.

(1) Véanse además los citados (fechas documentales aportadas por los Sres. Serrano Sanz y Pastor Lluís) en las dos listas de las páginas 253 y 254.

Cosida, 322.
 Cotter (*Collin*), 75.
 Covarrubias (Alonso), 228.
 Crespi lo Spagnuolo (*Antonio M.^a*), 20.
 Crespi (*Danielle*), 20, 28.
 Cruz (Raimundo), 310.
 Cruz Ríos (Luis), 293.
 Churriguera (José), 107, 170.
 Dally, 286.
 David (*Gerard*), 65.
 " (*Jacques Louis*), 292.
 Decamps, 173.
 Decraene (Florentino), 300.
 Delacroix, 341.
 Dello di Nicollo, 306.
 Domen (Carlos), 217, 285.
 Dominichino, 19, 28.
 Domínguez Bécquer (Juan), 299.
 Donatello, 329.
 Doré (*Gustavo*), 173, 174.
 Duque (Gregorio F.), 296.
 " (Juan), 285, 296.
 Durero (*Alberto*), 77.
 Echave (Baltasar), 244 a 245.
 Enríquez Duque (Juan M.^a), 296.
 Escobar (Vicente), 296.
 Espalter (Juan), 299.
 Espinal, 248.
 Espinosa (Jacinto), 249, 338.
 Esquivel (Antonio M.^a), 297.
 Esteve (Agustín), 213, 219 a 220, 285, 305, 313 a 315.
 " (Antonio), 313.
 " (Rafael), 313.
 Eusebi (Luis), 290.
 Falcone (*Aniello*), 19.
 Fancelli (Domenico), 86.
 Fernández (Gregorio), 86.
 " Casanova (Adolfo), 32.
 " (Rodrigo), 82.
 " Acevedo (Manuel), 219.
 Ferrant (Fernando), 300.
 " (Luis), 300.
 Ferro (Gregorio), 286.
 Fideli (Félix), 310.
 Figueroa, 170.
 Finelli (Giuliano), 18.
 Flandes (Juan de), 306.
 Flipart (Carlos José), 17, 143, 276.
 Folch de Cardona, 285, 287.
 Fontana (Jácome Tomás), 310.
 Fortuny (Mariano), 299.
 Francés (Juan), 228.
 Francesca (*Piero*), 26.
 Galvan, 213.
 " (José), 335.
 Gálvez (Juan), 289.

Gambazo, 15.
 Gante (Guillermo), 82.
 García (Martín), 228.
 " (Nicolás), 295.
 Garnelo (José), 63, 311.
 Garnerey, 94.
 Gasparini, 144.
 Gentileschi, 25.
 Ghirlandajo, 250, 329.
 Gisbert (Antonio), 303.
 Gómez de Navia, 212.
 " Pastor (Jacinto), 210, 211, 213, 284, 285.
 " (Vicente), 210, 218.
 González Ruiz (Antonio), 144.
 " Velázquez (Alejandro), 143, 310, 312, 313.
 " (Antonio), 143, 144, 277, 292, 312, 313.
 " (Cástor), 292, 32, 313.
 " (Isidro), 285, 312, 313.
 " (Luis), 143, 276, 310, 312, 313.
 " (Pablo), 273, 312, 313.
 " (Zacarías), 284, 285, 292, 312, 313, 315, 335.
 Goya (Francisco), 24, 58, 63, 64, 84, 85, 142, 173, 174, 187, 204, 205, 206 a 209, 210, 213, 219, 284, 285, 299, 330 (?), 311, 314, 315, 327, 333 a 338, 341.
 Greco (Domenico), 1 a 10, 24, 59, 65, 75, 93, 95, 174, 236, 241 a 243, 248, 275, 292, 326 a 331, 337.
 Guerau (Antonio), 320.
 Gutiérrez de la Vega (José), 297.
 Henner, 26.
 Hermes (Isaac), 324.
 Hermosilla, 143.
 Herrera (Alonso), 338.
 " el Viejo, 180.
 " el Mozo, 243.
 Holsbein, 328.
 Ibías, la Zumaya (Isabel), 244.
 Ingres, 96.
 Iriarte (Valero), 310.
 Isembrandt (*Adrián*), 65.
 Isla (Francisco), 82.
 Jacomart, 250, 320, 321.
 Jiménez de Cisneros (Eugenio), 210, 284, 285.
 Joanes (Juan), 221, 225, 227, 230 a 234, 249.

- Jordaens (J.)*, 28.
 Jordan (Lucas), 58, 90, 310.
 Juan (Peti), 228.
 Juliá (Ascensio), 314, 315, 316.
 Juni (Juan), 323.
 Lacombe (Francisco), 294.
 Lados (Cados, Andrés), 309.
 Lampérez (Vicente), 30, 32.
Lanfranco, 19.
 Leclerc (P. Nolasco), 300.
Lassus, 31.
 Legote (Pablo), 222, 238 a 239.
 León (Juan), 281.
Leonardo de Vinci, 238, 329.
 Llamas (Francisco), 310.
 Llorente (Bernardo G. rmin), 310.
 Lorenzale (Claudio), 316.
 López (Bernardo), 297, 301.
 " (Francisco), 15.
 " (Luis), 297.
 " (Vicente), 205, 287, 288, 291,
 296, 297, 299, 300, 311, 316.
 " Enguidanos (José), 287.
 Luxan Martínez (José), 142, 310.

 Macía (Carmen), 290.
 Machuca (Pedro), 227.
 Madrazo (Federico), 303, 316.
 " (José), 296, 302, 303, 316, 317.
 " (Juan), 32.
 Maella (Mariano S.), 68, 144, 204 a
 205, 208, 209, 210, 217 a 218, 285,
 287, 289, 293, 296, 312.
 Macztu (Gustavo), 94.
 Maffei Rosi (Antonio), 301.
Magnasco, 316.
Mantegna (Andrea), 322.
Marinus, 65.
 Márquez (Esteban), 310.
 Martínez Cubells (S.), 338.
 " Montañés (Juan), 86, 183,
 186, 187.
 " (Antonio), 285.
 " (Domingo), 248.
Masaccio, 26.
 Masip (Vicente), 227, 230 a 234.
Massimo, 19.
 Mata Duque (Juan), 210.
 Mayno (J. Bautista), 236.
 Mazo Martínez (J. Bautista), 94, 254,
 314.
 Meléndez (Francisca Efigenia), 213.
 " (Francisco), 285.
 " (Luis), 202, 212, 213.
Memling, 341.
 Mena Medrano (Pedro), 86, 95, 189 a
 193.
 Méndez Andrés (José), 301.
 Mendoza Moreno (Francisco), 301.
 Menéndez (Francisco A.), 202, 212.

 Menéndez (Miguel), 202.
 Mengs (Antón Raphael), 56 a 61, 64,
 141, 144, 203, 205, 206, 208, 210,
 277, 339.
 Mercar (Antonio), 316.
Metsys (Quintín), 65, 75.
Meunier (C.), 328.
 Monroy Aguilar (Diego), 293.
 Montalvo (Bartolomé), 289.
 Montesinos Orive (José), 301.
 Montoliu (Vicente), 155, 321.
 Moradillo (Francisco), 265, 266, 267.
 Morales (Luis), 65, 75, 234.
 Moro (Antonio), 14, 15, 208, 242.
 Muñoz de Ugena, 212, 213, 285.
Mura (Francisco), 276.
 Murillo (Bartolomé Esteban), 11, 24,
 25, 27, 216, 254, 276, 327, 331.

Nacherino (Michael Angelo), 222.
Nanteuil (Celestino), 174.
 Napoli (Manuel), 208, 284.
 Navarro Arrian (Juan), 293.
 Neses Galván (Juan), 213.
 Nicolau (Antonio), 295.
 " (Pedro), 321.
 Núñez de Villavicencio (Pedro), 340.

 Olivieri (Domingo), 276.
 Ordóñez, 8.
Orbetto (Alessandro), 19.
 Orrente (Pedro), 222, 234.
 Oson, 90.
 Osona (Rodrigo), 249, 250.

 Pacheco (Francisco), 179 a 184, 185,
 186, 220, 321.
 Palomino, 338.
 Pantoja de la Cruz (Juan), 242.
 Paret Alcázar (Luis), 214.
 Parra (Miguel), 292.
 Peña (Juan), 141.
 Pereda (Antonio), 239, 331.
 Pereda (Juan), 221, 225 a 229, 231, 338.
 Perez (Manuel), 210, 219.
 Perez Villaamil (Genaro), 297.
 Pernicharo (Pablo), 141, 144, 202.
Pintoricchio (Bernardino), 174, 225.
Piombo (Sebastián), 232.
 Pisan, 174.
Pollajuolo, 330.
 Populer (Antonio), 309.
 Preciado de la Vega (Francisco), 141.
Prud'hon, 24.
 Querol, 86.

Rafael de Urbino, 21, 56, 59, 75, 225,
 230, 330, 340.
 Ramos (F. Xavier), 209, 210, 285, 290,
 311.

Reixach, 321.
Rembrandt, 58, 330.
Reni (Guido), 19, 25.
 Ribalta (Francisco), 234, 247, 248, 249, 250.
 Ribelles (José), 293.
 Ribera (Juan T.), 256.
 " (Juan Antonio), 302, 316.
 " (José), 11 a 28, 90, 220, 222, 236, 237 a 238, 239, 254, 276, 316.
 Rici (Francisco), 243.
 Rico (Martín), 298.
 Rincón (Antonio), 90, 153, 223, 307.
 " (Hernando), 90, 307.
 Ríos (Demetrio), 32.
 Risueño (José), 187, 188.
 Rivero González (Senén), 139.
 Rodríguez (Antonio), 82.
 " (Simón), 173.
 " Orive (José), 131.
 Rodríguez (Ventura), 335.
 Roelas (Juan), 180.
 Romeo (José), 143.
 Romo (Santos), 295.
 Rómulo (Diego), 16.
 " (Francisco), 16.
 Rosi (Andrés), 295.
 Rosales (Eduardo), 174, 299.
Rubens (Pedro P.), 19, 25, 28, 90, 171, 325, 340.
 Ruiz de Salces, 277.

 Sabatini (Francisco), 61, 281.
 Sacchetti, 264.
 Sánchez (Mariano), 210, 214, 285.
 " Coello (Alonso), 14, 94, 309.
 " González, 291.
 Sancto Leocadio (Pablo), 234, 247.
Sansovino (J.), 328.
 Salesa (Buenaventura), 219, 285.
 Selma, 314.
 Sarela, 173.
 Serafi (Pere), 324.
 Servitori (Domingo M.^a), 56, 144.
Signorelli (Luca), 237.
 Siloe (?), 86.
 Sorolla, 327.
 Soto (Juan), 339.
 Spagna (Giovanni), 225.

 Tadey (Angel M.^a), 287.
 Talavera (Juan), 228.
 Tejeo (Rafael), 299.
 Teophil, 285.
 Thibaut (Amado), 293.
Teniers, 58.
Tintoretto (Jacopo), 3, 60.

Tiépolo (Domingo), 144.
 " (Juan B.^a), 60, 64, 141, 143, 144.
 " (Lorenzo), 144.
 Tioda, 42, 98, 133.
Tintoretto, 327, 328.
Tiziano, 3, 7, 13, 14, 58, 59, 85, 241, 288, 327, 328.
 Tomé (Narciso), 92, 107, 170.
 Torres (Clemente), 248.
 Torrigiano (Pedro), 86.
 Tristán (Luis), 184.
 Tuesta (Juan), 90.

 Urrabieta Vierge (Daniel), 174.

Vaccaro (Andrea), 18, 19.
 Vaccaro (Nicolás), 310.
 Valdés Leal (Juan), 83, 84, 94, 187, 243.
 Valldeperas (Eusebio), 301.
 Valle (Amaro), 309.
Van Dyck (Antón), 17.
Van Eyck (Juan), 26.
 Van Laethen (Jacques), 307, 308.
 Van Loo (Luis M.), 202.
 Van der Goten, 206.
 Van Halen (Francisco de P.), 299.
Van der Goes, 96.
Van Orley (Bernardo), 74 a 78.
Van der Weyden, 26, 75, 95, 306.
 Vargas (Francisco), 82.
 " (Luis), 220, 225, 227.
 Vázquez (Carlos), 304.
 Velázquez (Diego), 2, 7, 15, 17, 24, 26, 27, 95, 174, 177, 182, 187, 207, 254, 255, 276, 286, 288, 312, 314, 327, 329, 334, 338, 340, 341.
 Velázquez (Vicente), 284.
 " Bosco (Ricardo), 32.
 Vega Mier (José), 139.
 Vergara (José), 75, 249.
 Vermeyen (Cornelis), 308.
Veronés, 327, 328, 340.
Verrocchio (Andrea), 250, 329.
 Viana (Francisco), 309.
 " (Lorenzo), 309.
 Viladomat (Antonio), 248.
 Villegas (José), 63.
Violet le Duc, 31.
 Viñas (Antonio), 309.

 Yáñez (Hernando), 227, 234, 340.
 Yapeli (Luis), 210, 212, 213, 285.

 Zitoz (Miguel), 153.
 Zuccaro (Federico), 251.
 Zuloaga (Ignacio), 96, 327.
 Zurbarán (Francisco), 26, 79, 186, 239.

INDICE POR AUTORES

	<u>Páginas.</u>
Allendesalazar (D. Juan). —Retales 93 y.....	341
Becerro de Bengoa (D. Ricardo). —Panteón del Canciller D. Pero López de Ayala, en Quejana (Alava).....	161
Contreras y López de Ayala (D. Juan). —Faldeando la Si- erra: Una excursión por tierra de Segovia. 65 145 y.....	195
Echegaray (D. Carmelo de). —Retales.....	244
Gómez-Moreno Martínez (D. Manuel). —El Cristo de San Plácido: Pacheco se cobra de un descubierto que tenían con él Velázquez, Cano y Zurbarán.....	177
Herrera y Oria, S. J. (D. Enrique). —Un retablo del Mo- nasterio de Oña.....	52
Lampérez (D. Vicente). —Bibliografía.....	87
Martínez Pons (D. Mario). —Reseñas de Conferencias....	85
Moreno-Villa (D. José). —Un nuevo Mena y su fuente.....	188
Polentinos (Conde de). —El Monasterio de la Visitación de Madrid (Salesas Reales).....	257
R. —Bibliografía. 93 y.....	232
" Retales.....	246
" Reseñas de Conferencias de Arte.....	84
Sánchez Cantón (D. Francisco J.). —Los Pintores de Cáma- ra de los Reyes de España. 56, 141, 203 y. Retales.....	284 341
Selgas (D. Fortunato de). —La Basílica de San Julián de los Prados, en Oviedo. 29 y.....	97
Sentenach (D. Narciso). —Técnica pictórica del Greco (con- ferencia).....	1
Tormo (D. Elías). —Varias obras maestras de Ribera, inéditas.....	11
" " La Perla de la Colección Bosch legada al Museo del Prado (el Van Orley del año 1522).....	74
" " Una nota bibliográfica y algo más, acer- ca del Inventario monumental de Ala- va y vergüenzas nacionales ante unos actos de impiedad histórica.....	152
" " Album de lo inédito para la Historia del Arte Español.....	221
" " La Exposición de Lencería y Encajes es- pañoles del siglo XVI al XIX y su Ca- tálogo.....	79
" " Retales. 93, 243 y.....	341
" " Bibliografía 89, 175 y.....	333
" " Visitando nuestras Colecciones: El Mu- seo provincial de Castellón; el nuevo Museo diocesano de Tarragona. 247 y	318
" " Los pintores españoles de 1800: los toda- vía setecentistas.....	311
Vegue (D. Angel). —Reseñas de Conferencias. 243 y.....	326

INDICE POR MATERIAS

	<u>Páginas.</u>
<i>Técnica pictórica del Greco</i> , Conferencia de D. Narciso Sente- nach.....	1
<i>Varias obras maestras de Ribera, inéditas</i> , por D. Elías Tormo.....	11
La Barbosa de los Abruzos.....	Páginas. 14
El Retablo de la Inmaculada de Monterrey.....	17
Los Riberas del Palacio provincial de Vitoria.....	20
Ribera y la rectificación de valores contemporáneos. .	24
<i>La Basílica de San Julián de los Prados, de Oviedo</i> , por don Fortunato de Selgas. 29 y.....	97
I.—Teoría restauradora.....	Páginas. 29
II.—Villa de San Julián.....	33
III.—Historia de la Basílica.....	39
IV.—Planta de la Basílica. Naves.....	43
V.—Crucero.....	48
VI.—Pórticos.....	49
VII.—Absides.....	97
VIII.—Altars.....	104
IX.—Ambón y antepechos de los ábsides.....	108
X.—Huecos.....	112
XI.—Pavimento.....	116
XII.—Cubrición y espadaña.....	117
XIII.—Construcción.....	124
XIV.—Pintura.....	125
XV.—Carácter artístico de la basílica.....	133
Índice del álbum de láminas de la basílica de San Ju- lián de los Prados.....	140
<i>Un retablo del monasterio de Oña</i> , por D. Enrique Herrera y Oria, S. J.....	52
<i>Los Pintores de Cámara de los Reyes de España</i> , por D. Fran- cisco Javier Sánchez Cantón. 56, 141, 202 y.....	284
LOS PINTORES DE LOS BORBONES.	
XV.—Mengs.....	Páginas. 56
XVI.—José Castillo.....	60
XVII.—Tiépolo.....	60
XVIII.—Pernichero, Peña, Preciado, Bonito, Casano- va, Luxán, Romeo, Flipart.....	141
XIX.—Los González Velázquez (Luis y Antonio)...	143
XX.—Los hijos de Tiépolo.....	144
XXI.—Luis Menéndez.....	202
XXII.—Francisco Bayeu.....	203
XXIII.—Maella.....	204
XXIV.—Goya.....	206
XXV.—Ramón Bayeu.....	208

	Páginas.
XXVI.—Ramos, Gómez, Mata, Pastor....	209
XXVII.—Beraton.....	211
XXVIII.—Francisca Meléndez, Alvarez, Muñoz, Yapeli.	212
XXIX.—Carnicero.....	213
XXX.—Sánchez	214
XXXI.—Barrutia	215
XXXII.—Francisco Agustín, Bauzil, Domen.	216
XXXIII.—Acuña.....	217
XXXIV.—Brambila, Salesa, Acebedo.	219
XXXV.—Esteve.....	219
XXXVI.—Jiménez de Cisneros, Zacarías e Lidro Velázquez, Martínez, Camarón Mellá..	284
XXXVII.—Ferro.....	286
XXXVIII.—Dally, Bouton, Boudeville, Enguñados, Folch, Todey....	286
XXXIX.—Vicente López.....	287
XL.—Gálvez, Montalvo.....	289
XLI.—Eusebi, Sánchez González.....	290
XLII.—José Aparicio, Cástor Velázquez, Parra, Navarro Arrián, Cruz, Monroy, Thibanet, Ribelles	292
XLIII.—Lacoma.....	294
XLIV.—Calliano, Romo, Rosi, Nicolau, García, Boyhin, Escobar.....	295
XLV.—Los Duque, Los López, Gutiérrez de la Vega, Esquivel.....	296
XLVI.—Pérez Villaamil... ..	297
XLVII.—Carderero, Brugada, Cerdá, Tejecs Espalter, Domínguez Bécquer, Van Halen, los Ferrant.....	299
XLVIII.—Leclerc, Decraene, La Carmena, Montesinos, Orive, Cabra	300
XLIX.—José Madrazo.....	302
L.—Juan A. Ribera, Federico Madrazo.....	302
APÉNDICES:	
I.—Adiciones y rectificaciones.....	306
II.—Pintores españoles del 1800: los todavía setecentistas (por E. T.)	311
<i>Fuldeando la sierra: Una excursión por tierra de Segovia, por D. Juan de Contreras y López de Ayala. 65, 145 y.....</i>	19
<i>La perla de la Colección Bosch legada al Museo del Prado (el Van Orley de 1522), por D. Elías Tormo.....</i>	74
<i>La Exposición de Lencería, y Encajes españoles del siglo XVI al XIX, y su catálogo, por E. T.....</i>	79
<i>Una Nota Bibliográfica... y algo más, acerca del Inventario Monumental de Alava, y vergüenzas nacionales ante unos actos de impiedad histórica, por D. Elías Tormo.....</i>	152
<i>Panteón del Canciller D. Pedro López de Ayala, en Quejana (Alava), por † D. Ricardo Becerro de Bengoa.....</i>	161

	<u>Páginas.</u>
<i>El Cristo de San Plácido; Pacheco se cobra de un descubierto que tenían con el Veldáquez, Cano y Zurbarán</i> , por D. Manuel Gómez-Moreno Martínez.....	177
<i>Un nuevo Mena y su fuente</i> , por D. José Moreno-Villa.....	188
El efecto de una sugestión.....	Páginas. 188
Detalles de las obras.....	192
<i>Album de lo inédito. para la Historia del Arte español</i> , por don Elías Tormo.....	221
1. El retablo de Sinobas de 1503.....	Páginas. 222
2. El de Juan Pereda, en 1525.....	225
3. Bautismo, de los Masip, de 1535.....	230
4. San Sebastián, de Orrente.....	234
5. Crucifijo de Ribera, en Osuna.....	237
6. San Jerónimo, de Legote.....	236
<i>El Monasterio de la Visitación de Madrid (Salesas Reales)</i> , por el Conde de Polentinos.....	257
I.—D. ^a Bárbara de Braganza, y su fundación..	Págs. 257
II.—La Comunidad. La primera piedra.....	262
III.—Los planos y el conjunto de la obra.....	267
V.—Obras de Arte. Coste.....	274
VI.—La consagración. Los sepulcros reales.....	278
<i>Visitando nuestras colecciones: El museo provincial de Castellón. — El nuevo Museo diocesano de Tarragona</i> , por E. T. 247 y.....	318
<i>Reseñas de Conferencias de Arte</i> , por T., R., M. Martínez Pons y A. Vegue. 83, 170, 241 y.....	326
(De los Sres. Romero de Torres, Berueta, Ovejero, Lampérez, Lázaro Galdeano, Vegue y Domenech.)	
<i>Bibliografía</i> , por V. L., E. T. y R. 87, 175 y.....	332
(Gascon de Gotor: <i>Luar</i> ; Paz Melia: <i>Medinaceli</i> ; Quintero: <i>Uclés</i> ; Ramírez Arellano: <i>Orfebrería toledana</i> ; Corral: <i>D. Alvaro</i> ; Alonso Cortés: <i>Relación</i>). — (Laurencín: <i>Lucrezia Borgia</i> ; Varios: <i>España económica, social y artística</i>). — (Barber: <i>Spanish Maiolica</i> ; <i>Albums-recuerdo</i> ; Beruete: <i>Goya, I</i> ; <i>Goya, II</i> .)	
<i>Retales, virutas, cizallas</i> . 93, 243 y.....	339
(Borgiani en España; Greco en Italia.) — (Francisco Ricci; Echave; retablo de Quejana.) — (Más de Borgianni; el mejor Mengs; Villavicencio; Yáñez; Delacroix y Velázquez; Balbases.)	
<i>Revista de Revistas (Arte español, 1914 y 1915)</i> . 94, 253 y....	338
<i>Varia</i> . 82 y.....	255

INDICE DE LAMINAS

(Las Pinturas y Esculturas, por orden de artistas.)

	<u>Pesetas.</u>
CANO (<i>Alonso</i>).—Cristo crucificado, Real Academia de San Fernando	184
— — — Cristo crucificado, Palacio Arzobispal, Granada	185
— — — La Virgen entregando el Niño Jesús a San Antonio de Padua, Pinacoteca, Munich	190
— — — Dibujo, variante de la obra de Alonso Cano...	192
CARLIER (<i>Francisco</i>).—Arquitecto. Véase: Madrid, las Salesas.	
CIGNAROLI.—La Sagrada Familia, Las Salesas de Madrid	277
DURERO (<i>Alberto</i>).—Retratos y dibujos varios	78
ESTEVE (<i>Agustín</i>).—El Marqués de Ariza, Col. Marquesa de Argüeso	304
— — — El Conde de Cimera, del Conde de Vilches.	305
FLIPART (<i>Carlos José</i>).—San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla, Las Salesas, Madrid	276
GIAQUINTO (<i>Corrado</i>).—San Francisco de Sales y Santa Juana Chantal, Las Salesas, Madrid	272
GONZALEZ VELAZQUEZ (<i>Zacarias</i>).—D. Salvador Tavera y Acosta, del Marqués de Salas	284
GRECO (<i>Domenico Theotocópuli</i>).—La Asunción, San Vicente, Toledo	1
— — — Cristo crucificado, Museo del Greco, Toledo ..	4
— — — El Espolio, Iglesia de Santa Leocadia, Toledo	6
— — — El Salvador, Museo del Greco, Toledo	7
— — — D. Diego de Covarrubias, Museo del Greco, Toledo	8
GUTIERREZ (<i>Francisco</i>).—Sepulcro de Fernando VI	281
JOANES (<i>Juan de</i>).—Véase Masip.	
LEGOTE (<i>Pablo</i>).—San Jerónimo penitente, Catedral de Sevilla.	238
LEON (<i>Juan</i>).—Sepulcro de D. ^a Bárbara de Braganza	282
MADRAZO (<i>José de</i>).—Retrato de un jesuita de los expulsos, de D. Ricardo Madrazo	302
Madrid.—Las Salesas, Planta baja	264
— — — Planta principal	266
— — — Secciones longitudinal y transversal	269
— — — Fachada del templo (estado actual)	260
— — — Fachadas del Norte y Sur	268
— — — Altar mayor	271
— — — Sepulcro de Fernando VI	281
— — — Sepulcro de la Reina Doña Bárbara de Braganza	282
— — — Orden que llevó la procesión para trasladar las monjas y educandas al nuevo Monasterio	282

	<u>Páginas</u>
MASIP SENIOR (<i>Vicente</i>).—El Bautismo de Cristo, Catedral, Valencia.....	231
MENA MEDRANO (<i>Pedro de</i>).—La Virgen y San Antonio de Padua, Museo, Málaga.....	189
MURA (<i>Francisco de</i>).—San Francisco Javier, Apóstol de las Indias, y Santa Bárbara, Las Salesas, Madrid.....	276
— — Cuadro del retablo mayor de Las Salesas.	271
Oña (Monasterio, Burgos).—Restos de tablas del retablo mayor y de tallas de otro.....	52
ORLEY (<i>Bernardo van</i>).—La Sagrada Familia de las Huelgas, de Medina de Pomar, Museo del Prado.....	74
— — Idem, detalle.....	77
ORRENTE (<i>Pedro</i>).—San Sebastián, Catedral, Valencia.....	234
Oviedo.—Basilica de San Julián de los Prados: álbum de 27 láminas (véase su índice particular).....	140
PACHECO (<i>Francisco</i>).—Cristo en la Cruz, Col. de D. M. Gómez-Moreno Martínez.....	181
PEREDA (<i>Juan</i>).—Santa Librada y sus hermanas ante Catelio: el martirio, Catedral, Sigüenza.....	225
Quejana (Monasterio de) Alava.—Frontal donado con el retablo de 1396 por el Canciller Don Pero López de Ayala.....	156
— — — El retablo (lámina triplé).....	158
Sinobas.—Retablo de Santa Ana, procedente de Sinobas, Col. de D. Enrique R. Larreta, Buenos-Aires.....	221
RIBERA (<i>Jusepe</i>).—La Barbosa de los Abruzos, Col. del Duque de Lerma.....	15
— — San Pedro, Apóstol, Palacio de la Provincia, Vitoria.....	20
— — San Pablo Apóstol, Palacio de la Provincia, Vitoria.....	20
— — Cristo crucificado, Palacio de la Provincia, Vitoria.....	23
— — Cristo de la Expiración, Colegiata, Osuna.	237
— — El Retablo mayor de las Monjas de Monterrey, Salamanca.....	18
RISUEÑO (<i>José</i>).—Cristo crucificado, Sacromonte, Granada....	188
SABATINI (<i>Francisco</i>).—Arquitecto (véase Gutiérrez).	
TIEPOLO (<i>Juan Bautista</i>).—San Francisco de Asís recibiendo los estigmas, Museo del Prado.....	63
VELAZQUEZ DE SILVA (<i>Diego</i>).—El Cristo de San Plácido, Museo del Prado.....	179
ZURBARAN (<i>Francisco</i>).—Cristo crucificado, Museo de Sevilla.	187

BIBLIOTECA DE
LA COLECCION
RIVIERE

40

Cota 5-IV

Registro 139

Signatura 7(H6)

(05) 2

Res/108

