

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

* Arte * Arqueología * Historia *

◇ ◇ MADRID.—1.º Setiembre 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 CRISTO DE SAN PLACIDO

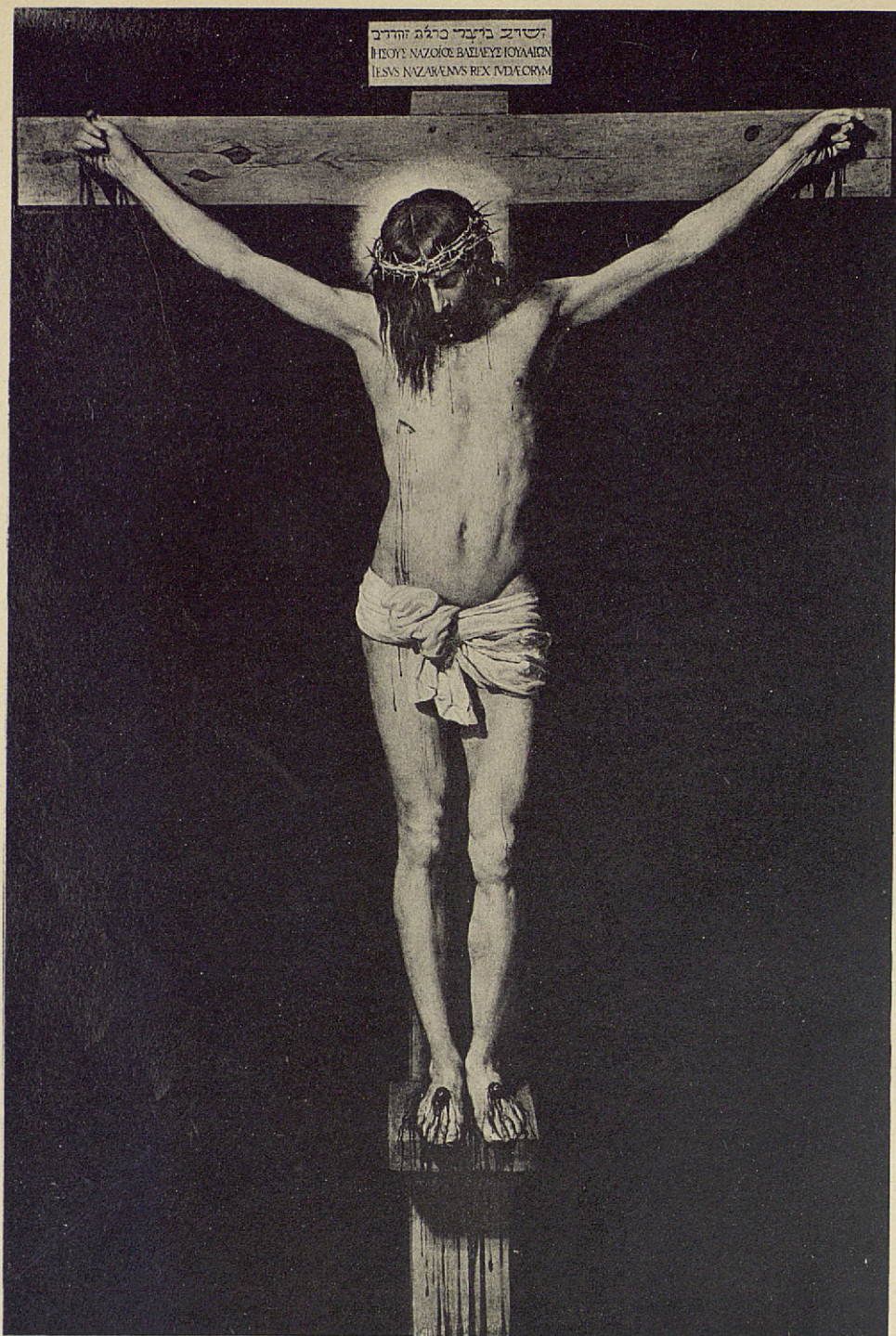
Pacheco se cobra de un descubierto que tenían con él
Velázquez, Cano y Zurbarán

Es tópico entre artistas y eruditos que el soberano pincel de nuestro D. Diego era guiado por una receptividad de lo natural, tan justa y poderosa en su cerebro, que había de compensarse con faltas de desarrollo en todas las otras facultades artísticas, dejadas así en un equilibrado rasero de medianía. Pusiesen a vista de Velázquez el desastre de Troya, y quedaría fijado en colores con más alta emoción que a través de los exámetros virgilianos: esto suponiendo que las tragedias vistas se mantengan sobre coturno, sin diluirse en menudencias triviales. Pero que no se le pidiesen adivinaciones; que la fantasía no hubiera de tergiversar realidades para que una nota superior vibrase; que no se le llevase al cielo si sus puertas habían de quedar cerradas ante él. Cuando se le colocó en tales trances, Velázquez ni siquiera pudo dejar de ser quien era, yéndose por los campos del arte fantástico, trillados tan guapamente por otros, sino que el asunto sale cargado en costas, pasando a categoría de vulgaridad real, es decir, digna del maestro. Dioses del Olimpo, venerandas representaciones cristianas, personajes históricos quedan, tratados por él, como simples mortales y aun mortales simples, categoría en que no dejan de entrar tampoco Reyes y Papas vivos, que se dejaron desnudar sus aureolas de grandeza a golpe de pincel implacable.

Es para figurarse a D. Diego sin más actividad ante su modelo que una ecuación perfectísima entre el ojo y la paleta, dominando por don divino el instrumento de su arte, obediente siempre, a través de una progresión técnica, hija del ejercicio y de feliz cansancio de su órgano visual acaso. Le presentimos sereno, equilibrado, sin calor de pasiones ni luchas, vagando en medio de una corte sin mezclarse en sus intrigas, y ocupado siempre en dar gusto a un rey cuya falta de gusto en diversos órdenes hubiera sacado de tino a otro menos tranquilo que nuestro héroe. Le vemos, con resignación inconsciente, retratar bobos y pícaros, niños, caballos y perros, cuyas posturas y trebejos ocuparían tal vez la poco abastecida cabeza del soberano. Jamás echamos de ver en obra suya un rasguño de protesta ni dejades de fastidio; sus valores artísticos se subordinan a los valores representativos, dentro de cada lienzo; por lo demás, sería igual tener ante sí a la Venus del espejo o al Niño de Vallecas: Él, que de mozo se había deleitado pintando cazuelas y besugos, no era hombre para asqueos y voluptuosidades en la edad madura.

Y como nadie da sino lo que tiene, he aquí desarrollarse ante el espectador la serie de lienzos velazqueños bajo la impresión de una sorpresa nunca extinguida, percibiendo realidades de aquellas que la vida nos ofrece a cada paso, aunque el arte nunca retrató como allí. Son aspectos de vida, son hombres lo que Velázquez dejó saliéndose de sus lienzos, hablando por los ojos, descubriendo todo lo que en forma de expresión sale al rostro, sin acentuar una tilde y sin disimulos benévolos. Pero todo ello, por admirable y excepcional que sea, dentro del artificio pictórico, no lleva la emoción hacia senderos diversos de como excitan las realidades cotidianas, aunque se trate de personajes divinizados, pues la vestidura carnal reabsorbe en este caso cuanto de ilusiones pudiera fraguarse.

Una excepción hay, sin embargo; excepción que merecería invalidar, en cierto modo, las teorías arriba expuestas, y que de hecho las atajaba antes de saberse lo que es tema ocasional de esta meditación. Hay, efectivamente, una pintura de Velázquez que no es retrato ni ficción reencarnada en humanismo prosaico. Por una vez sola el gran narrador de la vida sin lirismos e intérprete del arte sin artificio supo asomarse a las cimas de lo ultrasensible, creando una realidad evocadora de sublimes vibraciones, con rasgos de tan soberano acierto, que parece imposible superarlos. Ello es en el lienzo de Cristo muerto en la cruz, con que el sevillano enriqueció el convento de San Plácido de esta corte, y que, merced a felices vici-



Fot. Resdakí.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

DIEGO VELÁZQUEZ DE SILVA (1599 † 1660) El Cristo de San Plácido
Museo del Prado
(2.48 × 1.69 m.)

situdes, entró en la estupenda serie de nuestro Museo del Prado.

El cuándo y el por qué relacionados con esta pintura quedan, hoy por hoy, fluctuando entre vaguedades. A falta de datos, nuestros aficionados a la maledicencia histórica traen a cuento el episodio de las monjas endemoniadas de aquel convento, las experiencias de adivinación a que las sometió el secretario de Estado D. Jerónimo de Villanueva, y un galanteo fantástico del insensato monarca. Todo ello no hace al caso. Lo único verosímil sería que Villanueva la encargase para dicha fundación, de la que era patrono, mientras estuvo en relaciones con Velázquez, como intendente de las obras del salón de Reinos del Retiro, hacia 1632 a 36; pero la ocasión, respecto del convento, no era propicia, sometida como estaba su comunidad a un proceso desde 1628, que terminó por condenación en 1633, y ella no fué revocada hasta Octubre de 1638 (1).

Verdad es que esta fecha precisamente suele asignarse al cuadro, sobre la fe de Palomino, que habla de él tras una cita de 1638, y relacionándolo con las palabras: «Hizo también Velázquez por este tiempo...»; mas, en realidad, «este tiempo» es el comprendido entre los dos viajes del artista a Italia, y además Palomino desatendió mucho la cronología enumerando obras de Velázquez; por ejemplo, cuando pone sus retratos ecuestres después de la fecha 1644, constando que estaban ya colocados en su sitio en 1637 (2). Ello aparte, y juzgando por comparación de aspectos, a nadie se ocurrirá poner el Cristo después de estos retratos y los de cazadores, que datan de 1635; tanto más cuando tan gran parecido ofrece con los otros retratos de D. Diego de Corral y de Pablillos. Y como el primero de éstos corresponde a 1631 o 32, parece lo más lógico referir el Cristo de San Plácido a estos mismos años, antes de emplearse en la gran serie de retratos reales. Así, dicha obra cierra el ciclo velazqueño que abrió el primer viaje a Italia, antes de arrojarse a la expresión más libre y aireada del natural que descubren las obras posteriores.

* * *

Francisco Pacheco. He aquí un caso ejemplar de artista: un sabio, para lo que entonces y en Sevilla podía saberse de afición; un inves-

(1) Beroqui: Adiciones y correcciones al Catálogo del Museo del Prado, en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, tomo VI, págs. 563 y siguientes.

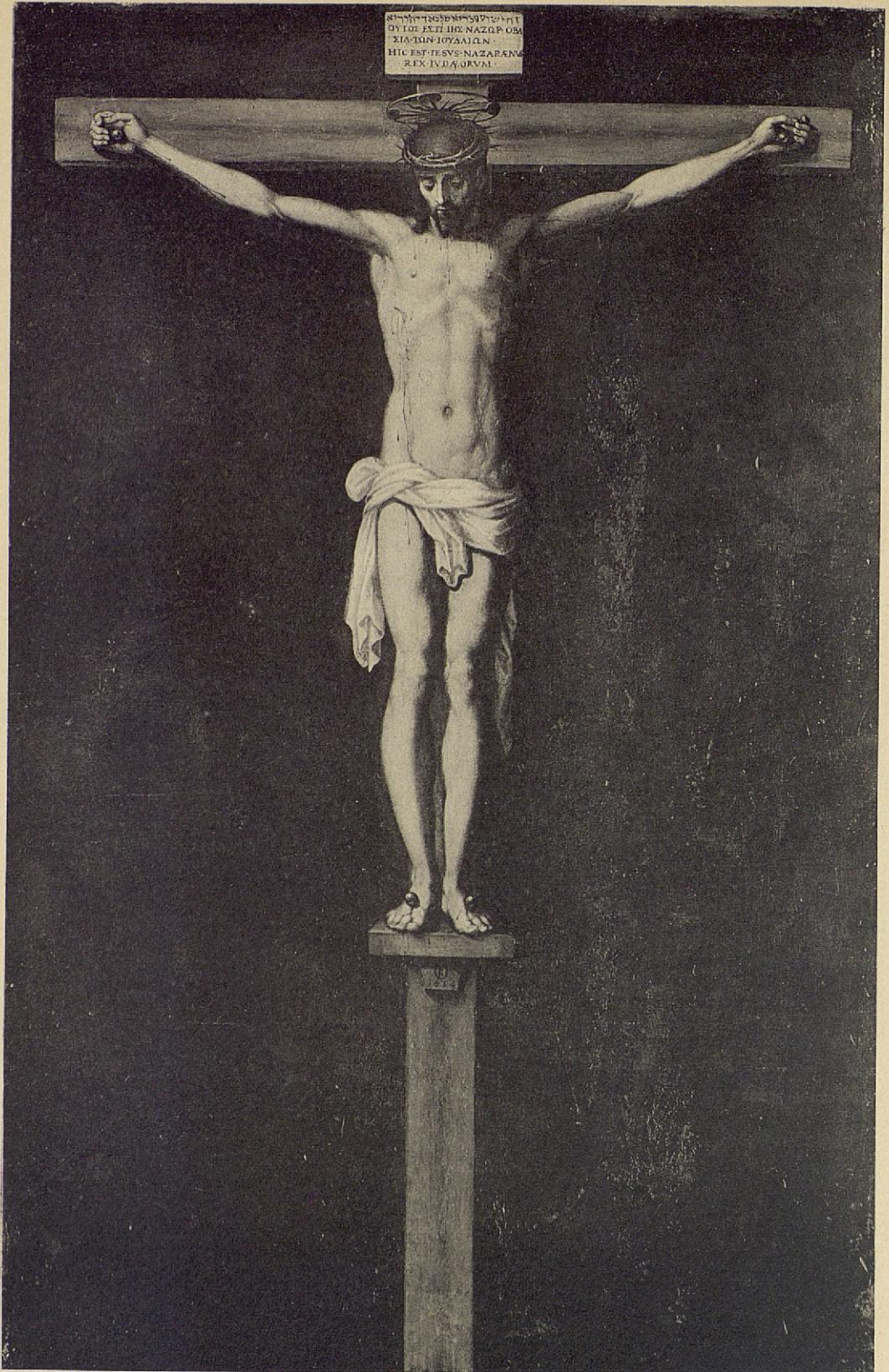
(2) Tormo: Velázquez, el salón de Reinos del Buen Retiro..., en el *BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES*, tomo XIX, págs. 24 y siguientes.

tigador, siempre a caza de datos y de observaciones; un amigo de sus amigos, que en torno suyo formaban selecta tertulia; un celoso defensor de los fueros del Arte y apasionado enemigo de escuelas contrarias; un escritor estimable y simpático, a quien debe mucho la erudición patria; un dibujante atildado, correcto, retratador fidelísimo; un maestro que había de poner toda su alma en imbuir a la juventud sus amores artísticos, su veneración por la madre Italia, que en áureos versos y pláticas le inspirara otro maestro de altos vuelos, Pablo de Céspedes; en fin, todo serían elogios si el tiempo, implacable demolidor de tantas glorias, no hubiese dejado de serlo para Pacheco, salvando sus obras profesionales, sus pinturas. Entre las de Roelas y las de Herrera, dos rivales condenados a eterno silencio por nuestro artista, las suyas hacen triste papel; tan sin gracia, tan mezquinamente concebidas como ñoñas en recursos de paleta y tan sin vida siempre. ¡Cuán otro nos figuraríamos al maestro de Velázquez y de Alonso Cano, al autor del Libro de Retratos, si tanta pintura mediocre no llevase fecha y firma suya condenándole por autor!

El bueno de Pacheco pasábase la vida confeccionando recetas para hacer arte y admirando de referencias a los maestros consagrados. Apeles, Micael Angel, Corregio, etc. eran para él signos equivalentes de la perfección posible, y esforzábase por rastrear, a través de su buen deseo, la piedra filosofal del arte. Todavía, por si fuera poco él para despistarse, allí tenía en derredor una pléyade de teólogos y humanistas capaces de matar el arte a fuerza de racionios; ellos infundían en Pacheco su inspiración y le rendían elogios... ¡Así salían las obras!

Sentimiento, visión de lo real, genialidades técnicas no eran respirables en su obrador; pero el buen sentirlo, la observación, el dato, eso sí lo cotizaba Pacheco en todo su valer; y sus aficiones literarias y arqueológicas, llamémoslas así, le hacían capaz de juzgar sobre hechos con rectitud y sinceridad plausibles. Un caso artístico interesóle vivamente, mereciendo de él un tratado especial y una cálida vindicación, que llena los dos últimos capítulos de su *Arte de la Pintura*.

Son los discursos «en favor de la pintura de los quatro clavos con que fué crucificado Christo nuestro Redentor», donde, no contento Pacheco con su erudición propia, nada escasa, para confundir a detractores, aportó la ciencia y prestigio de varones doctos en disciplina eclesiástica, como informadores y panegiristas calificados. Discurre primero Francisco de Rioja, el gran poeta, que fecha su carta en 1619; contéstale Pacheco, en 1620, alegando en favor de su tesis un



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

FRANCISCO PACHECO (1564 † 1634) Cristo en la Cruz (firmado, en 1614)
Colección de D. Manuel Gomez Moreno Martinez
(58 X 37 cm.)

trabajo sobre el mismo tema que escribió en 1622 (*sic*) el Duque de Alcalá; después entra «El sentimiento y aprovaciones destas dos cartas por hombres doctos que las censuraron», en forma de siete disertaciones: tres de ellas con fecha de 1622, la penúltima de 1629 y la última carece de fecha y aun de firma. Todo este baluarte de erudición da mucha luz respecto de iconografía del Crucifijo, empezando por el texto de D. Lucas de Tuy, que achaca a los albigenses la invención de imágenes con tres clavos y cruzadas las piernas, según realmente se divulgaron en el siglo XIII. La serie alegada de Crucifijos con cuatro clavos también aporta enseñanzas, especialmente en lo que respecta a España; y échase de ver que a Pacheco hubo de asaltarle el problema durante su viaje por Castilla en 1611, viendo en Madrid y El Escorial imágenes tales (1).

Vuelto a Sevilla, y cuando terminaba su amado cuadro del Juicio final, ensayó retratar a Jesús muerto en la cruz, según la tradición literaria y artística, invariablemente admitida hasta el siglo XIII, y según las leyes de la propiedad y del decoro en que Pacheco descollaba sobre todos sus colegas, como ponderaron teólogos haciéndole justicia (2). Ello fué con todo el amor y escrupulosidad que a la trascendencia de misión tan piadosa y ejemplar correspondía; sobre una tabla de cedro, de 580 por 375 milímetros, cuya imprimación es de yeso, blanca y finísima; encima va bosquejado todo a medio color ligeramente, y luego la pintura apenas marca huellas de pincel, en masa muy tenue extendida y apurando detalles con hábil firmeza.

Se adivina la colaboración en grupo de los tertulianos de Pacheco, intelectuales y místicos, evocando el misterio de la Cruz para que la

(1) Cítanse las siguientes en España. Salamanca: el famoso de las Batallas y otros en San Vicente y Santiago, que tal vez sean identificables hoy con los de San Cristóbal y San Juan de Barbalos, notables ejemplares del siglo XII. Alcaraz: en una ermita cercana, uno grande, de escultura, que se creía obra de griegos. Otro igual en Arenillas, cerca de Cisneros (Palencia). En San Pedro de Arlanza uno, enchapado de plata, que perteneció al Conde Fernán González. Otro en la abadía de Bañolas (Cataluña). Uno colosal, de escultura, copia del famoso de Lucca, en la Seo de Valencia, y otro tal «nuevamente colocado» en el convento madrileño de Atocha. En El Escorial uno de pincel, que se tenía por obra de San Lucas, y otro de relieve sobre marfil, en una arqueta, atribuible al siglo XI y bien conocida hoy.

(2) Así Rieja en el pasaje copiado abajo y en otro, donde afirma «ser el más diligente en la parte del decoro de quantos exercitan el arte de la pintura». Además, Fr. Vicente Durango decía de Pacheco, «que por su curiosidad en pintar con propiedad, excederán sus obras al más valiente pinzel». Otro fraile se proponía hasta calificarle de varón insigne en su arte y «conocido por el Apeles de nuestra edad».

obra emprendida respondiese mejor al ideal sublime. Se ven junto al maestro, asistiéndole con fervor de novicios y removido su ser ante la solemne misión que el arte realizaba, dos jovencitos, de quince y trece años respectivamente, destinados a ser en su día los dos polos del arte español; como que se llamaban Diego de Silva Velázquez y Alonso Cano. Así fué naciendo en la tabla la efigie del Redentor muerto en la cruz, solemne, con austero hieratismo, que no admite accesorios ociosos, que depura la realidad misma con abstracciones, que se rinde ante lo sobrenatural del tema; y así Pacheco, dándonos prueba de buen juicio, no evocó en su tabla la realidad inmensa del Gólgota, sino la efigie de una efigie, la copia de una escultura a lo vivo; una realidad que Cano muchacho sentiría anhelos de restituir a su ser de bulto, y Velázquez observaría como una verdad artística realizable. El arte había hecho poco en aquella obra, toda misticismo e hija del ambiente que descalzos y jesuitas condensaron en aquel momento crítico de la vida nacional, cuando tristezas de la vida, hambre y desengaños abatían los cuerpos, infundiendo en los espíritus otros ideales más altos que la majestad humana y más poderosos que la muerte; ideales de vida abiertos por la cruz de Cristo para el hombre. Quizá por lo mismo ésta, entre las demás obras de nuestro pintor, satisface, emociona y enseña cómo el artista, frente a realidades de conciencia, se supera a sí mismo y define tipos que, en este caso y hasta hoy, encarnan sentires ultramodernos a propósito del Crucifijo. Pacheco estampó al pie de la imagen, en el supedáneo, su monograma usual, que significa *Opus Francisci Paceci* (1) y la fecha, 1614.

Es de suponer que el artista quedó satisfecho, si no con su obra precisamente, siquiera con el ideal realizado, pues repitió el mismo asunto más veces, si hemos de tomar a la letra una frase de Rioja (2);

(1) Este monograma se repite en una Asunción, con fecha 1624, en la iglesia de San Lorenzo de Sevilla, y en la aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco, que está en el Museo de la misma ciudad. Compónese de una O; dentro de ella una F, y adherida a su parte inferior una P. En nuestra tabla el tamaño de la O es de 7 mms.

(2) Dice: «Francisco Pacheco, insigne pintor, diligentísimo sobre cuantos a avido en la parte del decoro de la pintura, y persona a quien los estudiosos y sus vigilias están en muchas obligaciones, a sido el primero que estos días en España a buuelto a restituir el uso antiguo, con algunas imágenes de Cristo que a pintado de cuatro clavos, ajustándose en todo a lo que dizen los escritores antiguos; porque pinta la cruz con cuatro extremos y con el supedáneo en que están clavados los pies juntos, vese plantada la figura sobre él, como si estuviera en pie, el rostro con magestad y decoro sin torcimiento feo o descompuesto, assí como convenía a la soberana grandeza de Cristo nuestro Señor».

y seis años adelante se gloriaba en su idea de los cuatro clavos, que «no es introducir novedades ni invenciones propias, antes es renovar las imágenes antiguas», desconcertándole que los artistas no siguiesen modelo tan abonado por la erudición y por su ejemplo. El círculo de hombres cultos sevillanos sería del mismo parecer y alabaría el nuevo tipo iconográfico; pero Sevilla, el pueblo, que no se deja llevar sino de impresiones, al ver la obra de Pacheco lanzó contra ella esta *saeta*, cruel para el innovador piadoso, merecida tal vez para el artista:

«¿Quién os puso así, Señor, tan desabrido y tan seco?
Vos me diréis que el Amor; mas yo digo que Pacheco» (1).

Seca, desabrida... así es nuestra pintura, en efecto, si se la compara con los tipos usuales del Renacimiento, armoniosos de líneas y prestándose muy bien a lucimientos de anatomía y color con sus inflexiones musculares, llevadas a la perfección entre nosotros por Leoni y Becerra. En el de Pacheco la simetría de la actitud fué únicamente aliviada por una levisima declinación de la cabeza hacia el lado derecho y por su sombra proyectada sobre el brazo contrario; el cuerpo no cae desplomado, según a un muerto cuadra; las carnes son de complexión dura y con reflejos metálicos, sobre todo en el pecho; cabeza pequeña; rostro tranquilo, y aun inexpresivo; manos cerradas; gran parquedad en la sangre, y nada de cardenales o rastros de violencia; sudario cayendo pesadamente; fondo casi negro, violáceo y con algo de sombra proyectada por la figura, como sobre un tablero; en vez de gloriosos resplandores, un nimbo crucífero, como de metal, sobre la cabeza; sin suelo, sin fuga de perspectiva, sin ambiente. La cruz está labrada llana y resulta como de pino; el supedáneo, más oscuro, como cedro, y el título, como de box (2). Son caracteres que en su mayoría obedecen perfectamente a tradiciones antiguas, caídas en desuso, y a la ficción de una escultura, según la mente de Pacheco.

El vulgo, insensible a sutilezas, y los artistas, inficionados por teorías estéticas hueras, pudieron no gozarse en la innovación, como va dicho; mas la semilla estaba echada. En el mismo año 1614 Martínez Montañés, el gran escultor, producía su famoso Crucifijo de las

(1) La inserta Palomino en su *Museo pictórico*; tomo II, pág. 308.

(2) Nótese modificaciones, por arrepentimientos, en la tetilla izquierda y en la anchura del supedáneo, que primero era menor.

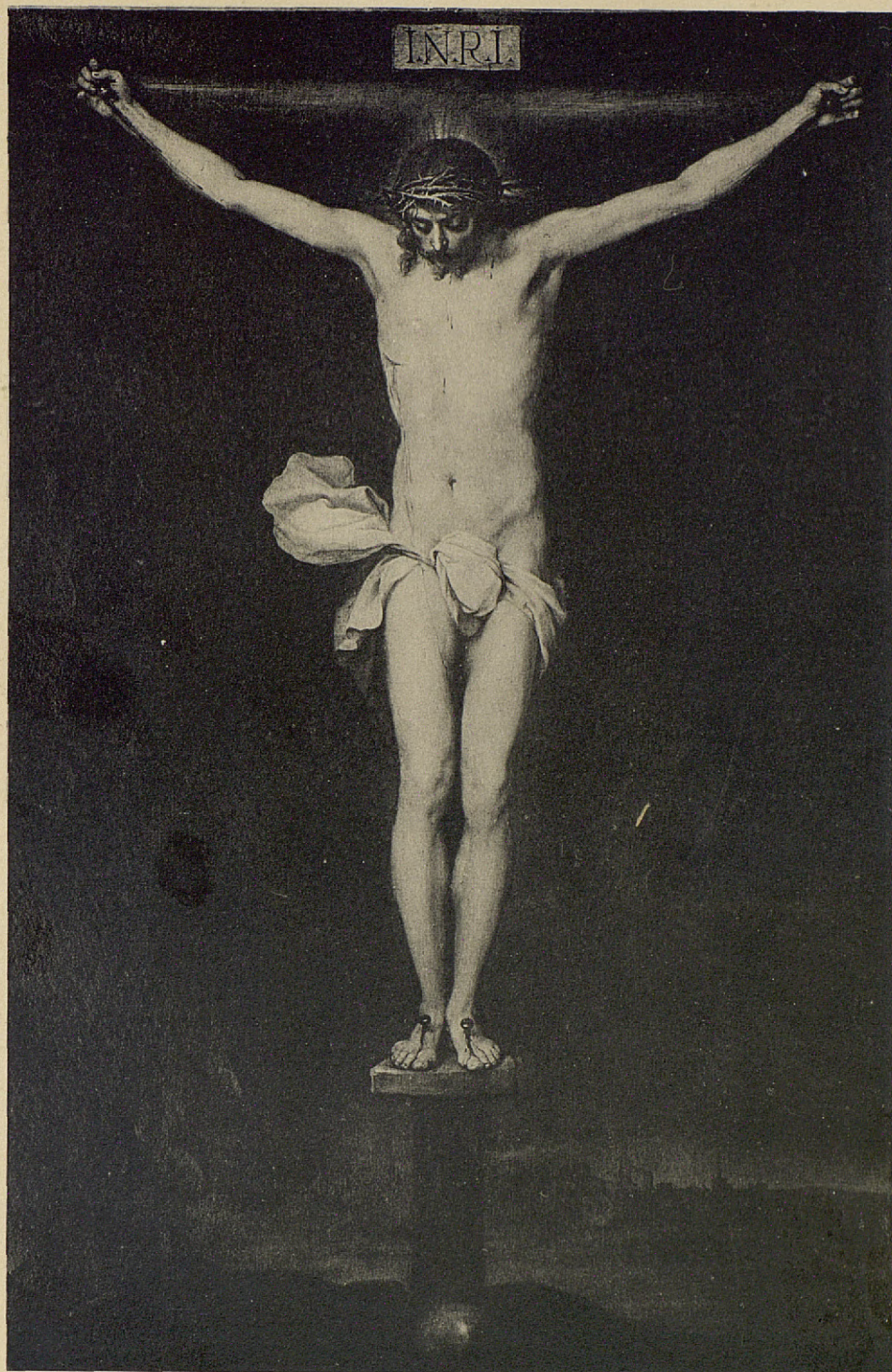
Cuevas, obediente en líneas generales a la tradición artística del Renacimiento y con una pierna sobre otra; pero el amistoso influjo de Pacheco le alcanzó en lo de los cuatro clavos, sin éxito favorable, pues no vuelven a darse en Crucifijos sevillanos de escultura. Pacheco intervino además encarnando la imagen (1) y pintó su título trilingüe, de perfecto acuerdo con el de la tabla, pero corrigiendo defectos en su parte hebraica, lo que prueba estar hecho algo después. Nótese su redacción inusitada, pues dice en latín: *Hic est Iesus nazaraenus* (sic) *rex iudaeorum*, añadiendo las dos primeras palabras, que corresponden a San Mateo y San Lucas, y lo mismo traducen los textos hebreo y griego.

* * *

Ya dijo Palomino que Velázquez siguió, para el Cristo de San Plácido, la opinión de su suegro acerca de los cuatro clavos, según lo repiten críticos modernos, como Cruzada y Justi, mientras otros pasan por alto el dato, y D. Pedro Madrazo supone en cambio una inspiración en Tristán que Justi rechaza. Lo que nadie hizo, que yo sepa, es admitir, ni aun en posibilidad, un arquetipo salido del pincel de Pacheco, no obstante constar que algo y aun algunos hubo así, por el dicho de Rioja; mas la consecuencia inevitable, de trocarse entonces para la crítica una creación portentosa del gran sevillano en plagio de su maestro y suegro, era desairada en demasía para acariciarla. Sin embargo, tal aparece la realidad desde que, entre otras tablas viejas, salió al mercado, aquí en Madrid, vergonzantemente, la de Pacheco, sin su guarnición, sucísima y con denso barniz encima; pero sana de repintes y con leves desconchaduras. Gracias a la mediación de un amigo y a pocos cientos de pesetas, ella vino a mis manos, y, reciente su compra, fué vista por el Dr. von Loga, del Museo Imperial de Berlín, quien reconoció como de Pacheco el monograma.

No cabe dudar que Velázquez pintó su Cristo bajo la impresión directa o indirecta de esta tabla. El aspecto general y tonalidades son idénticos; el tema iconográfico persevera exacto, con sus atenuaciones en punto al horror del suplicio; las novedades consisten sólo en pormenores artísticos, por ejemplo, una ligerísima desviación de perspectiva, sensible en las líneas del supedáneo. Pero además hay algo

(1) Así lo consigna él mismo en su *Arte de la Pintura*; lib. III, cap. VI.

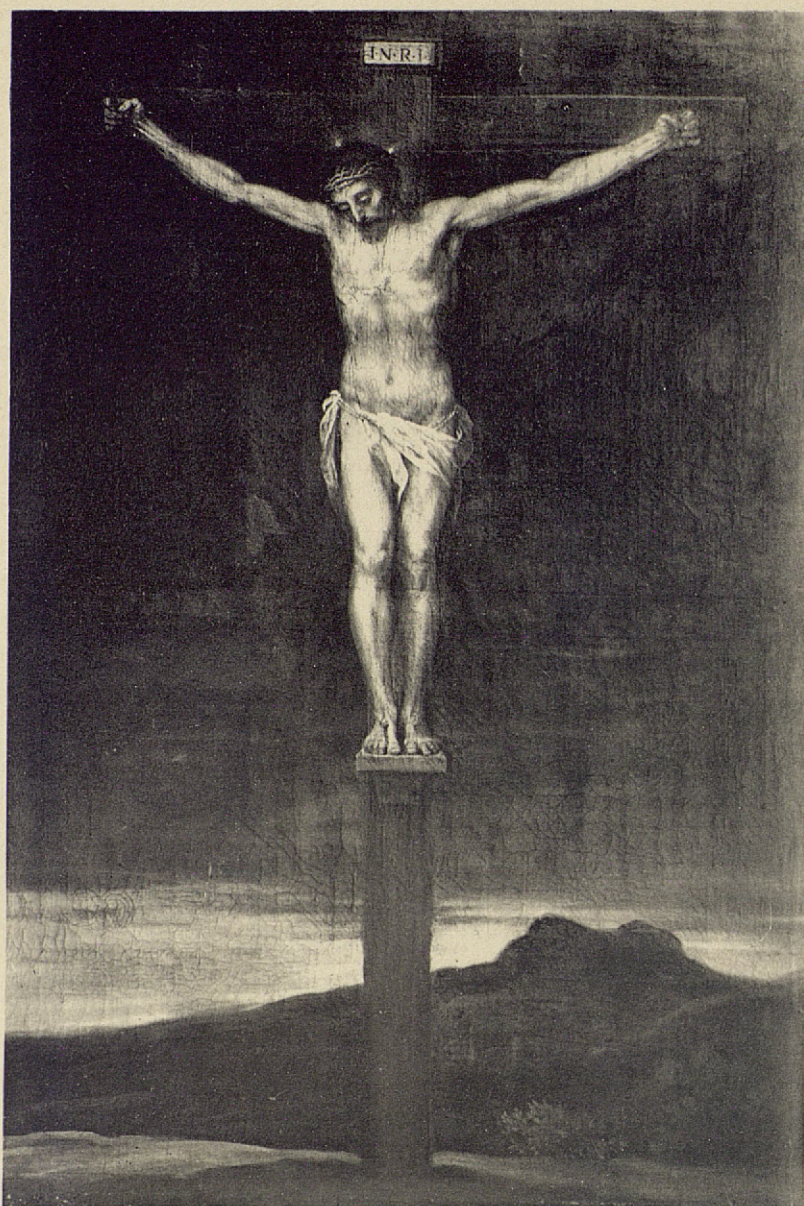


Fot. Resdaki.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

ALONSO CANO (1601 † 1667) Cristo crucificado
Real Academia de San Fernando

(2.40 × 1.60 m.)



Fot. de D. M. Martínez Victoria.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

ALONSO CANO (1661 † 1667) Cristo crucificado.

Palacio arzobispal de Granada

(1.39 × 1.04 m.)

tan recio en la creación velazqueña que por sí establece un abismo entre dechado y copia: es que Pacheco, desconfiando de sí, esquivó la realidad, mientras Velázquez, teniendo la realidad por amiga, arrancó de ella una nota emocionante, que lo es todo en su lienzo, y que redime la creación pachequeña de aquel desabrimiento y sequedad vituperados. Velázquez, como artista de sangre, no reflexionaba; pero en cambio sentía delicadísimo el lado bello de la realidad, y se entregaba a evocarle con el talismán insuperable de sus pinceles. Si Pacheco, a través del modelo, perseguía músculos y ponderaba cánones, Velázquez sólo veía masas de color que trasladaba al lienzo; si aquél trató de armonizar líneas con los pliegues del sudario, el otro lo ceñía y apretaba, dando todo su valor a la inflexión de caderas (1); si el maestro se atrevió a retratar, bajo fisonomía trivial, a todo un Redentor Dios, el discípulo interpuso aquella masa de cabellos ensangrentados, rompiendo, valiente, el nudo que no sabía desatar, así como los resplandores de la cabeza acentúan poderosamente su nota de sombra. En fin, todo lo que desconcertaba en el Cristo de San Plácido, respecto de la totalidad de obras velazqueñas, queda en su punto; ya no podrá repetirse que Velázquez nada debe a Pacheco; en cambio fulgura más lo que él tomaba y lo que él ponía de suyo al concebir una obra.

Cuatro palabras acerca del título: es trilingüe, como los del Greco y los de su maestro, pero se aparta de unos y otros. Omite el *Hic est* inicial, conforme al texto de San Juan, mas conservando el vicioso diptongo de *Nazaraenus*; en la parte griega, no solamente suprime partículas, que el Greco puntualizaba muy bien, sino que estampó *Nazoios* en vez de *Nazooraios*, y en lo hebreo la forma de los signos deja mucho que desear.

* * *

Alonso Cano parece no haber aplicado a Crucifijos de escultura el modelo de Pacheco, atento más bien a la tradición del siglo XVI; y le siguieron sus discípulos dócilmente. Lo contrario hizo como pintor a veces, adoptando las características del maestro, aun más fielmente

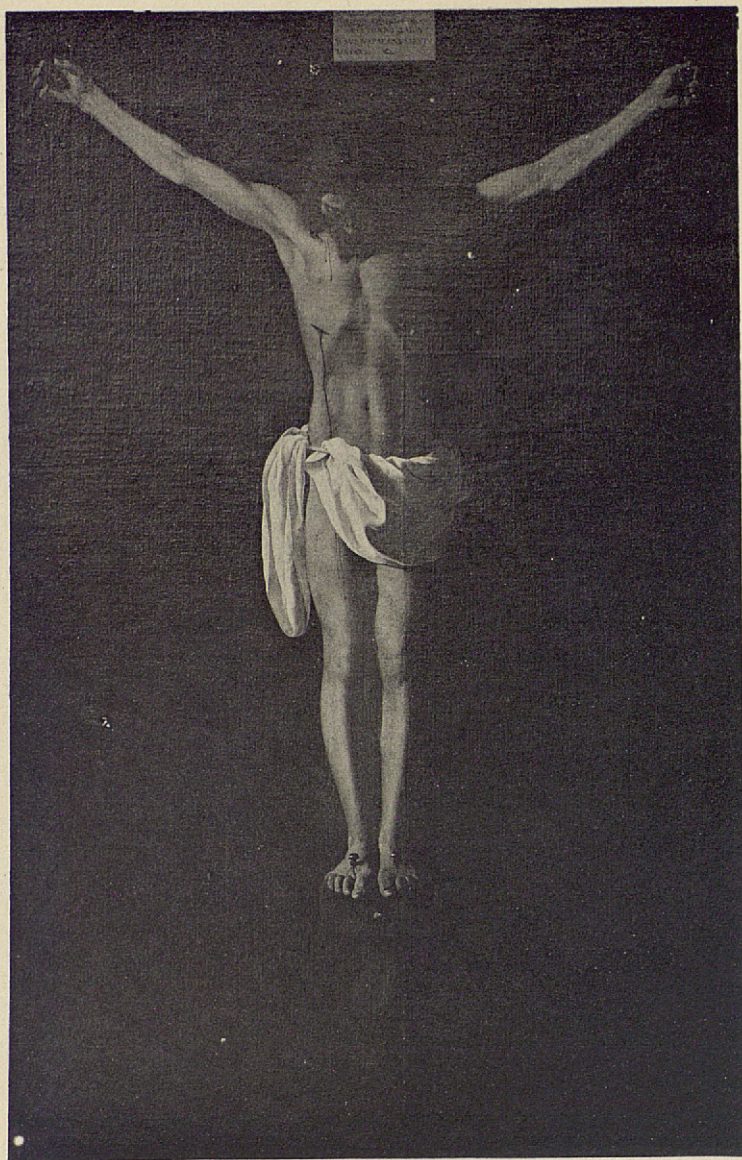
(1) Échase de ver una ampliación en el sudario del Cristo de San Plácido, que comprende la mitad inferior de la derecha: Lo demás fué copiado del natural, seguramente; esto otro resulta hecho de memoria y a la ligera, quizá por mano de Velázquez mismo. Desde luego ello se repite, exacto, en la copia antigua de la Buena Dicha.

que Velázquez, pero sin conservar espíritu de hieratismo. Cano gustaba de estilizar, conforme a las recetas clásicas; perseguía una cierta gracia en todo, y ello no podía ir sino en menoscabo de la austeridad que Pácheco dió a su Crucifijo. Un lienzo del palacio arzobispal de Granada (1), comidas sus medias tintas por la imprimación roja, sucio y menospreciado, pero que verosímilmente lo pintaría Cano en Sevilla, revélase como trasunto fiel y directo del Cristo de Pacheco.

Si excesivamente esbelto resulta éste, en cambio el granadino es achaparrado; la cabeza, muy redonda, cae sobre el hombro derecho, y brotan de ella tres rayos de luz; el sudario, prendido con una cuerda, según están los de Montañés, deja ver el arranque de las piernas, guardando por lo demás cierta similitud con el de Pacheco; el fondo, como siempre en Cano, es un celaje sombrío, con crepúsculo rojizo sobre horizonte de montañas, y el título, como siempre también, sólo llevan las iniciales I. N. R. I. Manos cerradas, pies con dos clavos, supedáneo y cruz se conforman absolutamente con la tabla de Pacheco. Otro Cristo célebre de Cano, en la Academia de San Fernando, es particularmente notable por su finura de modelado, elegantes proporciones y tonalidad ambarina; la cruz es de rollizos; el sudario, excesivamente artificioso; cuatro clavos, supedáneo, etc. Como trozo de pintura es de lo más bello que en desnudos españoles puede verse, y sostiene la comparación con el de Velázquez; en cuanto a espíritu..., para un Apolo crucificado la obra de Cano estaría en carácter; mas idear un Cristo que, sin horrores, triunfe a la par de la humanidad y de la muerte, ¡es demasiado arduo!

Zurbaran, un vizcaíno salido de Extremadura y educado en Sevilla, es tipo etnográfico interesante, pero comprensible. De vizcaíno conservó la dureza de cascos, la virilidad, la desaprensión estética, el prosaísmo, el sentir hondo y concentrado. Lo patético, lo terrible le atraían, al paso que era ajeno a ideas de elegancia y remilgos artificiosos. Sin ser discípulo de Pacheco ni compañero de Velázquez y Cano, más jóvenes que él, se apoderó también del tipo creado por el primero en su representación del Crucifijo y le hizo vibrar con nota diversa. Los Cristos de Zurbaran son visiones de dramático empuje: cuerpo cárdeno con sombras espesas; fondo que sólo deja de ser negro para que la sombra del cuerpo caiga duramente sobre él; crispaduras

(1) Está en un dormitorio del piso alto. Mide 1,39 por 1,04 m., y fué adquirido, como tantas otras piezas de arte, por el espléndido Arzobispo D. Juan Moscoso, a principios del siglo XIX.



Fot. de D. Rafael Salas.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

FRANCISCO ZURBARÁN (1598 † por 1664) Cristo crucificado
Del Marqués de Villafuerte, hoy Museo de Sevilla
(TAMAÑO NATURAL)

de muerte; musculatura plebeya; un sudario blanquísimo, grande, que hace más tenebroso lo demás, y nada de aureola ni resplandores divinos. Cuatro ejemplares de Cristo muerto conozco, parecidísimos entre sí: el del Marqués de Villafuerte, uno del Museo y el del Hospital de la Misericordia, todos en Sevilla, y otro en San Juan de Marchena; dos o tres de ellos tienen como particularidad los pies simétricos y de frente, como en Pacheco, Velázquez y Cano, cosa que evitó en los demás, y por ello será verosímil asignar a este tipo primacía de tiempo respecto de sus otros Cristos expirantes, más variados y originales. De seguro ni Cano ni Velázquez influyeron en él; pero la imitación de Pacheco es indudable, sin más que acentuar el apasionamiento lóbrego y vulgarote peculiar del gran artista.

Una generación después, todavía el inquieto y nervioso impresionista sevillano, Juan Valdés Leal, reflejó algo de la creación pachequeña en el hermoso Calvario de Monte Sión (1659-60), con cuatro clavos y supedáneo; mientras Murillo, para no desvirtuar su flaqueza de chirumen, remedaba tipos flamencos de insípida gracilidad en sus Crucifijos.

* * *

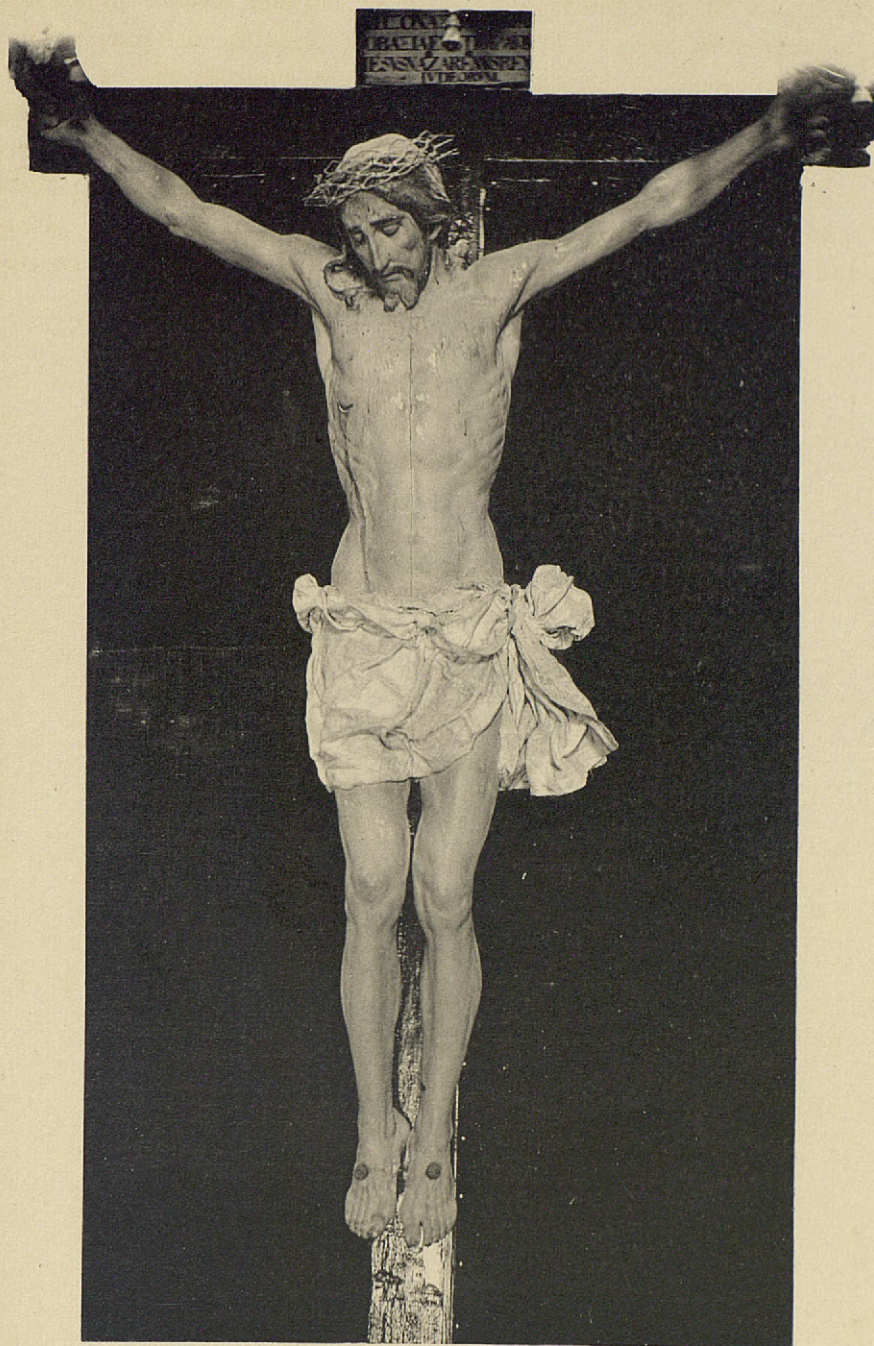
Las rebañaduras que el tema este dará de sí, hasta tropezar con un Goya, en su Cristo pintado para la Academia, quizá sean copiosas. De momento valga citar, como típicos, dos casos afines:

En Gijón, el Instituto de Jovellanos conserva, entre los dibujos coleccionados por su fundador insigne, uno grande a lápiz (núm. 347), de Cristo expirante, con las piernas sin cruzar y cuatro clavos, aunque su aspecto general no varía de los tipos del Renacimiento; y menos aún la variante de piernas, diseñada en un papel adicional, con propósito evidente de mover más sus líneas de como el primer estudio arrojaba. Lleva atribución del siglo XVIII a Vicente Carducho, pero no descubre analogías técnicas con otros dibujos del mismo pintor, bien auténticos, que allí y en nuestra Biblioteca Nacional hay.

Ya se dijo que entre escultores la innovación de Pacheco fué estéril, pese al ensayo de Martínez Montañés en su Crucifijo de la Cartuja de las Cuevas, donde apenas se advierten los cuatro clavos, y saltando por Alonso Cano y sus discípulos. Ello mismo hace notable la aparición, en el Monte Santo de Granada, de un ejemplar, obra segura de José Risueño, con cuatro clavos, título trilingüe, sudario de trapo encolado, recordando los muy artificiosos de Montañés, cruz de

rollizos y sin supedáneo, cuya falta da una cierta inestabilidad desfavorable a la imagen. Risueño, pintor y escultor benemérito de los primeros decenios del siglo XVIII, no consta que saliese de Granada, ni cabe precisar dónde se inspiraría para esta obra. Mas, realmente, no en los cuatro clavos ni en el título ni en lo estirado del cuerpo, sino en la figura plantada sobre el supedáneo, con majestad y decoro, según la exacta frase de Rioja, está el fondo significativo y peculiar de la creación de Pacheco, reconocible a través de sus imitadores.

M. GÓMEZ-MORENO



Fot. de D. Ramon Morcillo.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JOSÉ RISUEÑO (1665 † 1732) Cristo crucificado
Sacromonte, Granada
(TAMAÑO MENOR QUE EL NATURAL)



PEDRO DE MENA MEDRANO (1628 † 1688)
La Virgen y San Antonio de Padua.
(grupo descabalado)
Del Hospital Civil, hoy en el Museo de Málaga
(UNOS 75 cm. LAS ESTATUAS)

UN NUEVO MENA Y SU FUENTE

EL EFECTO DE UNA SUGESTIÓN

Si al hallazgo de que vamos a dar cuenta no hubieran seguido la sospecha de una relación artística primero, y más adelante explicaciones o atisbos de algún interés, las presentes líneas veríanse reducidas a una docena de ellas, en donde someramente, en forma de ficha o nota de catálogo, se especificaran los detalles de cada figura.

Pero en torno y sobre el hallazgo fueron naciendo aquéllas, y hoy, como veréis, constituyen la masa o copa del artículo.

Va para un año que D. Wenceslao Díaz Bresca, en buen hora, me habló de unas imágenes almacenadas en el Hospital Civil de Málaga. Digo en buen hora, porque con nuestra visita y estudio logramos su traslado al Museo Provincial. Después de algunas recomendaciones, cartas y envíos, salieron a luz del día las dos figuras de Pedro de Mena, que hoy se publican por vez primera.

La satisfacción fué grande, pero no completa. Fáltanos aún el complemento de este grupo: el Niño Jesús. La hermanita de la Caridad que intervino en la busca, dijo con candidez, que se hallaba confundido con los quince o veinte que había en el cuartucho inaccesible, esperando la hora de dormir en cuna de Navidad. Es decir, que nuestro Niño Jesús viene a tener la vida pública periódica que llevó, durante muchos años, el San Antonio que veis, pues: «¡Cuántas veces he vestido yo a este santito de novicia!», nos dijo alguna vez la Hermana. Y en efecto, en más de un sitio perduran las huellas, no pequeñas, de los postizos perifollos.

Los desperfectos, sin embargo, no son espantables, sin que esto sea justificarlos. Si bien es verdad que a la Virgen le falta la mano derecha y al San Antonio el ojo izquierdo y un par de dedos, los bultos no han perdido en sus siluetas ni en sus coloraciones. Cualquiera persona conocedora de la obra de Mena, tan abundante en Málaga, las hubiera reconocido como hijas de este autor inmediatamente. También es verdad que hubieran sido reconocidos como tales aunque no hubieran aparecido más que trozos de ellas, porque el estilo de Mena es leal, limitado y diáfano. Pero hay algo que pudiera descon-

certar, y es que nos hallamos delante de un grupo escultórico; hecho insólito dentro de la obra del autor.

Sin embargo... ni el grupo es tan grupo, pues son dos figuras exentas que se completan, ni el caso es tan insólito, pues en el coro de la Catedral de Málaga hay una semejante aparición a San Felipe Neri (V. *Pedro de Mena*, fig. 19) y otra a San Bernardo (fig. 34). Lo raro no es esto, lo raro es que Mena, al final de su camino, libre esta tercera aparición y no tenga para nada en cuenta las precedentes. Una nueva concepción e inspiración hay en su último trabajo. ¿Qué cosa ha influido en Mena para que conciba y ejecute el grupo de este modo?

Meses después del hallazgo vi una fotografía del cuadro de Cano, que, a mi juicio, da la clave de esta pregunta.

La fotografía no ha sido reproducida más que por los editores Espasa, en pequeño fotograbado.

El espíritu simplista del vulgo y, a más de simplista, malévolo, da una exorbitante importancia a las influencias de unos autores en otros. Un instinto malsano suscita el regocijo cuando tales contactos se descubren. Nosotros no podemos entrar aquí en el tanteo y aprecio de un fenómeno tan repetido en la historia del arte. Ya luego, al comparar la obra de Cano y la de Mena, se verá cómo a pesar del influjo, las personalidades respectivas quedan exentas e incólumes.

Por lo pronto admitimos no sólo como posible, sino como lógico, el fenómeno entre los dos autores. Todo el que conozca el estudio de Orueta sobre Pedro de Mena, sabe que hay en su obra total colocaciones, posturas y hasta ideas sugeridas por imágenes o dibujos ajenos. Sabe además que el toque propio, el interés capital en este hombre, es su honda facultad emotiva y su gran facultad de transmitirla. En la pág. 33 habla de los modos técnicos y de los contagios forzosos que Mena le debe a Cano; y por si no bastase esto, y como presintiendo la aparición de estas imágenes (que debió labrar muy en su última época, allá por el año 80, puesto que las hizo para el Hospital de San Juan de Dios, y éste es de 1678-81), dice (pág. 39): «En el último período de su arte, vuelto de Madrid y Toledo a Málaga..., deja entrever, a veces, alguna que otra reminiscencia de su estilo granadino».

Al levantar, pues, en vilo el cuadro del maestro no hacemos más que constatar un hecho reconocido ya por el biógrafo de Mena. Vamos ahora, apuntando los parecidos y las diferencias del grupo escultórico y del cuadro, a ver la poca importancia que esa limitación creadora tiene junto a otras cualidades.



Fot. Resdakí.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

ALONSO CANO (1601 † 1667)

La Virgen entregando el Niño Jesús á San Antonio de Pádua
Pinacoteca de Munich

(1.60 X 1.09 m.)

Se parecen en que la Virgen está sentada en ambos sobre un golpe de nubes; en el movimiento del cuerpo; en la línea del manto, que pasa por debajo del brazo derecho, viniendo a morir en el costado izquierdo; en que San Antonio está de rodillas y viste un sayal de paño rayado, y, finalmente, en que se halla en un plano inferior y, por consiguiente, eleva la cabeza.

Vamos ahora a las diferencias. Miremos en su conjunto la figura de la Virgen. La de Cano es el prototipo de la reina: majestuosa, grave, serena. La del discípulo, algo muy distinto. Nunca se nos antojará una reina. Recogida en una inclinación la línea del cuello y emparejados los brazos, fluye de la figura un espíritu comunicativo, de aproximación; todo lo contrario de la gravedad contenida de aquella. Miremos en conjunto también la figura de San Antonio. ¿Cuál es el momento escogido, es decir, sentido por Cano? El momento extático, el de la cosa conseguida. ¿Cuál es el momento escogido por Mena? El momento dinámico, el de la cosa por conseguir. La posesión y el anhelo; los dos polos.

No sigamos. Esto nos basta. Vemos claramente la divergencia de sentimientos. Bien pudo cautivarle al discípulo la distinción que el maestro daba a sus vírgenes, pero no por eso iba a renunciar de su idiosincrasia; al revés; su obra es como una corrección hecha por un cristiano a un pagano. El maestro, fijaos cómo siempre escoge tipos bellos, sanos. Le convence más la apariencia que la introspección. El alma férvida de Mena no pudo ver con simpatía esa inflexible severidad olímpica. La entrega del Niño Dios es un acto de benévola intimidad por parte de la Virgen y de anhelante petición por parte de la humilde criatura humana. Nótese la intensidad con que está expresado esto en el San Antonio de Mena y luego busquemos el grado de intensidad correlativo en el momento representado por Cano. ¿Corresponde la satisfacción de éste al anhelo de aquél?

Y ahora, lector, dí: cuando un hombre transforma y vivifica de tal modo el esquema primario y puramente externo, ¿puede considerársele como imitador? El imitador no es nunca un temperamento activo, no incorpora nada nuevo a lo que recibe. En cambio el buen discípulo parte de lo de su maestro, pero no le satisface la herencia; aspira a enriquecer con su módulo el acerbo común.

Muchas veces las injusticias vienen de calificar las cosas ligeramente. Nos saltan a la vista, en un primer abrir de ojos, ciertas relaciones, por externas y superficiales que sean, y el calificativo de imitación cae sordo y ciego guillotinando la verdad. Parémonos un poco

al valorar y calificar. Veamos la enorme distancia que hay de la imitación a la sugestión. Valiéndonos de la metáfora diremos que la segunda convierte a los objetos en trampolín, sobre el que saltamos y construimos y creamos.

¿No es éste el calificativo justo para el caso de Mena? Le sugestionó el cuadro de Alonso Cano, como le sugestionaría su persona llena de recursos, y botando o ahondando en él produjo una obra totalmente distinta de dirección sentimental. Lo que le faltó a Mena fué talento para desprenderse del trampolín. Por eso en esta obra ha quedado sujeto a Cano, y lo que es natural, Cano sujeto a él. Es como si se hubieran propuesto bordar un tapiz cada uno por una cara: la externa correspondió a Cano y la interna a Mena. Y es curioso: cada una es expresión de una forma del carácter andaluz: la concentrada y la aparental o de porte.

DETALLES DE LAS OBRAS

El cuadro se puede afirmar que es desconocido en España. Guárdase en la Pinacoteca de Munich, catalogado con el número 1.301. D. Augusto L. Mayer y D. Elías Tormo, que lo han estudiado allá, lo tienen por *un Cano* indiscutible. Seguramente la mera visión de su fotografía les hubiera arrancado la misma afirmación. Es la arrogancia de la divina señora, en su línea general canesca y en sus particulares también. La cabeza, de ancha conformación craneana; los ojos, caracterizados por una tirantez peculiar del *rabillo*, hacia arriba; la nariz, recta, de estirpe clásica, tan querida por Cano; la prominencia del labio superior; las sinuosidades en el pabellón de la oreja, etc. La cabeza recuerda la *Eva* del Museo de Granada, y el velo flotante, sujeto al rodete, lo vemos en la Santa Inés de Berlín. Pero, ¿a qué analizar palmo a palmo el lienzo? La coronilla del San Antonio, es decir, la factura del cráneo que ella descubre, bastaría para identificar este cuadro. Si algo más de distinción e interés quisiéramos en el San Antonio y algo menos de convencionalismo en la Virgen, delante del Niño hacemos un gesto de afirmación y convencimiento absoluto. Inútil es llamar la atención sobre la técnica escultórica de Cano en sus pinturas; bien alto hablan las telas de la Virgen.

Para dar idea del color, he aquí las notas de D. Elías Tormo, tomadas en presencia del cuadro: «Fondo oscuro, gris... la Virgen sobre nubes oscuras y ante luz blanca, amarilla y ocre, en zonas circulares, suaves, alrededor de la cabeza. Manto ultramar y túnica roja, pasando del oscuro al rosa amarillo.» Respecto a época, Mayer le



Pedro de Mena Medrano
Detalles del grupo de San Antonio.



Fot. de D. J. Moreno Villa.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Dibujo, variante de la obra de Alonso Cano
Colección de Dibujos del Museo del Prado

creo de la época madrileña de Cano, y Tormo de la de sus esculturas murciano-granadinas. Nos adherimos a la segunda opinión. Puede haber sido pintado entre 1652 y 1664.

El grupo de Mena está constituido por un alto relieve, para colgado en la pared—la Virgen con el Niño en la rodilla (en ésta subsiste el perno) y una figura totalmente aislada, para puesta en una repisa, San Antonio. — Miden unos 75 centímetros. La Virgen viste traje de brocado rojo, de flores doradas, azules y blancas, pintadas, no estofadas. Encima un manto azul claro, de pliegues movidos y ricos en facetas. El ropaje se asemeja más que a ningún otro al de la Virgen de las Angustias (propiedad de D.^a Concha Mitjana), obra catalogada entre las del tercer período. El cabello tratado en mechones ondulados graciosamente; uno de ellos cae por el hombro. La cara fina y juvenil no permite, por su tamaño, expresiones anímicas mayores. Asíéntase la figura en un golpe de nubes blancas rayadas de negro.

El San Antonio es hermano del San Pascual Bailón de la Catedral de Málaga, aunque algo más duro en los ropajes. Los ojos son de cascarón. La encarnación es de las más bellas que he visto en Mena. La hermosa figura del adolescente, con sus manos finas extendidas ansiosamente, sus labios entreabiertos y latentes bordes nasales, es el poema plástico del anhelo.

Una frase, no más, para el dibujo, que se publica a título de curiosidad. Todos vemos la estrecha relación que guarda con el cuadro. Hállase en la colección del Museo del Prado, y su fotografía me la facilitó D. M. Gómez-Moreno. Si no es de Cano, como sospecho—nótese lo siglo XVIII que es la cabeza de la Virgen—, es un documento que acredita el éxito que tuvo el lienzo.

J. MORENO VILLA

Madrid, Julio 1916.

FALDEANDO LA SIERRA

Una excursión por tierra de Segovia.

(Continuación.)

A media legua de Collado, cerca del lugar de la Salceda, un amplio mesón proporciona descanso y refrigerio a los viajeros de las viejas diligencias que vienen de la Velilla o de Cerezo por las dos carreteras que cerca de aquí convergen.

La espesura de los álamos oculta por completo el pueblecillo, en cuya iglesia pequeña y no muy antigua (siglo XVII) penetramos curiosos. Ya dentro, llama nuestra atención el retablo principal, que es greco-romano, de la época de la iglesia y con regulares pinturas. Leemos al pie la fecha en que se doró (1685) y el nombre del Párroco que mandó ejecutar esta obra. Plácenos también, en un retablillo churigueresco al lado de la Epístola, una gótica imagen de Santa María, en pie y con estofado ropaje, y la tosca tribuna de madera, cuyas vigas y zapatas ostentan esas tallas geométricas que en mil menudos objetos prodigan los pastores, nos agrada por su carácter local.

Henos aquí ya, como los caballeros andantes, perplejos ante una encrucijada. La carretera que seguimos se bifurca en dos, de las cuales una, la de la izquierda, lleva a tierra más llana, a dos pueblos de nombres prestigiosos que fueron en un tiempo fuertes ciudades: Sepúlveda y Pedraza; la otra bordea la sierra y aun rampa por ella; sus pueblos, más humildes, son menos conocidos, ocultos como están entre arboledas al lado de un camino poco transitado, y esto nos los hace más interesantes y motiva el que nos decidamos por la carretera serrana que lleva de la Salceda a San Esteban de Gormaz.

La sierra, cuya inmensa mole bordeamos, no fatiga nuestros ojos con su aparente monotonía, dentro de la cual descubrimos una infinita variación: variación en la figura de las crestas, que a veces fingen

yacentes estatuas de un sarcófago de titanes y en sus tonalidades que cambian como en el mar, del verde al azul o al gris sombrío para inflamarse de púrpura en las horas del amanecer o del ocaso. Entre los dos caminos que hemos visto no ha mucho separarse se forma un alegre valle—el Val de San Pedro—en el cual alcanzamos a distinguir dos pueblecillos: Torrevaldesanpedro y Santiuste de Pedraza y las ermitas románicas del apóstol titular del valle y de Santa María de las Vegas, interesantísima construcción esta última, de la cual encontraremos acaso ocasión de ocuparnos.

Al pie de uno de esos inmensos y profundos pinares de tierras de Segovia que cubren las llanuras o escalan las montañas y en la falda de una de éstas, hallamos el pueblo de Navafria, al cual nos dirige un camino lleno de baches, que las carretas abren al conducir a Segovia las maderas del pinar, principal riqueza del pueblo. Romanica, acaso de fines del XII fué la iglesia, hasta que en el siglo XVI reedificóse casi por completo, no dejando otros restos de su primitiva construcción que una cornisa de canecillos toscamente labrados y la bella portada del lado Norte, que abre al cementerio, formada por sencillas archi-voltas que se apoyan sobre los esculpídos capiteles de dos columnas. Por un arco de reminiscencias góticas, con molduras de bolas, como en los de las casas solariegas de Segovia, se penetra al interior, donde no encontramos nada de notable, si no es el retablo del altar principal (1676), parecido al que hemos visto en la Salceda y al que hemos de ver en Arcones.

Otra vez en la carretera; seis leguas llevamos andadas desde Segovia cuando percibimos a la derecha un pueblo que, con sus anejos, ocupa una considerable extensión; la distancia a que este lugar, cuyo nombre es Gallegos, queda del camino nos impide comprobar si su iglesia conserva algún indicio de haber sido levantada, como dicen, por los templarios. Colocada sobre un montecillo que domina este pueblo, o mejor dicho, este conjunto de pueblos, las ruinas de una iglesia, que nunca tuvo valor arqueológico ni artístico, adquieren el prestigio de torre feudal.

Matabuena es un poblado considerable, por enmedio del cual pasa la carretera, siete leguas más allá de la capital de la provincia, y su iglesia, muy hermosa y de herreriana sencillez atrae un momento nuestras miradas; rodean el caserío por todas partes, para mayor hermosura y gala, unos tan verdes, frescos y alegres prados, que otros más amenos no pensamos haber nunca visto; es en ellos la hierba fina e igual, en donde juega la sombra de frondosos álamos que la

cortan y la rodean con un orden desordenado; para cantar todas estas cosas al propio Garcilaso hemos de pedir acentos:

Corrientes aguas, puras, cristalinas;
 árboles, que os estáis mirando en ellas;
 verde prado, de fresca sombra lleno;
 aves, que aquí sembráis vuestras querellas;
 hiedra que por los árboles caminas...

Pastores de tostada faz, en la que brilla la nítida blancura de los dientes, pueblan estos lugares de la sierra, aunque sólo dos meses del año habitan sus pobres casas, pues la invernada en Extremadura les ocupa, con el viaje, ocho meses, y los cuatro del estiaje los suelen repartir entre el hogar y la montaña, en la que pastan los ganados que por turno guardan. Estas andanzas, guiando los rebaños la cañada adelante, y las noches de soledad pasadas en las cumbres, rodeados por todas partes del firmamento constelado (que los pastores tan bien conocen y describen), hace a esta raza más idealista y soñadora que suele serlo la de los labriegos de la llanura, llenos de malicia y positivismo. Son los trajes de los serranos arcaicos y viriles, con su zamarra, faja y zanjones, y graciosos y llamativos los de sus mujeres, que llevan muy corto el manteo y de muy vivos colores, que armonizan con los del dengue y el pañuelo de la cabeza.

Más marcados aún están estos rasgos, como lugar más alejado, en el pueblo de Arcones, que una legua más allá encontramos al pie de la sierra, que es en este sitio áspera y elevadísima, coronada por el peñasco, terriblemente cortado a pico, que llaman el Canchal de la Berrocosa. Dividese el pueblo, que es uno de los mayores de la serraña, en seis barrios (Arcones, Arconillos, Mata, Huerta, Castillejo y Colladillo). Alguno de estos barrios o aldehuelas, que suelen reunirse en torno de una ermita, está tan escondido entre el follaje de los álamos, que no se percibe su existencia sino a muy corta distancia.

A pesar de remontarse la repoblación de Arcones por lo menos al siglo XIII, como lo demuestra el examen de su iglesia, ha sido por completo olvidado por las crónicas, y ni una sola vez hemos visto citado este nombre en carta o privilegio alguno. Sin embargo, un descubrimiento realizado en las cercanías hace algunos años da a tan preterido lugar un gran valor arqueológico.

Pretendiendo unos labradores de este pueblo, el año de 1901, labrar un cerrillo, cerca del barrio llamado Castillejo, dieron con la peña viva a muy poca profundidad, y con grande sorpresa hallaron en ella

unas tumbas, cavidades de forma rectangular talladas en el mismo peñasco, cada una de las cuales contenía algunos huesos y una vasija de barro; impresionados por este hallazgo, y viendo que era imposible labrar el montecillo, pues a cada vuelta el arado descubría nuevos esqueletos, dejáronles dormir tranquilamente su sueño milenario en sus lechos de piedra; pero más adelante, en 1906, como se pretendiese arar de nuevo el misterioso cerrillo, en el punto culminante de él, tropezó la reja con un objeto que resultó ser un arcón de piedra de gran tamaño, sin tapa, que sigue la forma de féretro, es decir, más estrecho por la parte de los pies que por la de la cabeza; la pared correspondiente a ésta es muy gruesa, y en su centro hay tallado un hueco de forma cuadrada que corresponde a una elevación del piso, que avanza en forma de semicírculo, formando todo ello como una almohada para apoyar el cráneo. Encontráronse en este sarcófago (que por ser el más esmeradamente labrado y el único entre tantos de esta forma, hubo de ser de algún jefe, sacerdote o de otra persona principal) dos esqueletos: uno de ellos de persona adulta, bastante bien conservado, y de un párvulo el otro, en peor estado de conservación; en la cabecera había un jarrito de barro cocido (1).

Los autores de este hallazgo (conocido probablemente de los repobladores medioevales, que de estos sepulcros, verdaderos arcones de piedra cáliza, dieron nombre al pueblo) apresuráronse a sacarlo a luz, pero no con tanto cuidado que saliera en toda su integridad, pues con los esfuerzos de la yunta y con los empujones de los gañanes, partióse el arca en dos pedazos desiguales, mayor el que correspondía al testero, y aun arrancóse un trozo de la pared izquierda de este fragmento. Y así permanecen aún estos restos, tumbados en el mismo lugar donde se hallaron, salvo los huesos, a los que se dió sepultura, y la vasija, hoy en mi poder. Es este jarrito idéntico a alguno de los encontrados, también en sepulcros, en el inmediato pueblo de Prádena, y porque la noticia de un descubrimiento parecido en un tan próximo lugar que no dista una legua de éste en que nos hallamos ha

(1) Guiado por el cultísimo párroco de Arcones, D. Eulogio Moreno, delicado poeta, aún he podido recoger este año de 1915 los trozos de este jarrito, que, abandonados, permanecían junto al sepulcro. Trátase de ocho fragmentos de diferente tamaño y de un barro gris que se torna casi negro en las intersecciones. Encolados con sumo cuidado estos fragmentos formaron un jarrito, al cual sólo falta para ser completo un trozo que comprende parte del lado delantero. Mide la vasija once centímetros de altura, treinta y dos y medio de circunferencia por la parte más ancha y veintidós por la más estrecha, y es muy gruesa en el fondo y más delgada en los bordes; presenta señales de haber tenido pico y asa.

de sernos útil, extractaremos la carta que el P. Francisco Pérez Castrobeza dirige al Sr. Somorrostro y que éste inserta como apéndice a la segunda edición que de la obra del erudito P. Andrés Gómez de Somorrostro, su tío, titulada: *El acueducto y otras antigüedades de Segovia*, se imprimió en casa de Ondero, en esta ciudad, año de 1861.

En este interesante documento se hace derivar el nombre de Prádena de las palabras vascas Arra-dena (Todo piedra); se describen varias curiosidades naturales que se hallan en las cercanías, como cuevas con estalactitas, ríos que se ocultan en la tierra y tornan a aparecer, fuentes minerales, y se mencionan algunos datos históricos o legendarios; de los cuales no es el menos interesante el haber sido este deleitoso lugar elegido primeramente por Felipe V para edificar el palacio y plantar los jardines con que luego enriqueció la Granja de San Ildefonso, que no obtuvo su preferencia sobre Prádena sino por su mayor proximidad a Segovia. En cuanto a los sepulcros, copiaremos al pie de la letra los párrafos, en los que se habla de ellos, y son los siguientes:

«Réstame sólo hacer una reseña de los antiquísimos sepulcros que allí existen a la salida del pueblo, por la parte que llaman la Callejuela; y después de pasar el río, como a un tiro de bala del pueblo y contiguo al mismo camino, hay un pequeño collado, en el que, y en su parte baja, existe hoy un cercado con un palomar, de propiedad de Nicolás Sanz y dentro de este recinto se descubre en la parte más alta una cuesta de piedras, mezcla de arenisca y caliza, y en ella se hallan tallados y descubiertos tres sepulcros completos, en los que a pesar de las injurias del tiempo se conocen los rebajos donde descansaban las piedras que servían de cubiertas; también se ven restos de otros ya destruidos; y estos sepulcros nada sé que contuvieran, pues sin duda el que los descubrió no se cuidó de los objetos que en ellos hubiese; pero hacia el año de 1877, cuando se construyó la cerca y palomar, redujo el Nicolás el terreno a cultivo; y entonces en su parte baja se descubrieron hiladas de sepulcros, no abiertos en la piedra, pero sí formados de losas puestas de canto encima de otras horizontales, y separados unos de otros por una losa interpuesta. Y en cada uno de estos sepulcros se encontraban los restos de un cadáver completo y colocados horizontalmente, el vientre hacia arriba, y al lado de la cabeza, en cada uno de ellos, un botijo, modorro o tarro, unos mayores y otros más pequeños; estas observaciones se deben al señor D. Cándido Castrobeza, párroco que era del pueblo, el cual recogió hasta acaso una docena de aquellos botijos, pues muchos salían rotos,

o bien al cavar o porque lo estaban de antemano, los más notables que se encontraron son como los diseños (1), advirtiendo que si bien en ningún sepulcro se encontraron monedas, uno de los tarros tenía dentro de sí la parte huesosa de la cabeza de un conejo, perfectamente bien conservada y que he visto muchas veces, y otro tenía una inscripción alrededor del cuello, en caracteres, al parecer góticos, pero que habiendo mandado copia de la inscripción a Madrid el citado D. Cándido con el fin de averiguar su significación, se le contestó que decía: *Jarrito para el amo de la casa*; estos preciosos monumentos de la antigüedad los dió la familia de D. Cándido a D. Ramón Depré, natural de Segovia, quien los debe conservar; y no dudo que si en aquel terreno se hiciesen mayores investigaciones se encontrarían muchas más cosas, pues las que entonces se practicaron fueron nulas puede decirse.»

Hasta aquí D. Francisco Pérez Castrobeza. En cuanto a la etimología del nombre «Prádena» y la traducción de la inscripción de la vasija hemos de recordar que datan de la época de los estudios ibe-ristas, un poco fantásticos, a la manera de D. Cándido María Trigueros y de D. Juan Bautista Erro.

Estas necrópolis de Prádena y Arcones, con sus esqueletos y sus vasijas, nos hacen pensar en antiguas colonias de celtíberos, dedicados más al pastoreo que a la agricultura, que acaso se estableciesen en estos y otros lugares de la sierra donde la casualidad no ha hecho aún aparecer huellas de su paso, para apacentar sus ganados con estos jugosos pastos. Tito Livio habla de los caballos de tierras de Segovia. Estrabón describe a los carpetanos como gentes, reunidas en pequeños lugares, dedicadas a montaraces ocupaciones, mientras la agricultura corría a cargo de las mujeres, y es curioso el observar que todavía en estos pueblecitos de la sierra suelen las mujeres labrar el terruño mientras sus maridos pastorean en las montañas o en Extremadura. Coexistieron, probablemente, estas colonias con la civilización romana, que creó, no lejos de aquí, la villa de Durantón y cuyos restos (mosaicos preciosísimos, capiteles, monedas, bajo relieves) descubiertos en 1791 son de los más importantes de aquella dominación en España. Alguna de las inscripciones encontradas en Durantón (cuyo bosque sagrado cantó Marcial) parece indicar la preexistencia de civilización ibera en la comarca, como la piedra, citada por Masdeu, dedicada a la diosa Termegista, a la cual se daría acaso culto en

(1) Estos diseños son tres, insertos en la pág. 301 de la obra a que nos referimos.

la región carpetana. Sin embargo, poco se puede conjeturar por lo sumario de los descubrimientos hasta ahora hechos, debidos en gran parte a la casualidad, y de creer es que unas excavaciones hábilmente dirigidas nos pondrían en posesión de objetos muy interesantes y nos darían la solución de muchos enigmas.

Quizá hasta el siglo XII no se repoblasen estas aldeas serranas, en las cuales no hemos podido hallar el menor resto medioeval que pueda anteponerse a esta época y aun la mayoría de las iglesias nos parecen ya del XIII. A este siglo se remonta la parroquial de Arcones; tiene este templo tres ábsides dirigidos a oriente y a la derecha del del centro seeleva la torre, que es cuadrada y de poca altura, con una ventana a cada lado formada por dos arcos paralelos de medio des laterales, cuya cornisa de canecillos es muy sencilla, ostenta sen-punto. Los ábsidos ventanales: el del lado derecho con columnas en las jambas, cuyas impostas sostienen archivoltas ligeramente apuntadas y el del izquierdo consistente en un solo arco, apuntado también, que se apoya sobre los capiteles de dos columnillas; ambas ventanas están muy deterioradas. A la entrada hay una cruz de piedra con la imagen del Crucificado en una cara y la de Santa María en la otra; sostiénela una pilastra que recuerda el buen estilo del renacimiento, a pesar de no remontarse más allá del siglo XVII. Al interior, el retablo principal, greco-romano, también del XVII, nos agrada, a pesar de sus malas pinturas.

Abundante es el término de Arcones, como el inmediato de Prádena, en rarezas naturales: cuevas en las cuales las estalactitas nos recuerdan los artesonados mudéjares; un río de bastante caudal, que nace en una gruta, corre algún tiempo por la superficie y se hunde para siempre en las entrañas de la tierra, después de mover un molino con su energía; minerales curiosos; manantiales de agua medicinal. No es la que menos llama nuestra atención de todas ellas un bosque de enebros, que ocupa varios kilómetros, trepando por la falda de la sierra, y provee en el invierno, tan crudo en este país, a todos los vecinos del pueblo de leña fragante como incienso. En este bosque secular, algunos de cuyos árboles alcanzan proporciones asombrosas, he abandonado yo el camino real para subir al imponente canchal de la Berrocosa. Si queréis seguirme, aun dejando de visitar poblaciones tan interesantes como Prádena y Casla, os encontraréis con una sierra salvaje, castiza y magnífica, bien diferente de los paisajes, por muy conocidos, un poco vulgares, que los llamados alpinistas suelen contemplar; el agua serrana sorprenderá vuestra vista

cayendo en cascadas, o refrigerará vuestras gargantas manando en fuentecillas; entre los pinchos de los hoscos jabinos podréis coger, aun muy entrado el estío, violetas y fresas. Ya en la cima del Cancho, la más tremenda cortadura a pico de toda la cordillera, cima desde la cual nos parecen pedrezuelas los peñascos que hemos sorteado en la base, contemplaréis un panorama que hace al alma estremecerse espantada y hundir su pequeñez en grandeza tanta. A un lado Castilla la Nueva, el valle frondoso de Lozoya, en primer término, con sus pueblecitos Lozoya, Lozoyuela (¡oh, divino Marqués de Santillana!), Manzanares, Buitrago; más lejos Madrid, tierras de Guadalajara, montes de Cuenca. A la otra vertiente la vieja Castilla, la llanura soñadora, ilimitada como el mar, Segovia, Cuéllar, Burgos, Valladolid; unas sierras lejanas y azuladas, que son sierras de Avila; unos montes, como una bruma, que son montes de León. En torno vuestro, sorprendidas de que hayáis trepado hasta donde sólo ellas suelen llegar, trazarán enormes círculos unas águilas que anidan seguras en las inaccesibles grietas del peñón.

Siguiendo la cuerda de la sierra, podréis bajar al poblado de Matabuena, partiendo del cual, un delicioso caminito sombreado de álamos, os llevará a la muy bella, muy antigua y muy histórica villa de Pedraza de la Sierra.

JUAN DE CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA

Los pintores de Cámara de los Reyes de España.

Los pintores de los Borbones.

XXI

D. Luis Meléndez (1), sobrino de D. Miguel, del que ya se ha hablado, e hijo de D. Francisco Antonio (laboriosísimo y excelente miniaturista, que a pesar de sus peticiones no logró ser pintor real, pues se le contestaba siempre «que sólo tienen sueldo los pintores al óleo»), fué uno de los más infelices artistas de estos tiempos. Dice Ceán consiguió ser pintor de Carlos III en Nápoles; los documentos, lo contradicen. En 20 de Septiembre de 1760 solicita la plaza que dejó D. Pablo Pernicharo y dice que asistió a su padre, sirvió a Van Loo, obtuvo el primer premio en la Academia y pintó durante cinco años libros de la Real Capilla; decreto en contra de sus pretensiones.

En 1772 repite sus instancias y servicios, y añade «no siendo menor (obra) la que emprendió al óleo, una representación, que consiste en las quatro estaciones y mas propriamente los quatro elementos a fin de componer un divertido Gavinete con toda la especie de comestibles que el Clima Español produce en dichos quatro elementos de la que solo tiene concluydo lo perteneciente a los Frutos de la tierra.» Y este pobre pintor, que se pasaba la vida pintando frutos y manjares, por sarcástica mueca del Destino, «no tenía los medios ni aun de alimentarse, pues se halla sin más patrimonio que sus pinceladas.» El memorial del pintor hambriento mereció del Duque de Lósada la siguiente contestación: «Hay a la sazón doce pintores de Cámara con crecidos sueldos». A pesar de todo, pintando bodegones (¡cuarenta y cuatro — según Ceán — dejó en Aranjuez!), vivió hasta 1780.

(1) Aunque dice Ceán que su verdadero apellido es Menéndez, en los documentos de Palacio, algunos firmados, se lee siempre Meléndez.

XXII

Francisco Bayeu vino a Madrid llamado por Mengs para ser su ayudante y pagado de su bolsillo: en Marzo de 1763 estaba ya en la corte (1). Desde 1765 cobraba en Palacio 2.000 reales de pensión, pero hasta el 10 de Abril del 67 no tuvo honores de pintor de cámara (2), concedidos previo informe de Mengs, en el que dice «es mozo de mucha aplicación y habilidad y que ha estado muy diligente y pronto a quantas obras se han ofrecido en el nuevo Real Palacio.» A pesar de tan halagüeño informe, dos años más tarde, el 3 de Mayo de 1769, dice el Duque de Losada «se le haga entender (a Bayeu) que faltándole mucho que aprehender en el Arte de la pintura, es indispensable se ponga estudiando como hasta aquí, para que se vaya formando cada día más, como le conviene, porque de otro modo se desagradaría S. M. de su conducta.» Y se conoce que para que vaya aplicándose le conceden 20.000 reales sobre los 24 que ya gozaba.

No hay grandes sucesos que mencionar en los servicios de Bayeu: tipo de hombre laborioso y pedigüeño, sólo súplicas de aumento figuran en su expediente, alternando con licencias para ir a pintar a Zaragoza (3) y a curarse con los aires de la tierra. Fué su gran empeño

(1) El 17 de Diciembre comunica Mengs a Esquilache «que el sábado a la tarde cayó del andamio en que pintaba Bayeu pintor que hice venir de Zaragoza y se rompió la parte superior del brazo izquierdo» que desde Marzo le paga mil reales al mes, pero por hallarse «sensa denaro» no puede socorrerle.

(2) Acerca de gajes de pintores, son interesantes estos párrafos de una carta anónima que figura en el expediente de Bayeu, «pareze tenía (cuando le nombraron) 24 mil rs. y ahora goza según se me ha informado 30.000 por tesorería general cuyo sueldo se consignó por la Secretaría del Dep.^o de Hacienda y lo mismo ha sucedido en todos los demás que lo tienen: *bien entendido que por Ps. de Cámara no tienen fija asignación de sueldo....* Mengs Primér Pintor de Cámara goza por tesorería general 125.574 Rs. anuales incluso 500 ducados para coche, pero todas estas asignaciones se han hecho por la Secretaría del Despacho de Hacienda sin que en la nuestra conste cosa alguna, ni yo he podido encontrar de seis años a esta parte mas razón en este asunto, que el nombramiento concesión de honores de pintor de Cámara al referido Bayeu». Es una prueba más de la *perfecta organización* de la Real Casa en aquellos tiempos: veremos después cómo el *bien amado* Fernando VII arregla todo, con el tacto y delicadeza que le distinguen, pero lo arregla.

(3) Fechas de algunas de estas licencias: Agosto de 1772, dos meses; Abril del 75, siete meses; Noviembre del mismo año, prórroga por otros cuatro; Marzo 1780; cuatro meses para pintar dos techos; Septiembre del mismo año; Enero de 1791; 11 Septiembre 1788, «para ir a curarse a Zaragoza»; 14 Julio 1794, «a Zaragoza a descansar.» En 8 Agosto 1787 para ir a Toledo a pintar un cuadro en la Catedral. Otras noticias. En Enero de 1794, pinta la Sala del Dormitorio de los Reyes en el

ser primer pintor de cámara y no obtuvo la merced tantas veces suplicada, aunque el 9 de Agosto de 1789 figura como tal en un documento. Habiendo conseguido gran cantidad de ayudas y pensiones para sí y sus hijas y logrado entrarse en Palacio su hermano Ramón, aún no cesaba de pedir, *virtud* de que también hizo gala su viuda desde el punto en que el pintor murió. El 5 de Agosto de 1795 comunica al Rey: «En el día de ayer, a las cuatro y media de la mañana, falleció mi marido; su falta me ha dejado en la situación más sensible...»

Fué para los de su tiempo un gran artista; Ceán se hace lenguas de su dibujo y composición; Lord Blayney, que anduvo por España cuando la francesada, dice en sus Memorias que «Bayeu es superior a Murillo» (1). Madrazo, en el catálogo extenso, le dedica este *literario* juicio: «Ángel caído del cielo del Arte, por renunciar a un poderoso personalismo y esclavizarse a un estilo contra el cual protestaban en vano todas sus cualidades naturales». Lo mejor de su obra son sus dibujos, que hizo a centenares; el colorido de sus cuadros, tan falso e ingrato como lo daba el tiempo.

XXIII

«Imitador frío y servil de la nueva y exótica manera» (2), D. Mariano Salvador Maella fué en su tiempo mucho más que D. Francisco de Goya y Lucientes, porque si en honores allá se anduvieron, pesaba en la Academia y en todas partes más la opinión del amanerado valenciano, que la del genial aragonés.

En sus primeros años siguió Maella la ruta de todos los artistas de la época: vino a Madrid; fué discípulo del escultor gallego D. Felipe de Castro; llevó varios premios en la Academia; se encaminó a Roma; allí estudió, como es natural, al «divino Rafael»; llevó unos cuantos premios en la Academia; habiendo visto Mengs unos trabajos suyos, agradáronle, y al llegar a España, en 1765, entró en el servicio de la Real Casa. Ya dentro de Palacio, la historia de siempre:

Palacio de Madrid «y siendo la luz preciosa para pintar en días oscuros y otros extraordinarios dispondrá V. S. se le suministre diariamente la luz». El 7 de Julio del mismo año se presenta una cuenta de tres arrobas de ocre y una de lápiz blanco, mandadas traer de Roma por no haberlas en España.

(1) «L' Espagne 1810» (Sourvenirs d' un prisonnier de guerre anglais «Publies pour Albert Savine, París 1910).»

(2) *Viaje artístico*, página 228.

solicitudes van, denegaciones vienen; llega a ser nombrado pintor de Cámara el 8 de Febrero de 1774.

Como alegando el caso de Bayeu había conseguido la pensión para su hija, a otro honor que creía había concedido el Rey a Bayeu acudió con el precedente. Aspiraba Maella a ser primer pintor de Cámara; pero contestaron a su súplica en los siguientes términos:

«El destino de primer pintor de Cámara sólo ha habido en el nombre y sueldo cuando la singular habilidad y extraordinarios conocimientos en la pintura se han reunido en algún Profesor de gran mérito, tal fué D. Antonio Rafael Mengs. No ha habido otro primer pintor en este siglo». Añade el informe que Bayeu lo solicitó, pero sin conseguirlo.

De estas peticiones no sacó lo que quería, pero para consolarle le iban aumentando el sueldo de 18 a 30.000 reales, y en estos aumentos intervino Jovellanos, protector declarado suyo.

Pero no hubo de contentarse, y por aquello de pobre porfiado... no cejó en sus pretensiones, que por fin tuvieron feliz éxito el 31 de Octubre de 1799, fecha en la que, en razón de los grandes méritos y servicios de D. Mariano Salvador Maella y D. Francisco de Goya, viene el Rey en nombrarles primeros pintores de su Cámara con 50.000 reales de sueldo, disponiendo además que en caso de sobrevivir Goya a Maella, pase a gozar el aposento que éste ocupa.

Con todas sus pretensiones se iba saliendo Maella: había llegado a la cima, de todos respetado y aun temido, sólo en Arte había quien le aventajase.

Ya muy viejo, volviósele la estrella, y en 1.º de Marzo de 1815 D. Fernando VII «tuvo por bien separar de su destino a D. Mariano Maella, nombrando en su lugar a D. Vicente López, y queriendo Su Majestad *usar de la generosidad que le es característica*, en atención a su avanzada edad y servicios anteriores, se ha dignado concederle por vía de limosna la asignación de 12.000 reales anuales.»

El 10 de Mayo de 1819, murió Maella en su casa de la plazuela del Conde de Miranda, después de haber hecho testamento legando todos sus bienes a Asociaciones piadosas de beneficencia (1).

(1) El barón de Alcahalí en su «Diccionario de artistas valencianos», dice, «que murió dejándo una hija pintora muy discreta»; es inexacto, en su testamento dice terminantemente no tiene hijos ni otra clase de herederos forzosos. Era viudo de D.^a Carmen González Velázquez.

XXIV

De las relaciones de Goya con la Casa Real, aunque muchos puntos oscuros quedan, se ha escrito tanto que con dificultad puede decirse nada nuevo; resumiré, pues, a la ligera lo ya sabido y añadiré un curiosísimo documento que por feliz casualidad puedo aportar.

Estaba en Roma Goya, cuando en 24 de Julio de 1774 dirige al Rey un memorial pidiendo entrar en su servicio; desde el 6 de Agosto y con 8.000 reales de sueldo figura el pintor en las nóminas palatinas en la misma línea que Ramón Bayeu; juró la plaza sin capa ni espada. Fué su destino pintar cartones para la fábrica de tapices.

En 1779, en 24 de Julio, solicita la plaza de Pintor de Cámara en vacante originada por la muerte de Mengs; era demasiada osadía en el aragonés esta pretensión y en ella fué desairado; el *ilustre covachuelista*, en el informe sobre la provisión, ni le nombra; cita a Maella, que fué el preferido; a Goya le llama «el otro pintor...»

Sin embargo, su *categoría oficial* aumenta; en 1780 es elegido académico (su famoso Cristo sirvele de *discurso de recepción*; no se le negará académica elocuencia); a la muerte de Vandergotem le sucede en el título de pintor del Rey con 15.000 reales, y en 28 de Junio de 1786 es nombrado Director de la Real Fábrica de Tapices. Por fin su aspiración constante de ser Pintor de Cámara fué realidad el 25 de Abril de 1789, alcanzando el alto título de primer Pintor de Cámara, bien que al mismo tiempo que Maella, el 31 de Octubre de 1799, con 50.000 reales y 500 ducados para coche. Conocidas las fechas y sueldos de sus títulos aúlicos, veamos otras circunstancias de sus andanzas palatinas.

No habré de detenerme en los retratos reales que pintó, de los que documentación no falta y muy doctamente estudiados por el Sr. Beruete en su reciente libro (1); apenas hay centro oficial sin la poca grata pareja de Carlos IV y María Luisa, recuerdo siempre, muchas veces copia y algunas originales del gran pintor aragonés. Esteve, desde luego, y seguramente otros aún no conocidos, fueron sus ayudantes en la agobiadora tarea. De los retratos de Fernando VII habría mucho que hablar, mas no es este lugar oportuno; quédese para

(1) *Goya, pintor de retratos*, 1916.

un trabajo especial, que bien merece Rey tan único y singular se estudie su iconografía.

Desde muchos años antes de acabarse el siglo XVIII venía Goya haciendo repetidos ensayos en el Arte del Grabado, comenzados quizá con la reproducción poco afortunada de los cuadros de Velázquez; en 1799, según documentos del Archivo de Osuna, estaban terminados los Caprichos; se viene diciendo por todos los que de Goya se han ocupado, que Carlos IV compró para el Estado la colección de cobres; pero no es exacto; un curiosísimo documento inédito (por lo menos yo en ningún sitio lo he visto publicado) rectifica la especie terminantemente; no quiero señalar su importancia; su lectura a las claras la demuestra:

«Excmo. Sr.: La obra de mis caprichos consta de ochenta láminas gravadas a la Agua fuerte por mi mano. No se vendieron al publico mas que dos dias a onza de oro cada libro; se despacharon veinte y siete libros. Pueden tirar las láminas cinco o seis mil libros.=Los extrangeros son los que mas las desean y por temor de que recaigan en sus manos despues de mi muerte quiero regalarselas al Rey mi Señor para su calcografía.=No pido a S. M. mas que alguna recompensa a mi hijo Francisco Javier de Goya para que pueda viajar; tiene afición y gran disposición de aprovecharse. Si V. E. tiene a bien el hacerlo presente a S. M. le quedará sumamente agradecido.= Dios guarde a V. E. muchos años.=Madrid 7 de julio de 1803.

Excmo. Sr.=B. L. M. de V. E. su mas atento servidor

Francisco de Goya.

Excmo. Sr. Don Cayetano Soler.»

Como se ha visto en la carta transcrita que por tan franca manera nos presenta el alma del pintor, no fueron los Caprichos comprados por el Rey; fueron donación de Goya, aunque procurando en el ofrecimiento avalorarla dando las inapreciables noticias de la venta obtenida en dos días—extraordinaria aun hoy—y del deseo de poseerlos significado por los extrangeros; al ofrecimiento se contesta aceptándolo y dando «doce mil reales de vellón anuales para que, viajando [Javier de Goya] en Países extrangeros e instruyéndose en la Pintura, pueda distinguirse como su abuelo materno (debiera decir tío)

y Padre, quien cuidará de dirigirlo a tan importante objeto» (1).

Fuera aquí ocasión de dejar en claro las supuestas fluctuaciones patrióticas de Goya difíciles de explicar; imposible parece que el hombre de los Fusilamientos y de los desastres de la Guerra llegase a aceptar el título de pintor del Intruso, y con Maella y Napolí eligiese los 50 lienzos que fueron al Louvre; pero es cuestión que exige más espacio y lugar de los que dispongo.

Goya, al volver el Deseado, continuó siendo su pintor (veces hay que su caricaturista); sus relaciones con Fernando VII son tan nebulosas como la de otros hombres ilustres de aquel *feliz* reinado. En 1824, viejo, sordo, inexplicablemente marcha a morir a Burdeos. ¿Qué sucedió? ¿Fué un destierro? ¿Fué una prudente retirada cual la que se atribuye a Antonio Moro? No se sabe. En Burdeos murió el 16 de Abril de 1828 (2) el mayor pintor que el siglo XVIII vió nacer y el XIX morir.

XXV

Ramón Bayeu entró en Palacio por repetidas peticiones de su hermano, aduciendo que sus copias y cartones para tapices fueron del agrado de Mengs. El Mayordomo mayor dice que ya en 1776 informó, asesorado por Mengs, «que era joven de disposición y se le señalasen 8.000 reales de vellón para que trabajase por los dibujos de su hermano, y de lo que hiciese se pagase la mitad de su valor siendo invención suya, y cuando no, la tercera parte, que aunque en el día, además de Mengs, hay seis pintores de Cámara, no bastan para desempeñar las obras que hay que hacer, ni para dar modelos a la Fábrica de Tapices, por lo que cree puede nombrársele»: el 25 de Marzo de 1778. «S. M. no tiene por conveniente asentir a ello.» Sólo once años más tarde alcanza a medias el suspirado honor; he aquí el documento de su juramento, que publico por ser fórmula curiosa y repetida en adelante en casi todos los expedientes:

«P.—Juráis de servir bien y fielmente al Rey nuestro señor en el

(1) Archivo de Palacio; expediente de D. Francisco Javier Goya.—Personal.—Pensiones.—Libro I.—10.—En 1846 suscitáronse dudas acerca de si debía pagar la pensión el Estado o la Casa Real.

(2) Loco, al decir de D. Cayetano Alberto de la Barrera, en la *Vida de Lope de Vega*: única noticia no indigna de crédito que se tiene de su locura.

encargo de Pintar los diseños para tejidos de la Rl. Fábrica de tapices y otras qualesquieras cosas que se os mande del Rl. servicio para que estais nombrado con D. Francisco Goya, bajo la dirección de los pintores de Cámara D. Francisco Bayeu y D. Mariano Maella procurando en todo, el provecho de S. M. y apartando su daño y si supieseis cosa en contrario me daréis cuenta o a persona que lo pueda remediar?

»R.—Si juro.

»P.—Si así lo hicieréis Dios os ayude y sino os lo demande.

»R.—Amén.

»Así lo ha practicado, sin espada ni sombrero, oy día de la fecha en manos del Excm.º Sr. Marques de S.^{ta} Cruz Mayordomo m.^{or} del Rey ^{n.} Sr. y en mi presencia, de que certifico. Palacio veinte y ocho de Sep.^{te} de mil sete.^{tos} ochenta y nueve.—Diego Monteagudo.»

Contento sólo en parte quedó Ramón Bayeu: viendo a Goya recibir los honores de Cámara los pide y el Rey le dice «se reserve para mas adelante» y no le valieron los empeños de su hermano que no daba paz a la mano en lo de pedir. Hay una curiosa carta sin fecha al Conde de Lerena que dice así:

«Excmo. Sr... Vieron S. Ms. los retratos que ha hecho mi herm.º y les gustaron mucho y le mandaron hazer los demás de su Rl. familia. hablé al Rey para que le concediese algún aumento sobre su dotacion de quinze mil reales q. aora goza y con singular complacencia S. M. me contestó: «bien, bien». conque Vd. q. es nuestro Padre hará lo que sea su voluntad... su mas humilde servidor

Fran.^{co} Bayeu.»

Por fin el 22 de Julio de 1791 consigue ser Pintor de Cámara pero sin aumento alguno de sueldo con los 20.000 reales de que ya disfrutaba. Ramón Bayeu, pintor menos artista aún que su hermano, desmañado en el dibujo y de colorido más desagradable, de escasísima inventiva y poca ciencia, murió el 1.º de Marzo de 1793.

XXVI

«El 4 de Septiembre de 1787 se dignó el rey nombrar a D. Francisco Xavier Ramos por su Pintor de Cámara con el principal des-

tino de enseñar metódicamente el arte a los jóvenes que le encargue la Rl. Academia y la asignación de 15.000 rs. de sueldo anual.» Cuando esta gracia le fué concedida residía en Roma. Dice el Conde de la Viñaza «por mediación de Mengs fué nombrado pintor de Cámara el 3 de Septiembre de 1787, llegó a fines del año a Madrid, pero ya había fallecido su gran maestro.» Sí, en efecto, había fallecido ¡¡¡ocho años antes!!!... Llegó a España en 1788 y juró el 2 de Julio de este año. Hizo testamento el 2 de Julio de 1800 (se dice en él natural de Madrid.) Murió en 1817.

Ni en Ceán, ni en Viñaza, figura el pintor adornista D. Vicente Gómez, del que en varios expedientes personales se habla; en el de don Mariano Sánchez, se lee:

«Por Real Orden de 25 de Abril de 1789 comunicada al Excelentísimo Sr. Marqués de Valdecarzana nombró S. M. por su pintor de Cámara a D. Vicente Gómez, Profesor de Pintura en la clase de Adornista.»

Con Maella, Ramos y Jiménez de Cisneros hizo el Inventario del Retiro del año 1794. Según Madrazo «Viaje artístico», pág. 250.

Juan de Mata Duque, pintor solo citado y mal por Cruzada en «Los Tapices de Goya», pág. XXVIII, aunque permaneciese desconocido nada perderíamos; en la vacante de D. Vicente Gómez fué nombrado pintor de Cámara en clase de adornista el 20 de Julio de 1794; fueron sus contrarios Yapeli y Manuel Pérez. Juan de Mata Duque tuvo sueldo en Palacio desde el año 1792 por el Príncipe heredero. Pintó una pieza en El Escorial e hizo varias obras en Aranjuez y en la Casa de Campo.

Jacinto Gómez Pastor, pintor como casi todos sus contemporáneos, mediocre, pero de buena voluntad, estuvo pensionado en Roma por los infantes D. Luis y D. Carlos. A propuesta de Mengs entró en 1773 a trabajar con Calleja en la restauración de cuadros en lo que fué hábil; hizo cartones para la fábrica de tapices; a su petición se le concedieron en Abril de 1793 los honores de pintor de Cámara. Estuvo en constante viaje de Madrid a los sitios reales, pues a cada momento le llamaba el rey: su voluminoso expediente está lleno de oficios y reclamaciones de *mesillas* (dietas, diríamos hoy) de estos viajes. Murió en 1812.

Nada sé de Juan Adán que, según Cruzada, obra citada, página XXVIII, fué nombrado pintor de Cámara el 2 de Marzo de 1795.

XXVII

Aunque Ceán no lo dice, fué Pintor de Cámara el aragonés don José Beratón. Parte de su expediente personal para hoy en el Archivo histórico (Estado-Casa Real, leg. 4.824); es el más antiguo documento de sus servicios al rey, una orden de 5 de Septiembre de 1794 que ordena «al su pintor de Cámara D. Joseph Beratón pase a [Segovia a copiar dos cuadros que se hallan en la Sacristía de la Catedral y agradaron a SS. MM. quando estuvieron en ella». No se declara qué pinturas sean: por una comunicación de la viuda del pintor, fecha 31 de Mayo de 1796 que se encuentra en el mismo legajo, sabemos las copias eran para quedarse en la Catedral en sustitución de los originales que venian a Palacio. El 15 de Agosto de 1795 por muerte de Bayeu, asciende Beratón a 15.000 reales.

Ossorio Bernard, en su libro «Papeles viejos e investigaciones literarias» (1) refiere un gracioso sucedido de la vida de Beratón. Es el caso que en la obra: «Nuevas investigaciones acerca de la rotura de la rótula», publicada en 1795 por el cirujano de Cámara D. Leonardo Galli, figura al frente un retrato de Godoy dibujado por Beratón; en la dedicatoria figura el Príncipe de la Paz con cinco apellidos y 30 títulos, el retrato le representa hasta donde es posible con todas las cruces que poseía, sin embargo, para llegar a grabarse este retrato hubo mas hablillas que para una negociación diplomática; una vez dibujado lo devuelve Godoy al pintor diciendo encontró «disforme el brazo izquierdo» y el «semblante no es»; corregidos estos defectos lo devuelve de nuevo, advirtiéndole que «la cabeza es muy abultada y la cara es mas abultada que la mía» no se sabe si aún con nuevos arreglos quedó satisfecho de su retrato aquel nuevo «tertius hispaniae Rex»: el caso es que en Octubre de 1794 cobra el paciente Beratón la misera cantidad de 300 reales por el retrato de Su Excelencia.

Murió antes del 13 de Febrero de 1796 y el 31 de Marzo de este año su viuda D.^a Manueia Sánchez de Ahumada, dice al rey que los cuadros de la Catedral de Segovia y las copias quedan en su poder, éstas ya terminadas, pero que si en ellas hubiere falta se prodrá encargar su arreglo a D. Jacinto Gómez Pastor.

(1) Madrid 1870, p. 75 a 79.

XXVIII

D.^a Francisca Efigenia Meléndez, natural de Cádiz, Académica de la de San Fernando (nieta de D. Francisco Antonio y sobrina de don Luis a quienes ya conocemos) fué nombrada Retratista y Pintora de Cámara el 6 de Diciembre de 1794 con seis mil reales de sueldo que en 1795 se aumentan a quince mil; a partir de estas concesiones la buena señora viendo el camino fácil no hace más que pedir aumentos, pensiones para toda la familia, alquiler de casa, etc., etc., etc. En 1814 consigue la rehabilitación en su empleo. Murió el 1.º de Noviembre de 1825. Su testamento se conserva en Palacio. No la mencionan ni Viñaza, ni Ossorio.

D. Domingo Alvarez, natural de la montaña de Burgos, pintor laborioso residente en Cádiz, de cuya Academia de Nobles Artes fué Director, consiguió los honores de pintor de Cámara el 26 de Enero de 1795, jura en Cádiz el 11 de Febrero del mismo año y en el siguiente pide se le conceda el uso de uniforme como a su compañero Ugena. Murió el 23 de Octubre de 1800.

Manuel Muñoz de Ugena, que desde 1782 servía en Palacio como mozo de oficio y guardamangier, solicita, en 1791, ser nombrado pintor de Cámara, anunciando que va a publicar la *Flora española*, y acaba de retratar al Príncipe «al estilo inglés»; con el sueldo de mil quinientos reales consigue lo pedido el 18 de Agosto de 1795. Murió en Febrero de 1805 (1).

Un año después que al anterior se le conceden los honores del cargo a D. Luis Yapeli, pintor de Bolonia, tan *grande artista* — es de suponer — como Ugena, aunque con más habilidades, pues se ofrece para pintar países, adornos, arquitecturas, etc. Creyéndose con derecho a sueldo, lo pide con firmeza, y le contestan que, en esto de los pintores, no hay número fijo ni sueldo señalado, y que el Rey hace su voluntad. El 20 de Febrero de 1807 se le conceden los gajes que Ugena dejó al morir.

Cuando todos estos pintores trabajaban y pedían aumentos, con frecuencia mortal para el Tesoro regio, servía al Rey una de las ma-

(1) Cita Barcia, Cat. Retratos, uno de Carlos IV a caballo, dibujado por Ugena y grabado por Gómez de Navia en 1792, llamándose Ugena en la dedicatoria pintor de Cámara, que, como se ve, lo era sólo en deseo.

yores glorias de la pintura del mundo. Increíble parece sean sus contemporáneos los *artistas* que nos han entretenido últimamente; en verdad que fué capricho de la suerte poner a tan *ilustre compañía* en el duro trance de hombrearse con Goya. Los que a continuación habrán de ocuparnos no siguieron a Goya ni aun de lejos, pero vieron pasar por su vida el fantasma trágico de la francesada, que por lo menos hubo de darles «una preocupación», un sentimiento, y esto siquiera, les distingue de las vacuidades académicas de los que les precedieron: aun en las obras de los peores hay siempre un momento de emoción: Baucíl, Galván, Brambila, Esteve, no se podrán titular grandes artistas, pero por *águilas* habrá de tenerlos quien los compare con Meléndez, Gómez Pastor, Ugena, Mata Duque, Yapeli...

XXIX

Antonio Carnicero es de los pintores de la época más merecedores de rehabilitación; no refinado, pero sí vigoroso y con un sentimiento sin depurar, aunque hondo y nacido en el alma del pueblo, es digno por muchas cosas de un particular estudio. Sin embargo, apenas si dato alguno tenemos de su vida. Ya el Sr. Sentenach, en Junio del año 1904, deploraba esta escasez de noticias en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES; nació en 1748; si no de grande importancia, unas cuantas fechas podemos añadir a las ya conocidas.

El 16 de Abril de 1796 solicita ser Pintor de Cámara, alegando como méritos: haber obtenido dos premios en la Academia del Papa, uno en la de San Lucas, y haber retratado a Sus Majestades; al día siguiente se le concede lo pedido y con sueldo, que en 29 de Enero de 1797 y después de varias consultas y dudas, se fija en quince mil reales.

En Junio de 1798 pide le hagan maestro de dibujo del Príncipe de Asturias; el 9 de Julio del mismo año informa acerca de esto el Marqués de Santa Cruz en un documento que habrá de ser agradecido por los *admiradores* de Fernando VII; en él se lee: «al mismo tiempo continúa Su Alteza dando lecciones de Bayle y asistiendo al Picadero, de modo que tiene empleado y distribuído el día en estas lecciones, por lo que me parece que para no fatigar más a Su Alteza se

podía por ahora suspender la enseñanza de dibujo hasta que Su Alteza estuviese perfeccionado en algunas de las ciencias en que se está instruyendo».

El 1.º de Diciembre de 1801 repite la súplica, y como, al parecer, por aquel entonces dominaba Su Alteza las ciencias... hipica y danzante, se le nombra maestro de dibujo. El 19 de Marzo de 1806 figura como maestro de los Infantes; con su carácter bondadoso debió ganar el Real ánimo, pues si bien en 1801, al pedir aumento de sueldo por tener dos hijos, o una pensión para darles carrera, se le contesta que «no lo permiten las actuales urgencias de la Corona», en 1806 se le concede cobrar por mes, sin que sirva de ejemplar, gracia no pequeña en Palacio, donde se cobraba tarde... cuando se cobraba, que no era cosa corriente.

Dibujó muchas láminas para el Quijote de Sancha, que, aunque menos correctas y peor compuestas, son más sentidas y españolas que las afrancesadas de Paret.

Murió Carnicero en 1814.

XXX

Estos fines del siglo XVIII y comienzos del XIX se distinguen en esta serie por la gran cantidad de pintores malos que al servicio Real figuran; pero muchos de ellos de interesante vida; en toda época de conmociones políticas, los rasgos extraños e inesperados, las rarezas, abundan por modo singular, y en la sucesión de vulgaridades de estos apuntes, hacen esguinces las vidas de aventura de algunos de los modestos artistas que seguirán.

Don Mariano Sánchez es uno de ellos; en el año 1767 pintó una miniatura de San Carlos; desde este año tuvo sueldo del Rey. Pocos después fué encargado de pintar las vistas de los puertos de España, empezando por Galicia—oficio análogo al cometido a Antonio de las Viñas por Felipe II—. En 1792 comienza a pedir los honores de Pintor de Cámara, que, tras continuadas instancias y recomendaciones, consigue el 21 de Junio de 1796; al morir Beratón, pide su sueldo. Postulante eterno, casi mendicante, en 25 de Julio de 1800 pide ser Maestro de diseño del Príncipe; en Diciembre, una ayuda para comprar el uniforme de los de su clase; dos años después, que le manden

acabar las copias de los cuadros de Murillo en la Caridad de Sevilla, que pintaba D. Francisco Agustín; en Julio del mismo año, se conoce que no sabiendo qué pedir, dice que, ya que no tiene trabajo, se le autorice a vivir donde le plazca; cansado el señor Don Carlos IV de tanto memorial, puso al margen de éste, de su propia letra: «No se le conteste».

Pero pasan los años, y, ¡quién lo creyera!, aquel incansable pedigüeño, el 29 de Agosto de 1815 dirige a Fernando VII esta sorprendente comunicación, que *le pone a la cabeza* de todos los Pintores de Cámara que en el mundo han sido:

«Señor: D. Mariano Sanchez, Pintor de Camara de V. R. M., con el más humilde respeto á S.^s R.^s P.^s hace presente que, deseoso de demostrar el afecto que tiene á V. R. M., desea se digne recibir benignamente el donativo del sueldo (!) de su asignación de siete mil y doscientos reales por razón de su empleo, que no ha percibido desde primero de diciembre de 1807 hasta ultimo de Abril de 1814, cuyo importe asciende á cuarenta y seis mil y doscientos R.^s, y además dos mil rs. en metálico (!!) por lo que suplica de V. M. humildemente, su Real Piedad se digne admitir dicho donativo de un criado que ama á V. M.»

El Rey aceptó con un «Dénselo las gracias».

¡Un Pintor de Cámara haciendo un donativo al Rey, y ser este pintor D. Mariano Sánchez!... Murió este generoso artista pintando vistas de puertos, muy anciano, el 8 de Marzo de 1822.

XXXI

Don Lorenzo Barrutia repitió en el siglo XVIII, lo que Blas de Prado hiciera a fines del XVI, ir a Marruecos a retratar al Sultán; él mismo nos cuenta su viaje:

«En el mes de Octubre de 790, y en virtud de Real Orden, se le nombró para la comisión de pasar á la Corte de Marruecos, por haberle pedido á S. M. aquel Emperador un profesor sobresaliente para que trabajase ciertas obras en su Serrallo. Que, en efecto, en aquel mismo mes se trasladó á Africa y se presentó á S. M. marroquí, por quien le fueron mandados sacar los retratos de quatro Reynas de casta (sic) y once concubinas, lo que obedeció puntualmente, logran-

do la satisfacción de aquel Monarca. Que al mismo tiempo se le mandó por el Cónsul general de España D. Juan Manuel Salomón, en virtud de orden de S. M. C., sacar el retrato de aquel Emperador, Reynas y demás que pudiese, para remitirlos á S. M., lo que verificó con la mayor puntualidad y con peligro inminente de su vida, por ser entre los moros un grave delito contra su Profeta el copiar originales de mahometanos; y como quando desempeñaba este segundo mandato habia fallecido aquel Soberano y sucedidole su hijo, padeció en la rebelion ocurrida en aquel tiempo las mayores persecuciones, arresto y ultrajes, principalmente tres meses de encierro en una mazmorra, con cadena al cuello y dos pares de grillos, muchos palos y poco alimento, cuyos agravios y trabajos sufrió con la mayor resignación, asegurando de que en ello contrahia particularísimo mérito en el servicio de S. M. C., pues á pesar de todo nunca pudieron conseguirse los moros que revelase el encargo ni el paradero de los retratos, logrando salvarlos con su persona y la honra de presentarlos á los R.^s P.^s de S. M. en Junio de 791. »

Este desventurado *africanista* estuvo al servicio de los Reyes muchos años; el interesante memorial extractado fué dirigido, ya muy viejo, por Barrutia a la Reina Gobernadora, pidiendo protección en su mísero estado.

XXXII

Don Francisco Agustín, pintor cordobés, da las gracias al Príncipe de la Paz en carta de 2 de Junio de 1796 (Archivo Histórico, Estado, legajo 8.424) por haber sido nombrado Pintor de Cámara. Sin embargo, por documentos de Palacio sabemos sólo llegó a serlo honorario, aunque con sueldo de 15.000 reales—una de tantas anomalías que en esto de la titulación de pintores hemos visto—. El 26 de Noviembre de 1801 solicita le paguen los gastos que hizo al ir a Sevilla a pintar las vistas de la ciudad; comenzó a copiar para la Casa Real los cuadros de Murillo, de la Caridad, y en esta tarea le alcanzó la muerte.

De D. Juan Jacobo Guillermo Bauzil, da Ossorio Bernard, muy vagas noticias; por papeles de Palacio sabemos era natural del arzobispado de Colonia; en 1797 residía en París, y, llamado, vino al servicio de Carlos IV, nombrándosele Pintor de Cámara con los 15.000

de costumbre; no aceptó cargos del Rey José; en 1815 pide poner su título en la firma de un retrato grabado del Rey, destinado a la venta en España y América; no sé por qué, se deniega la petición. Lleno de deudas, murió el 19 de Marzo de 1820.

Fué Pintor de Cámara en estos años el napolitano D. Carlos Domen; por papeles del A. de P. se sabe fué diez y seis años pintor de la fábrica de porcelana de Nápoles; vino a Madrid en el año 1798; el día 16 de Marzo concédele el Rey, juntamente con D. Esteban de Agreda, los honores de profesor de su real Cámara. El 6 de Julio se le señalan 15.000 reales de sueldo en la fábrica del Retiro; obtiene el título de Pintor de Cámara en 1799; desconozco el año de su muerte.

XXXIII

Don Cosme Acuña y Troncoso, pintor distinguido y olvidado, es figura en extremo simpática por la triste historia de su vida. Nació en La Coruña en 1760; muy joven vino a Madrid, no consiguiendo grandes triunfos ni apenas premios, tan prodigados entonces como ahora; por ver de mejorar de fortuna, y siguiendo el destino de los de su tierra y gente, marchó a América; allí llegó a segundo Director de la Academia de Méjico; volvió a España y murió loco en fecha que se ignora; esto es lo que dice Ossorio; Viñaza, ni lo cita. El expediente personal nos permite ampliar estas noticias, sobre todo en la época de su desgracia, si es que tuvo alguna de ventura.

El 24 de Abril de 1798 fué nombrado Pintor de Cámara con los acostumbrados 15.000 reales; ignoro qué oficios desempeñó en Palacio; no aparece incidente alguno en su documentación hasta Noviembre de 1806, en que un hecho absurdo truncó su vida, haciéndole rigor de desdichas.

En la Junta que celebró la Academia de Bellas Artes de San Fernando el día 7 del mes citado, «con motivo de haber manifestado Maella que era acreedor a la plaza de académico de número de Arquitectura, uno que lo era honorario, se opuso Acuña, y en su vista dijo Maella que sería mejor que estudiase su profesión, a que replicó Acuña: la sabía tan bien como él y aun podría enseñarle alguna cosa; lo que motivó a que el Presidente le mandase callar; saliendo desazonados estos dos profesores, descargó Acuña un palo sobre el hombro de

Maella, y habiéndoselo éste agarrado al repetir este insulto, pudo quitárselo de la mano y Acuña echar a correr hasta que fué detenido por un soldado de la guardia de dicha Academia junto al Hospital del Buen Suceso.»

De esta manera refieren el hecho varias comunicaciones; en todas se nota animadversión contra Acuña, sobre todo en la del Marqués de Casa-García, que habla, para agravar el hecho, «de la superior reputación de Maella, pues hace cabeza en la Nación hoy día en la profesión de la Pintura; su carácter social, la suavidad y moderación de su genio; el Acuña— en cambio—mal opinado de muchos por su lengua mordaz, descaro y petulancia». Acuña declara le sujetó antes Maella, le amenazó con la espada y le dió un palo. El pintor gallego pagó su intemperancia con dos años de destierro a 10 leguas de Madrid y sitios reales; pudiendo Maella perdonarle un año, hubo de mostrarse reacio a hacerlo, pese a las instancias repetidas del Marqués de Ariza y de D. Pedro Navarro; marchó a cumplir su destierro a Avila; a poco comienza a dar señales de extravíos mentales; en Avila pintó dos retratos para el Obispo—que lo era a la sazón don Manuel López Salazar—, de quien cuenta horrores a Godoy en un memorial de 3 de Agosto de 1807, escrito ya en plena locura, diciendo: que como no podía resistir más las persecuciones y malos tratos del Prelado, se había escapado de Avila, y después de diez y ocho días de viaje estaba en Francia «pidiendo al Soberano el indulto de su involuntaria fuga, y que le diese licencia para permanecer allí hasta el fin del destierro para tomar medidas proporcionales del Apolo, del Hércules, del Laoconte y de la Venus de Médicis para una obra que será luz científica de las Artes, progreso de la industria, triunfo de nuestra época y riqueza de muchas familias». Bastan estas líneas para juzgar de su estado.

En Julio de 1814 su infeliz mujer, en la miseria, dice al Rey que las únicas noticias que tiene de su marido, son las de «haberse presentado en Bayona, en Burdeos, en París, en Roma y últimamente en Londres, siempre trastornado en las lunaciones, pero dándose a conocer en la clase de pintor y escultor y negando ser español».

Y no se volvió a saber más del desgraciado pintor errante y loco.

XXXIV

Don Fernando Brambila fué uno de los últimos italianos (era natural de Guerra) que vinieron a servir como pintores a nuestros reyes. En 1798, expone: «Que habiendo sido contratado en Milán en 25 de Marzo de 1791 para pasar al servicio de S. M. para objetos de su profesión en la vuelta al globo de las corbetas *Descubierta* y *Atrevida*, con el sueldo de 27 000 reales», se le ha rebajado el sueldo a 12.000, y aun así cobra tarde y mal. El 14 de Abril de 1799 se le nombra Pintor adornista de Cámara. Pintó vistas de sitios reales y fué notable en «perspectivas al guache». Recibió la Santa Unción y testó en la calle de Amaniel, núm. 2, el 18 de Agosto de 1832.

Don Buenaventura Salesa, buen pintor y excelente grabador, fué en su vida un artista como todos los del tiempo: premios en la Academia y viaje a Italia: al regreso pretende entrar en Palacio. El 22 de Septiembre de 1799 (y no en 1800, como dice Ossorio) alcanzó el título de Pintor regio con sueldo. Murió el 21 de Octubre de 1819, siendo Director de la Academia de San Luis, de Zaragoza.

Manuel Fernández Acevedo, es un pintor que sólo conozco por las repetidísimas instancias que desde 1815 dirige al Rey una hija suya pidiendo pensión, alegando trabajó su padre treinta y siete años en Palacio a las órdenes de D. Vicente Gómez, y después como compañero de D. Manuel Pérez (que tampoco sé quién es) como pintor de figura, «con agrado general», que gozó de una pensión del bolsillo secreto de Carlos IV y que fué veinte años Pintor de Cámara.

XXXV

Agustín Esteve fué nombrado pintor de Cámara por Carlos IV el 14 de Junio de 1800 (1) con seis mil reales anuales; el 20 de Julio de este mismo año presenta una cuenta «por haber repetido los retratos de cuerpo entero (de los Reyes) en seis cuadros de siete pies y medio de alto y cinco de ancho por los originales pintados por D. Fr.^{co} Goya primer pintor de Cámara. El coste de cada cuadro por bastidor, lienzo, imprimado y colores doscientos quarenta rs. vn. que todos impor-

(1) Alcahalí dice que en 1809.

tan 1440.—Por igual orden (real) ha pintado en tamaño de medio cuerpo los retratos de SS. Mg.^{ds}, Sres. Príncipes de Parma y Sra. Princesa. Han importado los gastos de los quatro cuadros y cañón de hoja de lata p.^a su conducción a Parma 1940.»—(Archivo de Palacio Carlos IV-Cámara-Z. 14.) En 11 de Agosto de 1801 pide licencia para ir a Astorga a pintar un cuadro para el obispo.

Mal hallado con los escasos gajes y habiendo pintado los retratos del Rey y del infante D. Carlos, dirige en 1815 un delicioso memorial a Fernando VII pidiendo le aumente el sueldo a 15.000 reales «¿Cómo podrá Esteve dudar de que V. M. accederá a su solicitud? quando V. M. le ha honrado en su vejez con la dignación de haberse dexado retratar por él? Esteve cuenta con esta gracia y de la que tendrá el consuelo de poder asegurar:—Esteve retrató al deseado y amado Sr. D. Fernando VII y este amabilísimo monarca honró a Esteve declarándole su Pintor de Cámara con igual sueldo que gozan los demás.» El *deseado* y *amado* rey, dando una nueva prueba de su amabilidad contestó: «Hágase presente más adelante».

El 6 de Diciembre de 1819 dice el Marqués de Santa Cruz «que faltan en el Museo cuadros de los fundadores de la escuela Sevillana, Céspedes, Pacheco, Castillo, Luis de Vargas. Y que se compren que los habrá en Andalucía aunque pocos; que además Esteve ofrece en venta un cuadro de Ribera y que aun que hay buen número de ellos se compre porque no vaya al extranjero.» ¡Y en esto nos dan lecciones los hombres de Fernando VII!...

El 20 de Septiembre de 1819 dice el pintor, «que tiene sesenta y siete años y padece vaídos de cabeza y está casi sin vista y los médicos le aconsejan vaya a Valencia, su país nativo de lo que tiene experiencia», pide ser jubilado con los seis mil reales que tiene de gajes: se le concede *todo esto* en 13 de Enero de 1820!...

Ignoro cuando murió.

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTON

(Concluirá.)



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Retablo de Santa Ana, de 1503, procedente de Sinobas (junto á Aranda de Duero)
Colección de D. Enrique R. Larreta, Buenos Aires.

ALBUM DE LO INÉDITO

para la Historia del Arte español

Con mucha frecuencia ha publicado nuestra Revista piezas inéditas interesantísimas para la Historia de nuestras Artes hispanas. Llamo así al artículo por haberse de referir (escrito muy a última hora para completar con él las acostumbradas fototipias de cada número) a seis pinturas de distintos autores de escuelas diversas, y escalonadas en el orden del tiempo, quizá lo bastante, como para poder dar idea de una evolución (de una de las evoluciones típicas) en la marcha de nuestra Pintura peninsular. Aparte de una razón tan circunstancial, puede ser el tema como una nueva sección del BOLETÍN cuando se ofrezcan láminas, como éstas, de obras de mucho interés histórico y artístico, e inéditas, sin embargo (¡o por el autor creídas tales!).

El lector, por su parte, comprenderá que son difícilísimas de fotografiar pinturas que, por desgracia, están secularmente sucias, a veces arrinconadas en lugares oscuros; y cuando son de gran tamaño o están (sin serlo) incorporadas en retablos, no se fotografian sino con extrema probabilidad de un fracaso. ¡Perdónense los fracasos, bien evidentes, de algunas de las fotografías aquí reproducidas! Aun así de deficientes, van a prestar un buen servicio para el conocimiento de nuestra *Historia artística*.

Hoy reproduce la Revista seis jalones de grandísimo interés: tres de obras famosísimas, mas no publicadas (el Joanes, el Orrente, el Ribera), y tres de obras hasta hace poco no conocidas, y hoy mismo apenas sabidas de pocos. Los seis escalónanse en dos grupos, así:

El retablo de Sinobas, anónimo, de 1503.

La obra de Juan Pereda, de 1525-1526.

La obra capital de Joanes (o de su padre,) de 1535.

Estas tres obras, así ordenadas, muestran elocuentemente las etapas de nuestro Renacimiento: la tímida, reducida a lo arquitectónico pintado, la franca, más prerrafaelista, y la plena y verdaderamente

florentina-romana. Las otras tres son seis centistas. La obra maestra de Orrente, de 1616.

La primera grandiosísima obra maestra de Ribera de 1616 a 1620.
La mejor y única firmada de su imitador sevillano Pablo Legote.

1.º El retablo de Sinobas de 1503.

Conocemos perfectamente su historia póstuma, a la vez que ignoramos, con la mayor de las ignorancias objetivas, el nombre y las circunstancias del autor.

Está el retablo en la Argentina, en la casa del de hace muchos años Ministro plenipotenciario de la Argentina en París, D. Enrique Rodríguez Larreta, destinado para el oratorio particular. Pero es seguro que procede del pueblo de Sinobas, junto a Aranda de Duero, y su venta (hace pocos años) fué causa de un escándalo soberano; hasta creo recordar que llegó a estar preso el encargado del templo. El Sr. Larreta lo compró de tercera mano años después.

Los lectores de nuestra Revista pueden recordar que Sinobas es el mismo pueblo de cuya iglesia se quiso vender o robar, por entonces, *un putto* de escultura firmado por *Michael Angelo Nacherino*, del que, con inconexas noticias, llegamos a formar en nuestro BOLETÍN un capítulo inédito de biografía (lo relacionado con España), pues era escultor florentino napolitano y nunca antes sonara entre nosotros su nombre (obras firmadas en Burgos, Sinobas, Madrid y Cudillero). Lo de la escultura de Sinobas lo evitó (mediando la Guardia civil) la Comisión de Monumentos de Burgos, según nos comunicó en la Revista nuestro ilustrado consocio Sr. García de Quevedo Concellón; lo del retablo no pudo evitarse a tiempo (1).

El comprador *definitivo* del retablo de Sinobas es el mismo Enrique Larreta, conocido de cuantos en la América española, en España y en Francia leen libros amenos; es el desde el primer momento famosísimo autor de la novela *La gloria de Don Ramiro*, subtitulada: *Una vida bajo Felipe Segundo*, admirable reconstitución poética de la ciudad de Avila. Era Avila la obsesión del casticísimo escritor, allá cuando, en 1905, tuve yo la satisfacción de conocerle, sirviéndole de *cicerone* en Salamanca. Larreta, en su obra por tantos conceptos definitiva, no agotó su ideal español de legítimo noble abolengo colonial. Sigue enamorado de

(1) BOLETÍN, tomo XVIII (año 1910), pág. 43, en el trabajo mío «El escultor cincocentista Nacherino». D. Victoriano Santamaría vió el retablo al Norte o lado evangélico, hacia los pies de la nave única, frente a la puerta (que ábrese al Sur.)

la vieja España, unas veces más de la castellana Avila; otras veces más de la andaluza Córdoba, y siempre, y cada año más, y ahora y siempre con un singular amor, a la casa española, a los viejos muebles españoles, al ambiente vivo de los años generosos de la gran raza de que es hijo: que ya es en Larreta una obsesión el ansia de hacer rebrotar en la gran urbe del Plata, y más en los campos argentinos, hecho vivo de nuevo (no en pura imitación retrospectiva), el ideal artístico de la casa solariega de España.

Once años después de nuestros inolvidables paseos de Salamanca, volviéndonos a ver en Madrid, de reciente, me mostró el Sr. Rodríguez Larreta la fotografía que por su bondad reproduce hoy la Revista. Tan fino apreciador de obras de Arte como es el dueño del retablo, cuenta y no acaba de los preciosos tonos del color en las tablas, pintadas al temple; mas claras, gratísimas, con aspecto de acuarela.

Aun no viéndolo, sólo la fotografía basta para decirnos que el Arte de las Castillas (de la alta Castilla en este caso) no nos ha ofrecido todavía pieza que en su época y estilo valga más que ésta. Cuando aún se creía en la existencia (hoy dudosisima) de Antonio del Rincón, pintor de los Reyes Católicos, en Antonio del Rincón se habría de pensar ante esta obra de un pintor castellano, probablemente burgalés, que todavía tiene mucho del Arte de los flamencos, y que ya no quiere simular en sus tablas arquitecturas góticas, sino decoraciones del Renacimiento.

Está el retablo dedicado a Santa Ana, y alia al centro (donde la máquina fotográfica quedó corta de foco) está Santa Ana con María y Jesús niño, aquella enseñando a este las Escrituras, mientras un ángel trae como en profecía la cruz del martirio del Hijo de Dios. Encima vemos resucitado al crucificado, integrando los otros cuatro asuntos la leyenda de los padres de la Virgen. Joaquín y sus ofrendas rechazados del templo por la esterilidad de Ana (alto, izquierda). El ángel anunciando a Joaquín, en el monte, adonde se retirara a llorar su desdicha, la milagrosa concepción de Ana (bajo, izquierda). Repite el parainfo a la misma Ana (alto, derecha). Y realizándose el portento, ante la puerta dorada del templo, al abrazo místico de los dos esposos, concibe Ana, sin acto carnal, a la Inmaculada Virgen María (1).

Tres de los cuatro asuntos de la predela se adivinarían, aunque no llevara letra la aureola de dos de los santos. Martirio de Santa Catalina, rompiendo un ángel milagrosamente las ruedas acuchilladas (1.º izquierda). La Misa de San Gregorio (2.º). El martirio de San Sebastián (3.º).

(1) BOLETÍN XX (1914), págs. 124 y siguientes: sobre el tema iconográfico.

En cambio el cuarto asunto no se define ni por sí mismo ni por la letra (que no tiene); ¡son tantos los obispos mártires (o confesores) que argumentaron ante los tiranos constituidos en tribunal! Lo de argumentar o discutir lo indican aquí los dedos con que el prelado santo ordena, numerándolos, sus argumentos. Todavía pienso en que sea San Nicolás (con no ostentar sus conocidísimas características, los tres niños o las tres pelotas de oro). Me lleva a ello el ser el santo taumaturgo de Bari titular de un Cabildo, el de la iglesia de Santa María, de Aranda, y particularmente de la hoy parroquia de la antigua aldea de Aranda, Sinobas, y el que no parece escena de mártir, sino más bien alusión a la presentación del santo al Emperador Constantino y al Prefecto para lograr el perdón de tres inocentes.

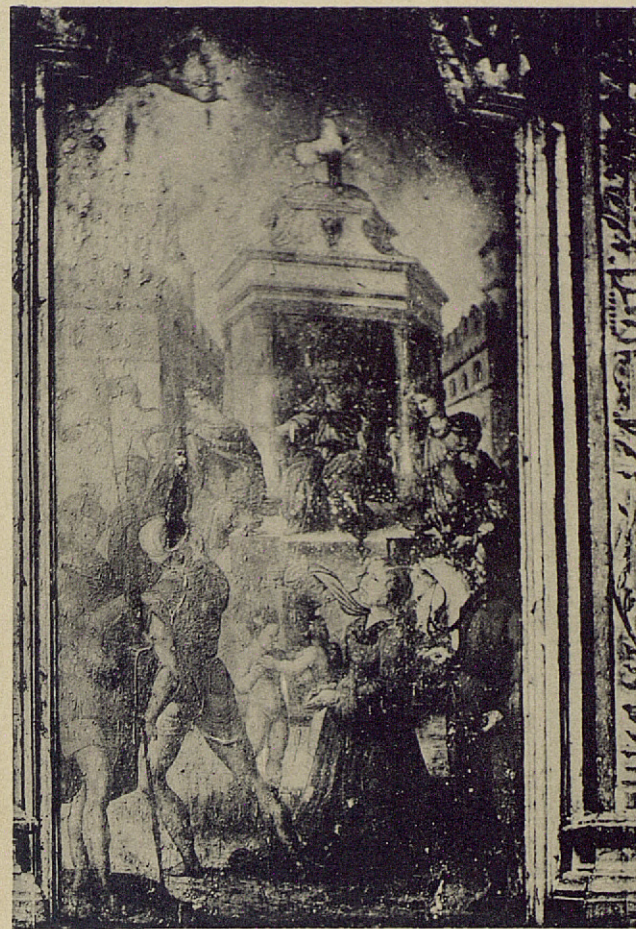
Y como yo no he visto el retablo, no puedo decir más a nuestros lectores. Al celebrar (eso sí) que, caso de salir de España las obras de arte, vayan a la América española, singularmente en alguno de aquellos rincones en que se siente caudalosa la idea de la superior unidad de las Españas de aquende y allende.

Lo reproduce nuestro BOLETÍN, aparte su hermosura (hasta la de las tallas, con sus fantásticas bestias en caprichosas actitudes), por ser tan desconocida todavía nuestra pintura de primitivos castellanos, cuando tanto y en tan pocos años hemos ido sabiendo del arte de los primitivos catalanes y valencianos, aragoneses y andaluces.

El letrero, bajo la predela, dice así: «Este retablo se hizo a honor e reverencia de señora santana acabose año de mill i quinientos i tres años siendo cura el honrrado alonso gonsales y maiordomo rodri-go...» (1).

Es una obra absoluta de primitivo español; probablemente, burgalés, pues desde luego no se asemeja a nada de lo conocido en Salamanca, Avila y comarcas limítrofes, y nada a lo aragonés (a mi ver). Lo de flamenco que tiene, su estilo, está plenamente nacionalizado. La amable ingenuidad de su autor produce, a la vez que amaneramientos tan típicos (por ejemplo: las ramas retorcidas de árboles brotados como arbustos), un particular hechizo que respiran todas las escenas y que penetra en el alma. ¡Y eso vale más que todas las deficiencias de la factura, por visibles que sean!

(1) El año no puede ser sino 1503; ¿acaso 1523?... Ignoramos si la segunda línea, tan borrada, comenzaba más a la izquierda que la primera o no. En el segundo caso (probable) habría de quedar sólo espacio para S e Y y sería 1503: que es la fecha (por tantas otras razones) la más indicada.



Fots. de D. Ricardo de Orueta.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JUAN PEREDA, en 1525-26. Santa Librada y sus hermanas ante Catelio; el martirio.

Catedral de Sigüenza, del retablo de la Santa.

(80 X 44 cm. CADA TABLA, MEDIDAS APROXIMADAS)

2. El retablo de Sigüenza, de Juan Pereda, en 1525.

No existe en España una obra de mayor interés que ésta para fijarle la fecha y el modo al triunfo del arte de Rafael de Urbino en la Península occidental.

Su hasta hace poco desconocido autor es digno de figurar en la lista de nuestros renacientes antes que Joanes y que Luis de Vargas. Vino de Italia este artista formado en la escuela de Umbria, ya evolucionada por Rafael, y sus creaciones, más que a Pintoricchio (como dice Mayer), que a Perugino, que a nuestro Giovanni lo Spagna (que allá quedó), se parecen a las de la juventud de Rafael. Como pintor de detalles de arquitectura, y sobre todo de esculturas simuladas en ellos, a los fondos de los cuadros, es el artista español (si no es portugués, que todo puede ser) más fino, más delicado, más plenamente renaciente de nuestra Península, y obedeciendo a las fórmulas del momento más feliz del Renacimiento. Por último, hay allí un detalle en una de las tablas que nos ofrece un admirable testimonio de la rapidez con que llegaba a España lo grande del arte nuevo. Me refiero a una figura de sayón, copiada al pie de la letra (la silueta, el dibujo) del cuadro del Pasma de Sicilia. Como éste se pintó por 1517 (meses arriba o abajo), el copista, nuestro Juan Pereda, tardó no más que ocho o nueve años en trasladarla a una de las tablitas (prerrafaelistas por lo demás, más que rafaelistas) del admirable y olvidadísimo retablo de Sigüenza (1).

De antiguo, aun habiéndolo visto mal, era una de mis obsesiones y uno de mis gratos recuerdos ese retablito oscurecido y en lugar oscuro y venerando a la vez, de la Catedral de Sigüenza, puesto debajo del sepulcro lujosísimo de la Patrona de Sigüenza, la mártir Santa Librada, una de «las nueve Infantas de un parto», leyenda agiográfica absurda, con citas de personajes perseguidores (el padre de las cristianas vírgenes) que se creían mito, cuando la epigrafía lusitana los ha probado séres históricos, y en la época misma del suceso, y la epigrafía romana los ha comprobado idólatras apasionados (2).

En Julio de 1915, pensando que el día de Santa Librada (el 20) estaría abierta á todas las horas la Catedral, fui a pasar mi día en Sigüenza, y a la hora de la comida, yo solo en la Catedral, con las debidas licencias, escalé el altar, con luces, con la tranquilidad y el repo-

(1) Según nota demasiado brevísimas del Sr. Pérez Villamil (pág. 676) parece que en 1517 ya trabajaba Pereda en Sigüenza.

(2) Véase Fernández Guerra y el P. Fita en el «Viaje a Santiago».

so necesarios para el estudio, tabla por tabla, de aquella tan singular obra de arte en la Historia del español (1).

En viajes posteriores, a mis vivas sollicitaciones, hizo el Sr. Orueta (¡como pudo!) alguna fotografía, que aquí doy reproducida. Deficientísima, adelantase a dar a todos una idea de quién fué Juan Pereda,

(1) DESCRIPCIÓN DEL RETABLO:

Tabla central baja (no hay predela): *Santa Librada*.—Sentada en trono, todo el respaldo cubierto de paño verde oscuro; ella lleva manto rojo y túnica de brocado (simulado el oro con color), con martas al puño; en la izquierda mano lleva la palma; sobre el grembo, algo sujeto por la diestra, un libro abierto. Dulcemente torcida la cabeza hacia su derecha, tocada de cendal verdoso oscuro, con rayado y menudos cuadritos; es rubia y de muy delicada belleza. Aparece delante de un noble edificio digno de un Bramante, que imagino de cruz griega en planta y con cúpula abierta a la luz. El imafrente llena todo el fondo con sus gentilísimos detalles; en hornacinas dos amores *putti*; relieves de diosa fluvial desnuda con su niño sobre la imposta. En el segundo cuerpo de dicha fachada, en el arco, hay cabezas de prelados en las enjutas y, en otros arcos, cabezas de emperadores; friso, más alto, con los trabajos de Hércules (los toros, el león de Nemea, los establos de Augias). Azul bello es el del poco celaje que se ve a través de la nave. El solado se simula de mármoles de varios tonos en figuras poligonales.

Tabla lateral: las nueve hermanas ante Catelio.—Sobre el celaje, una fachada sencilla, pero muy arquitectónica (frontón, entablamento sencillito y pilastras) en que se abre una hornacina lujosa, de concha, encuadrada por medias columnas. A uno y otro lado, sobre el entablamento que apea en ellas, dos niños, *putti* de color de carne, que tiran de guirnaldas con gracia florentina. Más alto, como en acroteras, unos niños-sirenas y en el centro una deidad femenina, descabezada. Catelio, el pagano padre de las nueve doncellas cristianas, aparece allí sentado, más que airado en actitud de disgusto y sorpresa. A nuestra izquierda, de perfil el único soldado, de acuchilladas mangas. Las hermanas, unas vestidas de encarnado, otras de verde, todas en pié en actitudes sencillas, hablando entre sí en grupos. Rubias o de pelo castaño, todas de un tipo fino, de menudas facciones.

Tabla de la condenación de la Santa.—Fondo (menos en primer término que los otros) de dos almenados edificios de viejas paredes (salvo ventanas de arco en lo último, juntas y en serie). Entre ambos, un templete octogonal cerrado de todos lados menos uno, y con columnas corintias en las esquinas. Cupulina central sobre escocinado declive lo cubre, y en ello un escudo de tarja del tipo de los *la Rovere*, pero con águila pasmada negra en oro. Sobre la clave de esa cubierta, uno de los caballos del Quirinal (según creo), simulada escultura (hasta con espigón para los brazos levantados), de admirable pureza de dibujo. Sobre el celaje, en un único nublado de amarillenta luz, el ángel que trae corona. Catelio aparece sentado ante el templete, en el rellano, y a él se acercan (figuras desproporcionadas) dos o tres milites. En primer término un soldado a la romana, el sayón del *Pasmo*, citado en el texto, dos niños grandotes, desnudos, casi abrazándose, Santa Librada de rodillas, las manos juntas, caídas (juntas de las palmas y las yemas de los dedos, trenzados los pulgares) mirando a lo alto con emoción sencilla; viste de tono algo morado rojizo; to-

nombre que (revelado por D. Manuel Pérez-Villamil) debe sonar con Yáñez, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, Masip senior, Joanes (su hijo), Vargas, Comontes y Juan Correa, entre los primeros renacientes de España, en muchos particulares, el más puro de todos.

El doctísimo autor de la monografía «La Catedral de Sigüenza» (1) no acertó, sin embargo, a relacionar el importantísimo dato documental referente a este retablo (que, desgraciadamente, publica en extracto telegráfico) con el monumento pictórico subsistente, y para mí de tan excepcional interés para la Historia del Arte en España.

El Sr. Pérez Villamil dedica muchísimo espacio al estudio del notabilísimo conjunto arquitectónico y escultórico que forman (en escuadra, en ángulo recto, al N. E. del crucero), la fachada inmensa de la capillita de Santa Librada (y en ella, en dorada hornacina, el sepulcro de la Santa), y el casi tan colosal monumento del sepulcro del Obispo D. Fadrique de Portugal, que allá arriba, también orante, dirige sus preces a la Santa portuguesa (2).

avía (más a la derecha) se vé la cabeza de un caballo blanco y de la bien plantada figura (cabeza de carácter, pero afeitada) de quien lo tiene de las riendas.

Tabla lateral alta, de la deliberación de las hermanas, puestas cuatro a cada lado y Santa Librada en medio, ante una torre de altas paredes, con avanzada portada de frontón y estípites (en realidad mujeres enteras, una desnuda y otra vestida). Hay delante una lonja o compás, y abajo todas las nueve vírgenes arrodilladas, deliberando. Se ven figuritas en el paisaje.

Tabla lateral alta, de la degollación de las Santas. A la derecha dos cadáveres y una cabeza por el suelo. En el centro el sayón que levanta la segunda cabeza y la muestra a otra de la santas, bella figura (túnica romana gris verdosa y manto rojo) que levantando la diestra para señalar al cielo, mira serena a la hermana decapitada. A la izquierda del espectador un milite romano, barbado, de amplio paludamento. Al segundo término (derecha) un cerco y en él hoguera y figuras.

Tabla central alta, el Calvario. La postiza Santa Librada, de escultura del siglo XVII (crucificada, según el error nuevo de entonces) oculta la tabla, pero se acierta a ver que las figuras de la Virgen María y el evangelista San Juan son muy bellas.

Todo está pintado al óleo sin pan de oro alguno. Las tres tablas bajas tienen el marco cintrado (al centro) y las tres altas con curva más suave (al centro). Medidas aproximadas: La central baja 88 × 60 centímetros. Las laterales bajas 80 × 44 centímetros. Las laterales altas tienen el mismo ancho de 44. Su alto no es tanto como el de las bajas.

(1) «Estudios de Historia y Arte: La Catedral de Sigüenza, erigida en el siglo XII. Con noticias nuevas para la Historia del Arte en España, sacadas de documentos de su Archivo por D. Manuel Pérez Villamil».—Madrid, Herres, 1899, a las págs. 300 y 471.

(2) Todavía se añadió por D. Fadrique algo a la decoración de la inmediata puerta, de antes labrada por el demasiado famoso Cardenal Carvajal.

Don Fadrique de Portugal, de la casa de los Condes de Jaro (1), oriundos de la real portuguesa, fué allí Obispo de 1512 a 1532. No sé si residiría mucho, por ser hombre de Corte, de gobierno, y Virrey de Cataluña y Arzobispo de Zaragoza era cuando falleció en Barcelona en 1539. En 1515 decidió la obra de todo aquello, que se dice terminada, al menos la capillita, en 1518; pero como la traslación de las reliquias (a lo alto de lo que llamo yo fachada, encima de la capillita), no se verificó hasta 1537, el grandioso conjunto plateresco no tiene fecha segura, como tampoco (documentalmente) autores conocidos, siendo muy probable que el Obispo D. Fadrique utilizara a los del Cabildo por esos años, a saber: a Alonso Covarrubias, como arquitecto, a Sebastián Almonacid y Juan de Talavera, escultores, y a Peti Juan; así lo sostiene, con razón, el Sr. Pérez Villamil. La verja (de Juan Francés y Martín García) se puso en 1522 y se modificó su colocación en 1533.

Cito todo esto y menciono todos estos años para añadir la única nota documental del retablo que el Sr. Pérez Villamil trae al apéndice de su libro con estas brevísimas palabras, y en la serie cronológica de los artistas (aquí de los «pintores») de la hermosa Catedral: **«1525-1526 Juan Pereda.—Pintó el retablo de Santa Librada por 31.003 maravedises»**. Ni más ni menos (2).

El Sr. Pérez Villamil llama en general retablo de Santa Librada en

(1) Le supongo (?) hijo de la Condesa que fué nada menos que madrina de boda de Carlos V y Doña Isabel de Portugal, siendo el padrino el ex-heredero del Reino de Portugal, D. Hernando de Aragón, Duque de Calabria.

(2) Para la interpretación del dato documental, es de transcendencia apreciar el importe de la obra pictórica, comparándola con otras. Recurriremos a un pintor ya famoso de aquel tiempo, Juan de Borgoña, que en la Catedral de Toledo era a la sazón el primero de todos, y aprovecharemos el tesoro de copias de documentos de aquella Catedral, fondo Zarco del Valle, recientemente publicados por mí en el Centro de Estudios Históricos (*).

A Juan de Borgoña, en 1511, se le abonaban cantidades por las grandes pinturas murales, todavía subsistentes, de la Sala Capitular de Toledo, diciendo expresamente, que cada una de las quince *historias* se le tenía que pagar a 11.000 maravedises. Todos mis lectores conocen esas obras y saben que son de tamaño y de gran importancia cada una.

Todos mis lectores conocen también las pinturas del mismo Juan de Borgoña en la capilla mozárabe, también siendo Arzobispo el Cardenal Cisneros y como cosa más particularmente suya esta vez. Allí pintó Juan de Borgoña toda la Conquista de Orán en el fondo muy grande y en los paramentos laterales no chicos, sino a

(*) Tomo I «Documentos de la Catedral de Toledo, colección formada en los años 1869-74 y donada al Centro en 1914 por D. Manuel R. Zarco del Valle». — De la serie de publicaciones «Datos documentales para la Historia del Arte español», páginas 111-112, 119 y 193.

el cuerpo de su libro a lo que yo llamo fachada y podíamos llamar «edificio» (como los documentos llaman a la portada vecina) en que se abre la capillita. Para mí el retablo es sólo lo que está dentro de ella, sobre su altar. Y pintar el retablo no pudo ser dar policromía y dorados a lo plateresco monumental, sino pintar las tablitas del verdadero *retrotabulo*. «En el fondo del arco (dice), donde está la mesa, hay un retablo con pinturas en tabla, divididos en seis compartimientos, tres abajo y tres arriba.»

«Con trabajo, por haberse ensuciado los colores en el transcurso del tiempo con los humos de las velas y del incienso quemados dentro de tan estrecha estancia, pueden verse los asuntos representados» que pasa a describir y después a comentar muy doctamente:

«Las pinturas son bastante buenas, y aunque no contemporáneas del grandioso monumento, pertenecen indudablemente a fines del siglo XVI.»

El incesante estudio de las obras pictóricas en los últimos años ha cambiado extraordinariamente el modo de ver estas cosas, y así, como yo pensé hace años, el Dr. Mayer no dudó en decir que el retablo de Santa Librada, en que él ve la influencia de los prerrafaelistas, particularmente la de Pintoricchio, corresponde a los datos publicados por el Sr. Pérez Villamil. «El nombre del autor, como la fecha de la ejecución de este retablo (dice), la ha revelado felizmente no hace mucho D. Manuel Pérez Villamil. Es de un desconocido Juan de Pereda o Perea, quien pintó este retablo en 1525-26 por 31.003 maravedís» (1).

proporción, del paramento Oeste. El conjunto (justiprecio de Pedro Gumiel, arquitecto de Cisneros) se evaluó en 42.500 maravedís, en 1514.

En el mismo libro se cita un retablo, pequeño por lo visto, que al mismo Juan de Borgoña encargó el magnánimo Arzobispo Primado D. Alonso de Fonseca, para colocarlo en la cueva en que se martirizó al Santo Niño en la Guardia, que no sé si hoy subsiste. Se justipreció en 1531 en 14.000 maravedises.

Por pequeño que fuera, no es grande el retablo de Santa Librada, y comparando su tamaño (aunque sean seis tablitas) con las pinturas murales de Toledo, se ve bien que en igualdad de espacio pintado eran más caras las tablitas de Sigüenza que las composiciones de Toledo; claro que porque son de más trabajo las varias escenas, con figuras más chicas.

Pero tales datos toledanos de 1511 y 1514, el de Sigüenza de 1525-1526 y el de la Guardia de 1531, nos dan una idea de igualdad de trato, en un período corto en que la moneda no sufrió variaciones apreciables, que basta para afirmar que el dato documental de Sigüenza debe aplicarse al retablito de Santa Librada, sin el menor escrúpulo.

(1) August. L. Mayer. «Geschichte der Spanischen Malerei».—Leipzig, Klinkhart y Biermann, 1913, tomo I, pág. 109-110.

3. El gran Bautismo de los Masip en la Catedral de Valencia, de 1535.

Esta vez reproducimos, también por fotografía especialmente encargada (a D. Enrique Cardona), una obra famosa y digna de serlo más, pues nada de Joanes le supera en fuerza, si mucho le avanza en el ideal dulzón que hace que se aparte ahora de Joanes la crítica tanto como antes le ensalzó desafortadamente.

Palomino que le citó a Joanes otros encargos del mismo comitente de esta inmensa tabla, no la citó; pero en el propio siglo XVIII rescatáronla del olvido impremeditado de Palomino, primero Mayans y Ciscar y el abate Ponz después (1).

De la gran tabla dijo D. Teodoro Llorente en su *Valencia* (2), llamándola una de las obras maestras de Joanes: «Tienen el calor de la vida sus figuras, de tamaño natural, y no daña el esfuerzo de la ejecución a la espontaneidad con que están concebidas y trazadas. Revélase la imitación de Rafael en los contornos recortados, en los colores vivos y pulcros; pero en ésta, más que en otras creaciones del gran pintor valenciano, aparece la franca naturalidad que distingue a la escuela española de la idealidad italiana. Apelando a la agrupación simbólica, que los críticos miopes del siglo pasado [el XVIII] tachaban de anacronismo insoportable, Joanes agrupa en este cuadro, en torno de Jesucristo y del Bautista, a los grandes doctores de la Iglesia [latina] San Gregorio, San Ambrosio, San Juan Crisóstomo [griego, pero es errata, pues el representado es San Jerónimo] y San Agustín; el Padre Eterno, que asoma entre las rasgadas nubes, a la vez que al Hijo humanado, bendice a su santa doctrina, representada por tan insignes varones». En nota añade lo del retrato de Agnesio, suponiéndole vestido de beneficiado de la Catedral, y preguntándose si «¿costearía el cuadro?» (3)

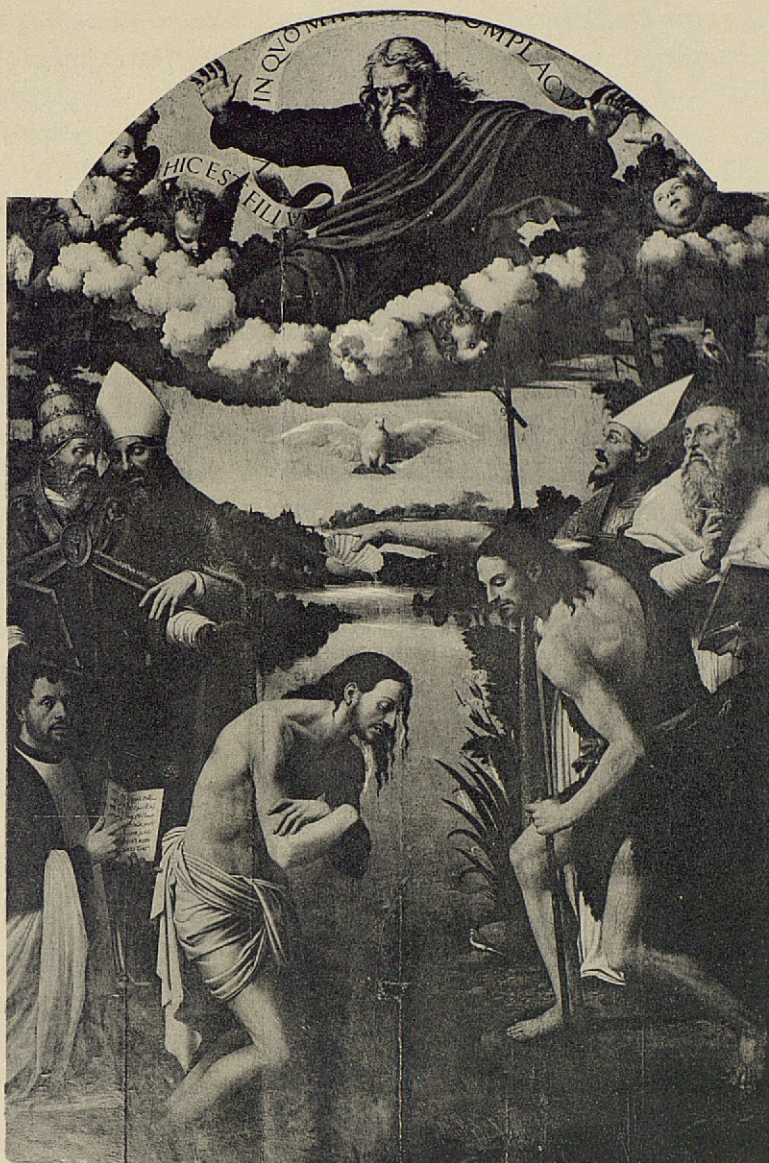
(1) *Arte de Pintar*, obra póstuma de D. Gregorio Mayans y Ciscar. — Valencia, José Ríos, 1854. La obra es de 1776.

Allí se dice del cuadro, hablando de Joanes: «otra prueba de su gran habilidad se ve en un cuadro... en que representó al natural el Bautismo de Cristo... Allí se ve cuán diestramente siguió el estilo de Rafael. Hay en aquel cuadro excelentes cabezas, vivísimas expresiones y primores del arte muy singulares y dulcísimamente agradables; y la gloria que está en lo alto con el Padre Eterno y algunos serafines, es de mano maestra.»

(2) Tomo I, pág. 606.

(3) Cómo es el cuadro, que mide de ancho como dos metros:

El celaje es monótonamente azul y de repente rosado. El río de un azul verdoso semejante, oscuro del primer término y con reflejos de blanco al lejos. Las arbole-



Fot. Enrique Cardona.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

VICENTE MASIP (SENIOR, † 1550) Ó VICENTE JUAN
MASIP (JUANES, † 1579) El Bautismo de Cristo

Los Padres de la Iglesia latina y el donador Venerable Agnesio (en 1535).

Catedral de Valencia

(2 m. DE ANCHO, MEDIDA APROXIMADA)

Los datos documentales, únicos conocidos, referentes a este retablo, los trae el docto canónigo D. José Sanchis Sivera, con atinadas observaciones propias, en importante nota de su magnífico libro *La Catedral de Valencia* (1).

«En el *Libre de obres* de 1535, fol. 26, encontramos (dice) la siguiente nota: *Item pose en data quatre sous qui doni a dos pedrapiquers per foradar damunt la pila de batejar pera posar lo retaule de mre. batiste, tinch albara e cartes*. Si esta nota (añade) se refiere al cuadro que nos ocupa, lo dicho hasta hoy respecto a su autor se ha de modificar por completo.»

No cabe duda en que sí que se refiere al cuadro la nota: porque es un cuadro grande de Bautismo, propio (casi a la exclusiva) para capillas bautismales; porque efectivamente es además propio que retratara al donador, que Bautista se llamaba, y allí está el Maestre Bautista, y porque nos es conocidísima su fisonomía, sus conocimientos de hebreo y griego, su amistad con Joanes pintor (o con los Joanes), y allí está su retrato, y el libro abierto con los textos hebreos y griegos, el texto hebreo con los puntos diacríticos doctamente copiados y las letras griegas, correctamente escritas también.

«Efectivamente (añade el Sr. Sanchis Sivera) el pintor Juan de Joanes parece nació en 1523, y cuando se puso este cuadro en el sitio

das, verdosas muy oscuras, y pardas oscuras las riberas del primer término. El celaje del Eterno es rosado de tono acalabazado; las nubes de rebordes y masas blancas sobre masas oscuras. El lirio es blanco; el pajarito al suelo gris y blanco, y blanco-amarillento con el ala oscura el de arriba. El Eterno viste de oscuro apenas verdoso, rojo el manto. Los querubes son rubios y predominan las alas rojizas. La tiara de S. Gregorio es rosada y de oro su capa con bordados; guantes rojos: Las mitras absolutamente blancas y de forro rojo; las capas de ambos padres son de oro: Paréceme S. Agustín el de la izquierda nuestra, de carnación mas biliosa y pelo más negro. S. Jerónimo, de carnación pálida poco sana y pelo de blanco-rubio tono, va todo de rojo y con blanca loba y blanca alba. El libro es de corte amarillento y tapas verdosas oscuras. El Bautista de desnudo sano muy tostado, pelo y piel parduzco oscuro, y barbas algo más rubias. Jesucristo de desnudo sano más blanco, y con blanco superfemoral, su pelo castaño oscuro. Agnesio sólo de blanco y negro (el rojo que se ve corresponde a San Gregorio): carnación atezada y pelo y barba oscuros. El libro del suelo en pergamino. — En la capa do San Gregorio, San Pedro y San Pablo, en el broche la Madona en pie con el niño, pero con creciente. En el suelo, centro, hay una rana. Encima hay una espiga en una mata. En los lejos ciudades monumentales (que usaron los Masip al principio) pero no ruinas (características de Joanes, último estilo).

(1) *La Catedral de Valencia: Guía Histórica y Artística*. — Valencia, Vives Mora, 1909, a la pág. 352.

que hoy se admira, sólo contaría doce años, siendo imposible que entonces pudiese producir, por excelente artista que fuera, un cuadro como el *Bautismo de Jesucristo*. Además, el retrato del venerable Agnesio, hecho seguramente del natural, representa tener unos cuarenta años que es la edad que tendría en la época en que se hizo su retrato, es decir, en 1535. Esto nos prueba también que no lo pudo hacer nuestro Joanes, porque a haberlo pintado él, lo representaría de más edad».

Hace el inteligente canónigo el estudio del estilo de Joanes, y el más vigoroso estilo de este cuadro, de «firmeza extraña a nuestro renombrado pintor, que manifestaba en sus cuadros un [otro] espiritualismo encantador que subyuga y conmueve», y termina así: «Fundándonos, pues, en la preinserta nota, hemos de decir que el cuadro tenido hasta hoy por obra de Juan de Joanes, fué pintado por su padre Vicente Masip, el cual lo regaló al venerable Juan Bautista Agnesio, de quien era gran amigo, o bien lo pintó por encargo de éste, que a su vez lo donó a la Catedral».

Observaré que tan voluminosa tabla no es verosímil que fuera concebida ni hecha sino por encargo del donador, a su costa, y precisamente para retablo en la pila bautismal, y que la amistad de Agnesio conocida era con el famoso Joanes (Joanes el único, antes de que desdoblásemos su personalidad entre tres: él, su padre y su hijo), aunque tan verosímil es hoy pensar en que la tuviera con Masip I, como con Masip II, o con ambos a la vez, o consecutivamente.

El cuadro es lo más fuerte, lo más plenamente renaciente (ya lo he dicho) de la escuela de los Joanes o Masips. Tanto que críticos ha habido que, negando (como yo) la necesidad de hacer viajar a Joanes por Italia (teniendo, como tenemos, en Valencia el arte italiano de los Yáñez para explicar el suyo); ante este cuadro solamente, por verle tan en relación con el arte de Sebastián del Piombo (dice Mayer) (1), da uno a pensar en la necesidad de un aprendizaje verdaderamente romano del famoso pintor.

Creo o adivino que, en consideración a este cuadro, y por datos conjeturables (del nacimiento de hermanos de Joanes, por 1500, en Valencia) es por lo que D. Luis Tramoyeres Blasco rompe, sin documento alguno, con el dato de Palomino de que murió Joanes «apenas a los cincuenta y seis de su edad», lo que, sabida ya con absoluta certeza su muerte en 1579, es causa (única) de que se le suponga nacido en 1523, Tramoyeres ahora lo cree nacido por 1500.

(1) *Geschichte*, I, pág. 129.

Como el padre y el hijo eran, o aparecían casi siempre, homónimos, y como trabajaron juntos, los datos de muchas fechas (pagos del impuesto periódico de la tacha real, cobros por pinturas, etc.), no podemos hoy saber a cuál de los dos se refieren. Si Tramoyeres acertara, ni siquiera sería seguro que conociéramos obras del padre, pues las de Segorbe ya pudo alcanzar a trabajarlas con él el hijo, si éste nació en 1500. Por lo cual resulta hoy más difícil que nunca la discriminación de las labores de ambos.

Yo hoy día doy fe a Palomino, que recogiendo especies tradicionales, yerra infinitas veces en el año, mas no tanto en la edad, *modo grosso*: El APENAS del «apenas cincuenta y seis años» demuestra que no se tuvo en Valencia tradicionalmente idea de una gran ancianidad en Joanes, que sería preciso suponer, según el criterio de Tramoyeres, habiéndole de llevar octogenario o poco menos a admitir contratos en Bocairente, para tenerse que ir a vivir a villa tan montañosa, todo lo cual no me parece verosímil.

Por eso yo me inclino a creer de Vicente Masip *senior*, como el Sr. Sanchis Sivera, el gran cuadro que doy reproducido.

Pero en el fondo, el pleito hondo no es el de saber si el padre, el hijo, o ambos, trabajaron en él. El pleito hondo es este: ¿El arte de los Masips en 1535, culmina artísticamente cual nunca en esa obra? Pues el resto es la dulzona, devota, tierna, pero nada fuerte serie de cuadros que marcan la degeneración (popular, elocuente, famosa a la vez) del ideal artístico que culminó aquí y en las restantes tablas de los dos encargos de Agnesio: la tablita del martirio de su santa, Santa Inés, del Museo del Prado, procedente del retablo de la capilla sepulcral de Agnesio en las Monjas de San Julián, de Valencia, y la tablita apaisada del Museo de Valencia con las bodas místicas de la santa y el venerable (1).

Si tales obras son de ambos Masip, yo daría al *Senior* el *Bautismo* y el *Martirio*, y a Joanes, pocos años después, los *Desposorios*, aunque deban imaginarse predela del *Bautismo* (2), pero algunos años poste-

(1) En otro número publicaremos probablemente los retratos de Agnesio y el conjunto de las obras *agnesianas* de los Masip, dedicando algún recuerdo al docto escriturario, siguiendo las huellas de D. Francisco Vilanova y Pizcueta que de él se ocupó en el *Almanaque de Las Provincias* de 1903, y en otros trabajos sueltos, y en relación siempre con Joanes, aunque discrepando yo de sus apreciaciones totalmente: en cuanto a la cronología de los estilos de Joanes.

(2) El Sr. Sanchis Sivera en su citado libro (páginas 275 y 352), marcando la identidad de la persona retratada, Agnesio, en el gran cuadro del *Bautismo* y en la alargada tabla del Museo, recuerda solamente que ésta estaba en la capilla de San

rior al cuadro grande, porque el docto retratado es menos joven. Si son sólo del padre, habrá que confesar paladinamente que el padre es el verdadero y más grande artista: no el más devoto, sentido, elocuente y popular. Y si las tres son obras del hijo, habrá que confesar también honradamente que después de 1535 (Bautismo) y antes de 1553 (a la muerte de Agnesio) Juan de Joanes se hacía más popular, más religiosamente conmovedor y más *divino* (a lo Morales); pero que... (artísticamente) se echó a perder.

Yo, ante los artistas todos, apenas se me aclara la cronología de su obra, me pregunto qué signos musicales (*crescendo* o *decrescendo* o el uno y el otro, o el otro y el uno alternados) les corresponden por su labor. ¡Al arte de Joanes, un *decrescendo*! Como (en puridad) a casi todos los artistas españoles que en vez de buscar (a la española) la vida, buscaron (a lo no español) la exquisitez, el ritmo, la plenitud de la serena belleza, que es cosa bien difícil para nosotros.

Para terminar: tan en relación veo el arte valenciano de Vicente Masip *senior* con el seguntino de Juan Pereda, que no puedo menos de creer que a las enseñanzas de este desconocido debió aquél lo que no tiene de suyo o de aprendido en los Yáñez y Sancto Leocadio.

4. El San Sebastián, de Orrente, 1616, de la Catedral de Valencia.

Otro gran cuadro famoso, nunca reproducido, sin embargo.

Dijo D. Teodoro Llorente, en su «Valencia» (1) hablando de la Catedral: «La primera capilla es la de San Sebastián, situada en el fondo de la nave [a los pies del templo, frente a la nave lateral del lado de la Epístola]. Hay que ver en ella el cuadro de este Santo, el mejor, dicen, de Pedro Orrente. Dejó este artista excelentes obras en Murcia, su patria [Montealegre, reino de Murcia], en Valencia, en Madrid, en Sevilla y otros puntos, pero en ninguna puso tanto empeño como en ésta para confundir a sus émulos, que por su afición a copiar animales le motejaban de *pintor de borregos*. Dicese que los que costearon este altar se dirigieron a Orrente porque no pudieron ajustarse con Ribalta. Este, ofendido, murmuró que tendrían *un San Sebastián de lanas*, pero al ver Francisco de Borja de la Catedral, pero ni aquí ni al hablar del cuadro grande acierta a proponerse el problema de que antes de las totales reformas de capillas y decorado de la Catedral en el siglo XVIII, en verdadera capilla bautismal (no en plena nave como ahora) formaran en un solo retablo los dos cuadros, el uno como predela (o parte de la predela) del otro.

(1) Tomo I, pág. 591.



Fot. de Enrique Cardona

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

PEDRO ORRENTE (1570 † 1644) San Sebastian, de 1616
Catedral de Valencia, capilla de los Marqueses de Albaida
(GRAN TAMAÑO)

la obra magistral de su competidor, se arrepintió de sus burlas y le pidió perdón. En la figura, desnuda y asaeteada del Santo, que ha servido a los pintores cristianos para expresar el ideal plástico de la belleza varonil, como la de Apolo a los artistas gentílicos, demostró Orrente su ciencia en la anatomía humana, la precisión de su dibujo y la vigorosa entonación de su colorido. Aún se destaca briosamente, como si estuviese viva, del fondo ennegrecido del cuadro, aún parece que anima la sangre sus músculos palpitantes. Pero no encuentro mayores méritos en ella; el espíritu triunfador no anima el rostro del mártir atormentado; la Gloria, que en visión esplendorosa, se abre a sus ojos, no penetra en su alma». En el basamento del altar hay tres cuadros del mismo autor: la Anunciación y la Visitación de la Virgen y el Nacimiento de Jesús. En el remate, otro representando al Padre Eterno. Elogia mucho Ponz (añade Llorente) todas esas pinturas; el San Sebastián dice que es figura *grandemente entendida y pintada con el mejor gusto*; y añade: *Las obras de esta sola capilla hacen acreedor a Orrente de las alabanzas tual que le dan.*

La capilla vieja de San Sebastián, después de haber pertenecido a diversas familias, concedióse en 1606 a D. Diego de Covarrubias, que fundó en ella seis capellanías y tres beneficios (1). Luego fué lo de encargar nuevo retablo, del cual proceden los cuadros que adornan el ac del siglo XVIII.

El cargo de Covarrubias era de obligada residencia en la Corte (Madrid o Valladolid en aquellos años), pues el Vice-Canciller de Aragón era en realidad el Presidente del Consejo Supremo de Aragón, que desde la creación del de Italia (desmembración de él), se ocupaba de todo lo referente a Aragón, Cataluña, Valencia, Mallorca y Cerdeña.

Pero no fué Covarrubias quien trató con Orrente en Castilla, pues los escritores valencianos y no valencianos han supuesto siempre que estaba de antes en Valencia el pintor; la viuda del Vice-Canciller (muerto en Madrid en 1607, de sesenta y un años), o el yerno de ella,

(1) Sanchis Sivera: «La Catedral de Valencia», pág. 263. Una hija del primer matrimonio de su mujer, casada con D. Francisco Milán de Aragón, hijo del Conde de Albaida, y gobernador de Játiva, atrajo el patronato de los Covarrubias a la casa de Albaida. El último Marqués (Grande de España) de la rama primogénita y apellido Milán de Aragón, fué enterrado allí en 10 de Diciembre de 1787.

El D. Diego de Covarrubias era en la Orden de Montesa Comendador de Perpunchent (provincia de Alicante hoy, lindante entonces con el estado de Albaida), y Procanciller mayor de Aragón bajo Felipe II y Felipe III. Tiene sepulcro marmóreo con yacente, y otro su esposa, en la nueva capilla, trasladados de la antigua, como el retablo, en el siglo XVIII.

D. Francisco Milán de Aragón, de la casa de Albaida, serían quienes buscaran artistas para el retablo y los sepulcros; el de ella no nos da la fecha de su muerte, ocurrida en Valencia.

El cuadro grande nos muestra la silueta de San Sebastián que, punto por punto, había de copiar (por algún dibujo) Carreño de Miranda en su cuadro conocido del Museo del Prado.

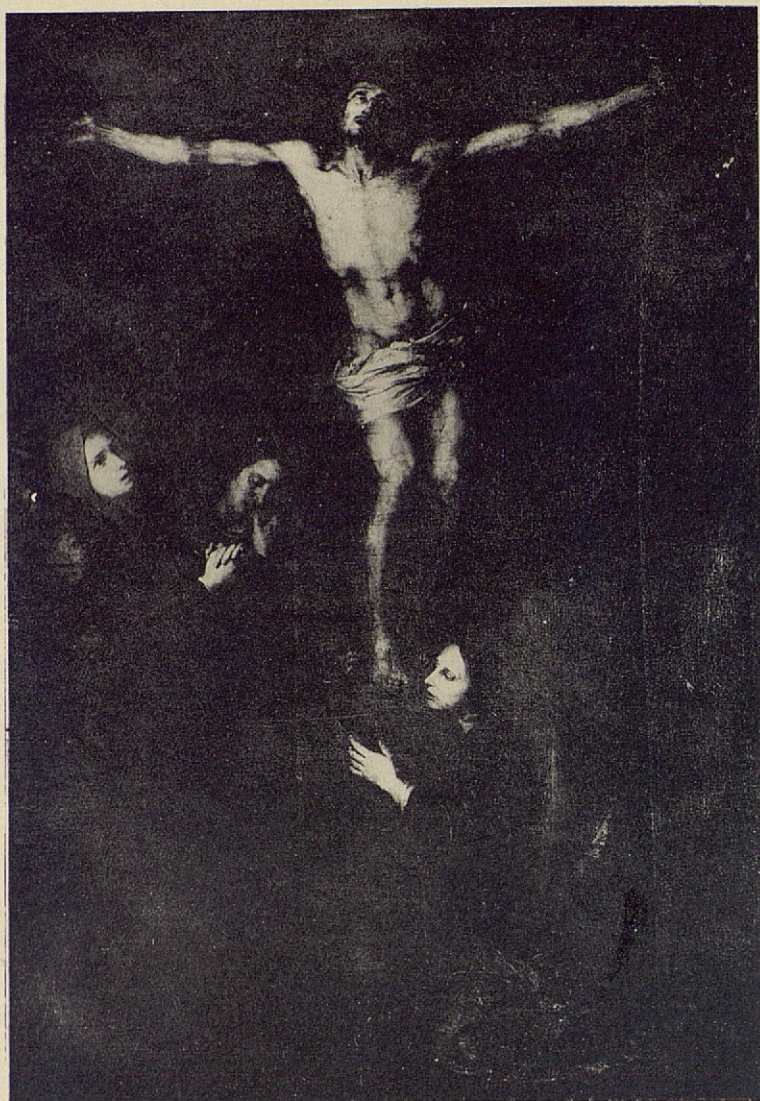
El de Orrente muestra al héroe cristiano rubio de tipo; su desnudo con carnación de tostado parduzco, en que destaca el paño superfemoral blanco. El morrión o borgoñota, al suelo, es de tono plumizo claro, con plumas encarnada y blanca. El celaje azul es algo parduzco también. El ángel rubio que trae la palma (amarilla clara) lleva rojo el ropaje. El otro, que trae la corona verde oscura, viste algo como si fuera amarillenta loriga y manto carmesí claro. A lo lejos, en el paisaje, Santa Irene y la compañera que acuden al Santo.

La factura peca de seca, demostrándose aquí el absurdo de suponer a Orrente en Toledo discípulo del Greco, cuando allí pudo tener maestro tan próximo a su estilo (en el modo de tratar el desnudo) como Luis de Caravajal. Orrente le va aventajando, al ir (poco a poco) soltando la sequedad de la factura.

La cabeza de San Sebastián, a pesar del escorzo, es retrato, recordándonos el admirable que el mismo artista pintó en el otro lienzo importantísimo suyo, que es de los mismos años; el de la Sacristía de la Catedral de Toledo (1).

Orrente (como acertadamente dice Mayer), aunque imitó tanto los *cabañas* de Bassano, no es venecianista, sino *tenebrista*, y véase aquí otra prueba de que antes de ir a Italia Ribera, el *tenebrismo* a lo Caravaggio, y aun antes de Caravaggio, había echado hondas raíces en España.

(1) El notable cuadro de Santa Eulalia apareciéndose a San Ildefonso, de la gran sacristía de la Catedral de Toledo, se mandó (por el Arzobispo Sandoval y Rojas) que se pagara a Pedro de Orrente en 4 de Noviembre de 1617 (1.500 reales), acaso en sustitución (creyó el canónigo Pérez Sedano), ó acaso para formar pareja (creo yo) con otra escena de la vida del santo encargada en 1611 a Juan Bautista Mayno. Ha sido error, pues, de autorizadísimo crítico creerle quizá el más moderno de los cuadros del autor (*das bedeutendste und vielleicht modernste Bild*) a la vez que el más significativo. Véase «Notas documentales inéditas para la Historia del Arte español. I. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII, por el canónigo obrero D. Francisco Pérez Sedano», publicadas por mí en el Centro de Estudios Históricos, 1914, a las páginas 89, 128 y 129, y August. L. Mayer: *Geschichte der Spanischen Malerei*, tomo II, pág. 35.



Fot. de D. M. Gomez Moreno M.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JUSEPE DE RIBERA, LO SPAGNOLETTO (1588 † 1652)

Cristo de la Expiración, pintado entre 1616 y 1620

Colegiata de Osuna

(MAS DE 3 X MAS DE 2 m.)

5. El Crucifijo de Ribera en la Colegiata de Osuna.

Nos hemos ocupado de reciente, benévolo lector de nuestra Revista, de «varias obras maestras de Ribera inéditas» (1).

Anterior a ellas, a aquellas cinco, como obra capital de las encargadas al pintor valenciano por el primer Virrey de que fué pintor de cámara, el Duque de Osuna («el grande Osuna», de Quevedo), es esta obra que bien que mal, pudo en dificilísimas condiciones de espacio fotografiar (hace años) D. Manuel Gómez Moreno Martínez, y que en fototipia, por fuerza deficiente, ofrecemos en el BOLETÍN.

«La gran Crucifixión que el Duque de Osuna (que descubrió su talento) dió, con otros cuadros a su iglesia de familia en Osuna, es acaso la más antigua de las obras suyas conservadas», dijo el Dr. Carl Justi. (2)

Sobre ese gran lienzo, voy a reducirme a copiar algo de lo que dije hace años. Había yo visitado Osuna en 1905; hablé de las obras de Ribera con D. Teodoro Llorente, e hija de la conversación, fué una serie de tres artículos publicados en el periódico del ilustre poeta, *Las Provincias*, de Valencia (3).

Decía allí que el cuadro tiene en Osuna culto fervorosísimo con el nombre de *Cristo de la Expiración*, y que está colocado como retablo en una capilla del lado del Evangelio, donde es principal centro de la devoción de los osunenses, que le veneran como especial patrono. Puede tener el cuadro, añadía, poco más de dos metros de ancho por cerca de tres de alto.

«La composición es conocidísima, pues antes o después de Ribera, debió de existir algún lienzo devoto compuesto de la misma manera y muy reproducido en estampas italianas y españolas. El cliché (si se permite la frase) procede originariamente de un cuadro del siglo XV del gran precursor de Miguel Angel, Lucas Signorelli. Cristo en la Cruz, no muy alto, sobre el suelo los pies, que la Magdalena arrodillada se inclina a besar; el Salvador, movido el cuerpo en línea ondulada, levantando los ojos al cielo, balbuciendo una de las Siete Palabras; al otro lado la Virgen, desolada, llorosa, mas no desfallecida; a los pies la calavera (del primer hombre, según la leyenda). En el cuadro de Osuna todo es labor exquisita de arte sinceramente cristiano, lleno el corazón

(1) Este mismo año y tomo, pág. 11.

(2) Precisamenté pintada entre 1616 y 1620, fecha, la segunda, de la casi trágica caída de Osuna.

(3) Reproducidas de reciente, sin nueva investigación y estudio, en la revista de alumnos de mi Facultad, *Filosofía y Letras*, números 1.º, 2.º y 3.º.

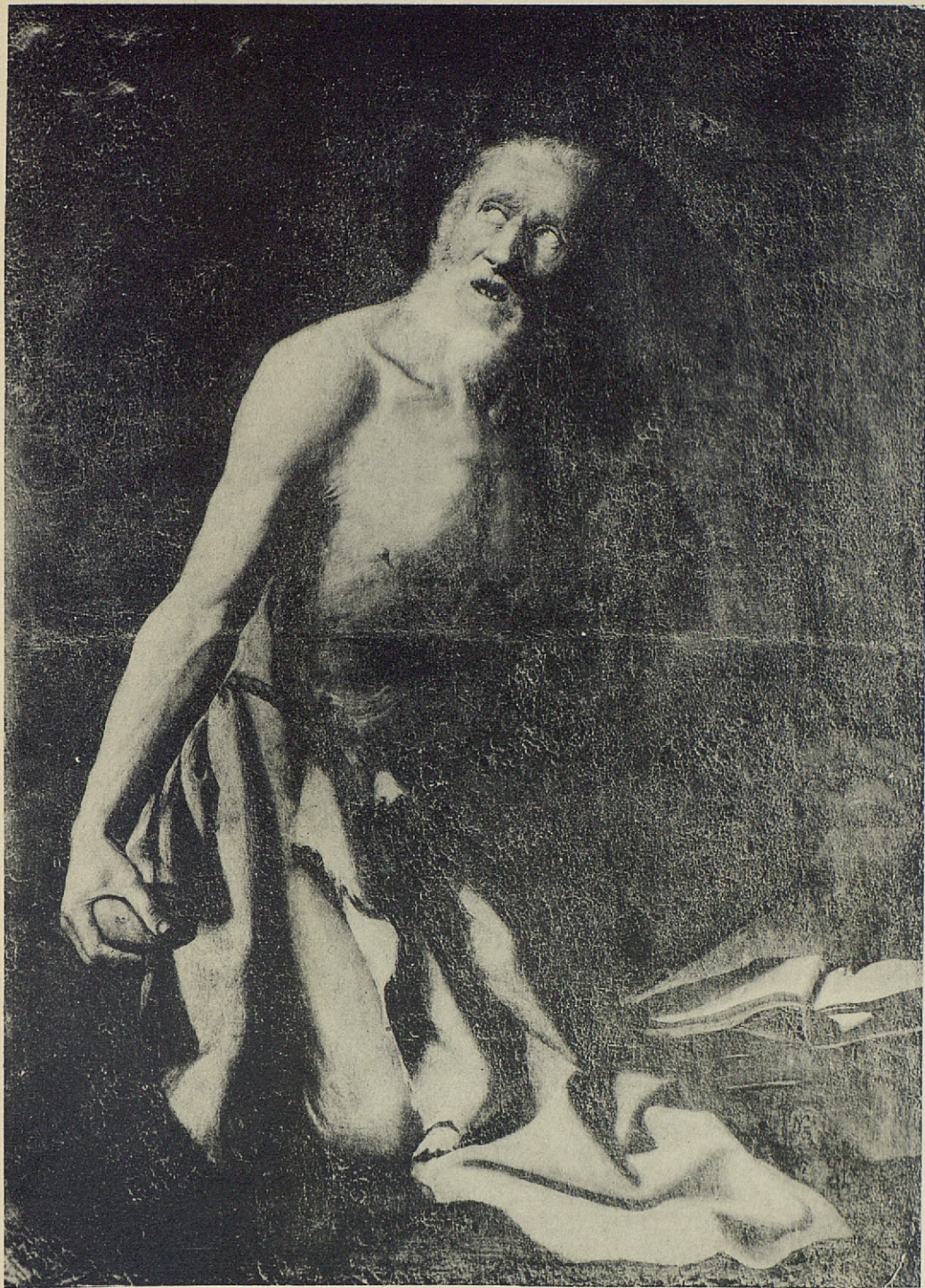
de la angustia de la tremenda tragedia del Calvario. Apenas entre las sombras se ve el oscuro rojo de la túnica y el verde oscuro, timbrado de rojo, del brochado manto que viste la Magdalena, cuando resalta el azul, demasiado franco, del manto que envuelve a la Virgen Madre, dejando ver apenas la encarnada manga de la túnica. Admirablemente movida, en bellísima línea retorcida, el cuerpo de Cristo, no está pintado con aquella inolvidable mancha homogénea de color del Cristo de Vitoria; exagérase, por el contrario en él, aunque por manera dulcísima, el claro oscuro, acentuando un modelado escrupulosísimo: a lo Leonardo o a lo Correggio, detallando todas las delicadezas, pero produciendo, a la conveniente distancia, exceso de manchas de luz y de sombra y descomponiendo el gran efecto del conjunto. Apenas se puede adivinar otra figura que la casi invisible del Evangelista, que llora; de luz roja entenebrecida aparece la calavera, perdiéndose el diseño en una gran mancha de ella; hasta el blanco del lienzo que ciñe las caderas se pierde entre los grandes exagerados manchones de sombra que caracterizan la manera artística de ésta, por todo lo demás, obra maestra.

«¿Cómo no atraer la popularidad la actitud de María—juntas las manos, plegada la derecha sobre la izquierda, la cabeza alterada, la faz consternada — del modelo mismo de la inspiradísima Madonna de la Sala capitular de la Catedral valenciana? ¿Cómo no rendir los corazones más fríos la maravillosa expresión de la cabeza de Jesús, la boca abierta, angustiada, la dulce amarguísima mirada puesta en el cielo?

«La órbita aparente del sol, variada a diario con el turno de las estaciones, deja sólo dos días al año que caiga a la hora de nona un rayo de sol sobre parte del lienzo, desde un alta ventana de la nave mayor del templo. Para que casi se tenga como prodigio el caso por aquellos meridionales, basta la maravilla de expresión, de modelado y de verdad, de la cabeza del Señor, que es precisamente la parte herida del rayo revelador de la luz, dando en aquel entenebrecido Calvario, creación acaso la más concienzuda del Españolito.»

6. El San Jerónimo, firmado, de Pablo Legote, en la Catedral de Sevilla.

Se conservaba, y se conserva, este cuadro en un lugar oscuro, en la sacristía de la capilla de los Cálices de la Catedral de Sevilla, y colgado alto, y a contra luz. Sin bajarlo, allí no se ve tan bien como aquí en la fototipia, basada en una fotografía de D. Rafael Salas, segundo maestro de ceremonias de aquella Catedral y fotógrafo notable.



Fot de D. Rafael Salas

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

PABLO LEGOTE (flº...1608...1671...) San Jerónimo penitente (firmado)
Catedral de Sevilla, Sacristía de la Antigua.
(1.50 DE ANCHO, MEDIDA APROXIMADA)

Visto de cerca, el cuadro es de alguna sequedad de factura, de pincel poco jugoso, ¡en la Sevilla de los pinceles mágicos!

El derribado manto (burdo paño de manta) es azul verdoso, y el otro paño, gris, muy gris con fuerte claro. La barba, hermosamente hecha, es blanca, y toda la carnación, blanda, de muy anciano. Mide como metro y medio de ancho el lienzo. Figura, pues, de tamaño colosal.

El autor es otro *tenebrista*, secuaz aquí directo de Ribera, pero a su manera; como a su manera (otra, y menos tenebrista) fué secuaz de Ribera en Castilla Antonio Pereda.

Pablo Legote fué natural del Luxemburgo; pero vivió siempre en España, sobre todo en Sevilla y Cádiz, donde murió entre 1670 y 1672, de unos ochenta años. Trabajó por 1607-1609 el altar mayor de Rota; se casó en Sevilla, donde ya estaba en 1615, y desde 1637 ocupó cargos en Cádiz, desde donde en 1640 pintaba para el Arzobispo de Sevilla Spínola.

Los estudios sobre este artista (estudios concurrentes) de D. Enrique Romero de Torres y el Dr. August L. Mayer se basaban en las obras que documentalmente se revelaban suyas: el retablo de Lebrija (las pinturas), por 1628-1638, y el de Espera, 1665, cerca de Arcos de la Frontera, o bien en piezas magníficas, demasiado magníficas, atribuidas al pintor por el dicho Dr. Mayer, como el *Abrazo de Joaquín y Ana*, del Museo de Budapest (pequeña réplica en el de San Petersburgo) y la *Adoración de los Reyes*, del de Londres, antes atribuida a Velázquez y a Zurbarán.

Tanta importancia concedida al diez años hace casi desconocido pintor, tenía preocupados o incrédulos a los que de estas cosas nos ocupamos, cuando apareció en 1910 su única obra firmada, que ahora damos reproducida aquí. La firma, no da fecha, *Paulolegote | pint.* (1).

Mayer, no sé si sorprendido por lo inesperado de la obra, la supone de la época sevillana del autor, y bajo el influjo de Ribera: concepción y ejecución. Esto es evidente.

Y también, que van por el mundo cuadros de Legote que este San Jerónimo nos hace ver que son suyos y que se atribuyen a Ribera y

(1) El descubrimiento de la firma del cuadro fué en ocasión de la que debemos llamar famosa requisa de 1809, realiza la felizmente por el canónigo (novelista famoso) Sr. Muñoz Pabón con el Sr. Gestoso Pérez, acompañados de los hermanos Bilbao, de D. Virgilio Mattoni y D. Cayetano Sánchez.—Véase «Una requisa de cuadros en la Catedral de Sevilla, por José Gestoso Pérez».—Sevilla.—*El Correo de Andalucía*.—1909.

a Murillo; ejemplo, el Job de la Pinacoteca de Parma, publicado por el mismo Dr. Mayer en su «Murillo», aunque en el rincón de lo dudoso o de autenticidad sospechosa.

Como hemos publicado en este trabajo tres cuadros que nos marcaban en 1503, 1525 y 1535 el ingreso y los avances de España en el camino del Renacimiento, hemos publicado otros tres de Orrente, de Ribera y de Legote, que nos ofrecen una evolución creciente y mantenida de la fórmula española del tenebrismo, fórmula técnica que a los principios del siglo XVII, fué causa ocasional (en buena parte), de que España se preocupara de los problemas de la luz y del color en los cuadros, sometiendo a ese ideal estrictamente pictórico el del Renacimiento amigo de la forma, la línea y la composición: los elementos comunes de la Pintura con la Escultura. El tenebrismo abrió camino a la espléndida escuela colorista castiza del pleno siglo XVII.

ELÍAS TORMO.

BIBLIOTECA

Nuestro distinguido consocio de Valencia D. Hugo Braunner, que en los pocos años que lleva residiendo en España ha logrado conocer nuestras artes y Arqueología como pocos, formando una colección rica e interesantísima (particularmente de nuestras antigüedades cartaginesas), ha obsequiado a nuestra Sociedad, en consideración a los trabajos de nuestra revista, con un hermoso regalo.

Se trata de gran número de libros, toda una pequeña biblioteca, formada principalmente de Catálogos ilustrados, con profusión extraordinaria de láminas (incluso en colores), de las ventas de obras de Arte: casi íntegras las aucionen alemanas del último quinquenio anterior a la guerra, bellamente encuadernadas, además, las series de más importancia.

Son libros cada vez de mayor lujo y precio y de más interés, y que, así en serie, ni aún aislados, no encontraríamos en ninguna Biblioteca nuestra. Recordarán los lectores consocios que habíamos solicitado en las páginas del BOLETÍN, el préstamo momentáneo de obras tales de los pocos consocios que las adquieren para extractar de cada una de ellas. Nota referente a lo español.

Celebra haber vertido aquella idea, a la vez que agradece, en nombre de la Sociedad, el rasgo generoso del Sr. Braunner,...

LA REDACCION

Reseñas de Conferencias de Arte.

EN LA UNIÓN DE DAMAS

Sr. Beruete y Moret: Felipe II y el Greco

(el 9 de Marzo, 1916).

Contemporáneos ambos, tuvieron alguna relación directa—por cierto ni entusiasta ni cordial.—Por caminos diferentes, uno y otro, al mismo tiempo, iniciaron el florecimiento artístico nacional que habría de efectuarse en pleno siglo XVII. En tal sentido cabe considerarles. El Rey, coleccionista, trayendo a España obras maestras extranjeras; el pintor, creando y desarrollando un arte personal, una técnica nueva, antecedentes, en parte, de la bien llamada gran escuela española de pintura. Así, tomada la relación entre un Monarca y un pintor, encuéntrase coyuntura para saber cómo era el Rey, según nos lo muestran sus retratistas, y cómo era el Greco, según se desprende de sus obras.

Más que mediado el siglo XVI, la pintura española no respondía a orientación propia. Una producción numerosa obedecía a dos manifestaciones diversas: a la cultivada en la corte y a la popular, de suya espontánea, que satisfacía por entero a los anhelos religiosos de la época. El arte de la corte se distinguía en el retrato y en el cuadro de composición. Mientras aquel género decaía por la estrechez de las fórmulas en que se encerraba, el segundo se reforzaba con los fresquistas, italianos en su mayoría, que acudían a trabajar en el Monasterio de El Escorial.

El manierismo imperaba cuando aparecieron las figuras de Felipe II y de Domenico Theotocópuli. Temperamentos tan opuestos, cooperaron no obstante al mismo fin, por caminos nada cercanos.

De niño, el Príncipe Felipe convivió poco con su padre el Emperador. Criado al lado de la Emperatriz y acompañado de su hermana Juana, alterna su vida residiendo en varias ciudades castellanas: Madrid, Toledo, Aranjuez, Avila y Ocaña. Un retratista anónimo, en un lienzo que se conserva en la clausura de las Descalzas Reales, nos da a conocer al futuro Monarca y a su hermana. Las infantiles fisonomías se acusan ya con rasgos expresivos.

No con carácter marcadamente realista, sino tal como a sus ojos debía ser el primogénito del César Carlos V, pintó el Tiziano al joven Príncipe (Museo del Prado). El cuadro, maravillosa armonía, "es como ciertos pasajes de una sinfonía magistral, ejecutada con sordina por la masa de la orquesta, que nos cautiva, despertando en nosotros una emoción intensa y

perdurable,,. Una tela de Antonio Moro preséntanos al *hombre victorioso*, por aquellos días de la de San Quintín. Su aire marcial no concuerda con la idiosincrasia del Monarca. La imagen del "alma escurialense,, hay que buscarla en los retratos de Pantoja (Prado y Biblioteca de El Escorial), merced a los cuales está vivo personaje tan singular, encarnación de una idea, tipo representativo de una raza definida en el momento culminante de su paso por la Historia.

El Rey, en medio de sus hondas preocupaciones políticas, amó y protegió constantemente el arte y los artistas. Por eso ha podido escribir M. Emile Bertaux, la autoridad francesa más competente en asuntos de arte español: "El Monarca taciturno fué el mayor coleccionista y el primer conocedor de pinturas de su siglo,,.

Quien, con los bríos de su voluntad, alza un Escorial, y atesoraba riquezas que hoy son orgullo del Museo Nacional del Prado, por educación y gustos no podía entenderse con el original Theotocópuli, artista en quien quebraban todas las recetas de taller y los manierismos al uso. Mozo en Italia, y luego en Toledo, logra con su fama el ser llamado a colaborar en la decoración de San Lorenzo. Su obra *El martirio de San Mauricio y de la legión tebana*, atrevida, de inusitada audacia, no se acomodaba al temple y al orden que aquel magno templo, todo razón y medida, exigían. Fondo El Escorial inadecuado para resaltar una creación originalísima, Toledo, en cambio, sí lo era. ¿Dónde, si no, podía engendrarse un *Entierro del Conde de Orgaz*, y fomentarse el ardiente misticismo de un arrebatado como el Greco?

La Imperial ciudad, mejor que otra, ofrecióle un ambiente propicio a sus ensueños y fantasías, a la vez que los ejemplares más castizos del sentir castellano. La corte de Felipe II se resume en el anónimo hidalgo "viviendo un momento histórico grande, pero que amenaza ruina por todas partes; lo comprende, pero no le importa; el porvenir de su país y de su raza no le preocupa; a él le basta con su fe y la salvación de su alma. No es un santo; peca, pero se arrepiente; es católico, y está convencido. Es inteligente, y lo sabe; grande de espíritu, desprecia los negocios que proporciona la fortuna; celoso, convierte el amor en tragedia. Es reservado, sombrío, triste y soñador. Así llega hasta nosotros *El caballero de la mano al pecho*.

La España heroica y caballeresca, noble y devota, alienta en los retratos de *el Greco*. Lástima que en su serie falte el del Rey Felipe II, "quien por su figura, por su trato. por la palidez y demacración de su rostro en aquellos sus últimos años, por lo que los ojos reflejarían de la vida interior del personaje, era el modelo tipo para que aquel pintor, al retratarle, hubiera realizado una obra magistral. Pero con el cuadro de *San Mauricio* terminaron las relaciones entre ambos personajes. Lástima también que *el Greco* no hiciera los retratos de las dos grandes figuras de aquella época, en cuyas obras encontramos todos los ideales de entonces: Santa Teresa de Jesús y Cervantes; pero nada hace sospechar que el pintor los conociera,,.

Objeto del conferenciante fué situar después, dentro de la historia de la pintura española, a *el Greco*, y lo que significa éste para el arte contemporáneo. "No es razón de moda, ni su gloria podrá ser pasajera. La consagración del arte de *el Greco* es un hecho, y a ello hemos de contribuir todos para gloria de nuestro arte y de nuestro pasado.—*Angel Vegue y Goldoni.*

Retales , Virutas , cizallas ...

17. **La Inmaculada de las Gaitanas de Francisco Ricci.**—En el Museo de Cádiz hay una hermosa Inmaculada, atribuída antes (en Madrid, pues procede de depósitos del Prado) a Francisco Ricci, ahora reproducida (en las bellas *Guitas de Cádiz*, de D. Pelayo Quintero) como obra de Valdés Leal, como tal catalogada por el Sr. Beruete y Moret, y que siendo digna de ser atribuída a Herrera el Mozo, demuestra lo mucho que influyó éste en Sevilla en Valdés Leal, y en Madrid en Francisco Ricci, en una época feliz de la vida de éste. Para dilucidar la atribución, nada como la obra de las Gaitanas, en Toledo, indiscutible de Ricci.

Es obra maestra de alguna mayor dureza o visibilidad de la dureza de trazos y factura que la de Cádiz, acaso por ser tanto mayor su tamaño, pero haciendo posible e indicada aquella atribución. Iconológicamente es de interés. pues la Inmaculada, aun algo aññada, de blanco y azul en el centro, compórtase, con ser tema central, con la traducción del misterio entre ángeles, hombres, Divinidad trina y la Teología. Esta la representa San Agustín, de capa pluvial, de negro dentro, que ocupa toda la mitad de nuestra izquierda en el cuadro. Sobre él (tras él) extáticos o admiradísimos como él están (representando la Humanidad a la vez que "históricamente,") San Joaquín y Santa Ana, adelantando los brazos, elevando la mirada. Más altos que ellos el Niño Jesús bajando como del cielo a María; el Padre Eterno que con su derecha coloca el largo cetro sobre la cabeza de María, y el albo Paraclete, que deja sobre esa misma cabeza llamas pequeñas del fuego. Por lo más alto, y en general, muchos ángeles, a ese y al otro lado. Pero los del otro lado, acaso no descifrados, son los arcángeles canónicos y deuterocanónicos. Abajo el dragón infernal recibe en la garganta abierta el lampo de la lanza de Miguel que bajó a vencerle: dicho ástil con bandera. Encima aparece Rafael caracterizado por el bordón sobre su izquierdo brazo y llevando en la mano derecha el cáliz que contendría el hígado del monstruo que quiso devorar a Tobías hijo y con que se curó de la ceguera Tobías padre. Encima de Miguel, al lado de Rafael, pero en segundo término se acierta a ver a otro arcángel, que será Sealtiel, pero sin el incensario típico: las manos las tiene al pecho. Tienen en cambio sus características, primero, encima de

Rafael, Barachiel que lleva en la halda o en las manos y vierte gran cantidad de flores; encima de él, el pecho con brillante armadura, la diestra armada con larga espada, se ve a Uriel, y en lo más alto de ese lado, caracterizado por la corona o coronas que trae para colocarlas se ve a Jehudiel. El arcángel Gabriel, por último, con la azucena y el rótulo de su parainfo a María, lo representó el pintor al lado opuesto, dirigiéndose a la Inmaculada, por debajo del Eterno y por encima de los padres de María.

No pude leer ni copiar letras: hay muchas. De la lanzada del dragón, como signos de luces en nubecillas, se desprenden lo que son letras: Ipsa contaret... (y otra palabra en oblicuidad paralela). Creo que bajo Miguel hay en escudo una inscripción de varias líneas de capitales, y otra mucho mayor por el centro, cerca de San Agustín.

El cuadro es muy grande y de efecto en conjunto; arriba terminado en semicírculo. Llena sólo o forma sólo el retablo mayor del templo de las Agustinas.—T.

18. De nuestro viejo Arte colonial: El Pintor Echave en México.—¿Pudo Baltasar de Echave ser iniciado en el cultivo del arte pictórico por su mujer llamada la Zumaya? Corrió como cierta esta versión desde que la consignó D. Cayetano Cabrera en su *Escudo de armas de México*, hasta que el Ldo. D. Manuel G. Revilla en su libro sobre *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal* (México, 1893) la dió por definitivamente desechada, basándose para ello en que el pintor guipuzcoano se casó dos veces, y ninguna de ellas con mujer que se apellidara Zumaya. En 9 de Diciembre de 1582 contrajo matrimonio con Isabel de Ibía, y en 17 de Diciembre de 1623 con Ana de Arrioja. Para nosotros, los datos no son tan concluyentes como supone el Sr. G. Revilla; antes al contrario, es muy verosímil que Isabel de Ibía fuese la conocida vulgarmente con el nombre de la Zumaya, "de cuya mano es el San Sebastián, que está en el altar del perdón de la Catedral,, según leemos en la *Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII*, por Rafael Lucio (México-1864). Y nos inclinamos a creer que Isabel de Ibía fuese conocida por la Zumaya porque en la villa guipuzcoana de este nombre no era desconocido, ni mucho menos, por aquella sazón el apellido de Ibía, pues la primera partida de defunción que se lee en los libros parroquiales de la iglesia de San Pedro Apóstol, de la misma villa, es la del "hijo de Matías de Ibía y de Maripando de Olea su muger el qual murió a qñze de março del dicho año,, de 1552. No es este el único Ibía que aparece en aquellos libros, lo cual nos lleva a tener por cierto que la primera mujer de Baltasar de Echave era natural de Zumaya, y por eso se la conocía, no por su apellido, sino por el pueblo de su naturaleza. Hasta por la fecha en que contrajo nupcias con el oidor y artista guipuzcoano que dejó en México nombre tan honroso, pudo muy bien ser su maestra en el arte de la pintura, pues

todos los cuadros que de Echave se conocen son posteriores a su matrimonio.

A título de apuntes para el catálogo de sus obras, ahí van los títulos de algunas:

San Cristóbal, de tamaño colosal, pintado en 1601, retocado desgraciadamente en 1776 por José Mariano Albo.

Visitación de Santa Isabel.

Aparición del Salvador y la Virgen a San Francisco.

(Estos dos cuadros pertenecían al retablo del altar mayor de la iglesia de Santiago de Ilaltelolco, que según Torquemada se concluía y estrenaba en 1609).

La Adoración de los Reyes, firmado.

La Oración del Huerto.

(Estos dos cuadros fueron cedidos por los Padres del Oratorio de San Felipe de Neri, en cuyos claustros estaban).

El martirio de San Ponciano.

(Este cuadro fué comprado a un particular para la Academia de Nobles Artes de Méjico, a la que fueron igualmente a parar los dos anteriores procedentes de San Felipe de Neri).

Gloria de San Ignacio, pintado en 1610.

Martirio de las Virgenes de Colonia, pintado en 1612.

San Aprasio, pintado también en 1612.

(Estos dos cuadros estaban en los claustros de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús).

San Francisco de Paula, pintado en 1625. Se conservaba en una de las piezas de la Sacristía de la Colegiata de Guadalupe.

La vida de San Francisco, en varios cuadros, que Vetancurt en la *Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México* menciona como *del pincel famoso de Baltasar de Echave*.

Santa Cecilia, existente en el Convento de San Agustín, obra también del pintor zumayano, a juicio de D. Bernardo Conto en su *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* (México, 1872).

La Sacra Familia, que se conservaba en la Profesa, y que aun cuando no lleva nombre de autor, era igualmente, en sentir de Conto, obra de Echave.

El martirio de Santa Catalina, pintado en 1640 para el convento de Santo Domingo.

En la casa de los Sres. Arguinzóniz en Durango (Vizcaya) hay otro lienzo que D. Segundo de Izpizua en su *Historia de los vascos en el descubrimiento, conquista y civilización de América* (Bilbao, 1915) señala como de Echave. (Véanse las páginas 335 y 336 del tomo II de la citada obra). "Representa a San Francisco, arrobado y en éxtasis, tal vez en el misterio de las llagas, pues entre las nubes aparece, en pequeño tamaño, la imagen de

Cristo en la Cruz. Estos detalles hacen sospechar que esta tela formaba parte de los que Echave pintó para el patio grande del convento de Franciscanos de México.,,

Años hace se nos dijo que el Sr. D. Casto de la Mora, que ejerció el cargo de Cónsul de México en San Sebastián, poseía también uno o varios cuadros del notable pintor zumayano.—*Carmelo de Echegaray.*

19. El Retablo de Quejana del Canciller Ayala.—El Arcipreste de Morella, hoy de San Mateo, investigador felicísimo del Arte medieval del Maestrazgo, D. Manuel Betí, nos favorece dándonos una lección de las letras del retablo y frontal que publicó nuestro BOLETÍN en el número último (II trim. 1916, págs. 156-157) con evidentes errores y deficiencias de lectura, por la precipitación con que el trabajo hubo de componerse en la imprenta y haber habido que corregir pruebas cuando no se tenían a mano las fotografías.

A)	Dice	Eçelsis	por	Eçcelsis
C)	"	Melchior	"	Melchor
S)	"	Eçelsis	"	Eçcelsis
Id.	"	Naçio	"	Nacio
Id.	"	Ihu xp̄o.	"	Ihus xps.
K)	"	Pastores?	"	Doctores
I)	"	Unieron	"	Unieron
J)	"	Templo	"	Templo
H)	"	Ioseph	"	Iosepf
L)	"	Daqino	"	Daquino
Id.	"	Estos	"	Estas
Id.	"	Pero	"	Pedro
Id.	"	Ihu	"	Ihuc
Id.	"	Daqino	"	Daquino
Id.	"	Vendizelas	"	Vendizelos
M)	"	que enseñaba la ley	"	en señal a la ley
O)	"	Ihu	"	Ihs

El mismo ilustrado consocio nuestro nos dá una idea, acaso felicísima, formulada en la siguiente pregunta:

"¿No le parece puedan ser *nietos* del Canciller don Pero López de Ayala, los dos del Calvario adorando el Crucifijo, "Pedro, fiijo de Fernán Pérez... (y) Mari Ramírez, fiija de Fernán Pérez de Ayala.,?" Su vestimenta nos los revela adolescentes.—R.,,

Visitando nuestras Colecciones.

El Museo Provincial de Castellón de la Plana.

En las postrimerías de la situación liberal de 1909-13 fué nombrado Gobernador de Castellón una persona culta, entusiasta desde su juventud de los estudios históricos y desde pocos meses antes grande aficionado de las manifestaciones del Arte medieval, particularmente de la pintura, por haber sido descubridor feliz de ciertas tablas y frescos en Liria, su patria. Llegado a Castellón en período de normalidad política D. Teodoro Izquierdo, por primera vez Gobernador civil, distrájose de los chismes del pardi-dismo provinciano, preocupándose de una abandonada obra de cultura cual habrá de ser el olvidado Museo Provincial. A él consagró sus desvelos y tuvo la fortuna de encontrar en la capital de la provincia a un docto valencianista, D. Francisco Almarche, que cooperó a la obra adquiriendo por los pueblos, a precio bajo, algunas interesantes antigüedades, particularmente loza de Alcora y alguna imagen de talla. Se movió la opinión, se atrajo a la empresa a los cultos castellonenses, particularmente a D. Ramón Huguet, y todo se encaminaba a sazón, cuando el cambio político de 1913 alejó al Sr. Izquierdo de Castellón.

Ha vuelto, por raro caso, con el nuevo Gobierno del señor Conde de Romanones, a ser Gobernador de Castellón el Sr. Izquierdo, pero al escribir estas letras ni ha tenido tiempo seguramente sino para preparar el período electoral, ni ha debido alentarle a renovar sus nobles intentos en favor del Museo el ver ya fuera de Castellón (hoy en Valencia) a D. Francisco Almarche y el encontrar de Director (ahora cargo retribuido) del Museo, nunca de verdad abierto, a persona extraña a estas aficiones, que ni lo visita apenas.

El Museo de Castellón, que pudo enriquecerse (cuando la expulsión de los frailes) con mayores riquezas, poco bueno pudo salvar de la ruina material o de la rapiña. Parece increíble cómo la rica población, que se enorgullecía ya llamándose patria de Ribalta, dejó perder en el siglo XIX tantos "Ribaltas", y cómo las tablas de San Leocadio, que todavía vió Ponz (hijo de la tierra) en la arciprestal se dejaron luego perder, y cómo constituyéndose Castellón en heredera de las obras de Arte de la Cartuja de Valdecristo (junto a Segorbe), fueran a la capital tan pocas cosas de ella, pues aun varios de los retablos medievales salvados, lo han sido para ser conservados en el propio Segorbe (Catedral y Palacio episcopal).

El Instituto de Castellón, instalado hasta ahora en un viejo gran convento-enseñanza de monjas, tenía y tiene en unos inmensos desvanes (quizá secaderos de la ropa lavada, aunque allí dicen que fueron gran dormitorio de colegialas) todas las obras de Arte que constituyen el fondo del Museo Provincial. De ellas solamente gozaba fama una muy importante tabla de Ribalta: San Bruno, con el prelado y demás fundadores de la Orden cartujana, que se trasladó ha muchos años a la Sala del Director del Instituto. El resto del Museo, allá arriba cerrado y olvidado, había buenos patricios castellonenses que hacían estudio (prudentemente) de ocultarlo a los forasteros a causa del abandono en que se hallaba.

Yo no sé el número de lienzos menos que medianos, peores y más que peores, que allí habrá, unos colgados y otros descolgados, y algunos sin marco y por el suelo tendidos en una pieza adyacente. No ví en mi reciente visita (4 de Marzo 1916) sino un cuadro grande, de cierto interés: un Prendimiento de Cristo de estilo que recuerda a Caracciolo, y que no recuerdo si se atribuye a Bausa o a Castañeda, pintores del tiempo y escuela de Ribalta; la curiosidad en general sólo se avivó con muchos cuadros chicos en que se copiaron antiguamente (con letreros) los cuadros de Vicente Carducho de escenas de la vida de San Bruno y vidas de santos cartujos, copias que acaso permitan completar el estudio de la descabalada serie de 44 grandes lienzos, de que falta hoy más de una buena parte (1), y por último una pareja de lienzos del siglo XVIII, representando en pie el uno a San Bruno y el otro a San Hugo, Obispo de Lincoln, con el cisne y el cáliz, que siendo de un artista amanerado, muy amanerado, sus retorcimientos, su pesado plegar cuadrado de los paños, caprichoso, su espiritualización anamorfica de las cabezas, su barroquismo, no son (o no deben ser) óbice para reconocer en el anónimo a un ignoto setecentista que pintaba con valentías de color a Jo Valdés Leal y con efusión expresiva que remembra lo "escandaloso," del Greco. Es decir, a un artista de la *veta brava* del Arte español, pintor de alma, en un siglo (primera mitad) en que pocos "pintaban," de verdad y en que nadie tenía "alma,". Yendo contra la corriente pesadísima del olvido, soy yo entusiasta de unos pocos coetáneos de este anónimo: de Espinal (Sevilla), de Clemente de Torres (Cádiz), de Domingo Martínez, de Viladomat (Barcelona)..., de los últimos castizos, antes del triunfo del academismo, que Dios nos haya perdonado. Este anónimo es más franco, más brutal, bastante menos educado, pero más fuerte (2).

(1) «Treinta y ocho de la (historia) de San Bruno, copia de Guercini» dijo equivocadamente D. Teodoro Llorente (V. *Valencia*, I, pág. 355, nota), al hacer en siete líneas un corto inventario de los cuadros del Museo de Castellón, procedentes de la Cartuja de Valdecristo.

(2) Son estos dos lienzos, sin duda, los aludidos por D. Teodoro Llorente (V. *Valencia*, I, pág. 355, nota) con estas palabras: «dos, que parecen copias del Greco, y son San Bruno y San Hugo».

Con esos dos lienzos de profunda y espléndida decadencia y seis tablas bien curiosas, notables de verdad, yo formaría la salita de exposición, única del Museo; única digo, pues una cosa es guardar lienzos para estudio de eruditos, cual se guardan los manuscritos de archivos, y otra cosa exponer obras de Arte para la educación y el depurado goce estético de las gentes, cual los libros de las bibliotecas circulantes y de los centros populares de lectura (1).

Seis tablas, dos o tres lienzos, alguna talla, las lozas ya aludidas y dos tarjas y dos paveses auténticos, interesantísimos, de 1400 (casi fecha fija), bien expuestos, ofrecerían en el nuevo magno Palacio del Instituto a inaugurar un rincón de Arte selectísimo. Y si a él agregara el Ayuntamiento otra espléndida tabla medieval, de que hablaré luego, y el San Roque admirable de Ribalta (2), y la Diputación un "Santo Domingo en Soriano", notable lienzo de la escuela de Espinosa que está en la sacristía del Asilo, y depositara allí la Arciprestal otro Ribalta procedente de Agustinos (el San Eloy con Santa Lucía), cuadro que tiene en pieza de trasteros (3), ya podría decir Castellón que tenía un Museo a la moderna, pues doce o catorce pinturas bien escogidas ya lo son, si se las expone convenientemente.

Una de las tablas, que sería central de un retablo de San Bruno, nos muestra en pie, bendiciendo en el campo, al Santo de los cartujos. Parece obra muy auténtica de "Lo Fill de Mestre Rodrigo", como firma en Londres (National Gallery) Rodrigo de Osona, segundo, pintor valenciano de la escuela flamenco-hispano-levantina de fines del siglo XV, de quien guardan otras obras, bien indiscutibles, la Catedral y el Museo de Valencia (tablas de la vida de San Dionisio en la primera, y Cristo ante Pilatos en el segundo, principalmente). Es de mucha mayor importancia, pero no de otro arte ni otra escuela la aludida tabla del Ayuntamiento que descubrió en él el citado Gobernador civil D. Teodoro Izquierdo. Es una Adoración de los

(1) D. Teodoro Llorente cita (además de lo por nosotros aludido o estudiado), seis cuadros de Vergara, representando escenas de la Pasión, un Salvador imitado de Joanes, «una copia, antigua, del cuadro de los siete velos, de Fray Angélico», y otros muchos, menos importantes: entre ellos, diez de la historia de la Virgen. Eso de Fra Angélico (que no ví), ha de ser la Anunciada devotísima en la Iglesia de que es titular famosa de Florencia, de autor desconocido y tantas veces repintada, y que Felipe II quiso tener en magna copia (todavía en El Escorial) y de que se sacaron muchas otras por Castilla.

(2) Este cuadro, (que mide 2 03 por 1-39) procede de la ermita de San Roque, donde lo vió Ponz. El de la Parroquia de San Pedro de Morella, menos excelente, es variadísimo en las actitudes del santo y del perro, aunque la cabeza del santo y el tipo del perro y los tonos en general sean los mismos.

(3) Este cuadro (que mide 1-90 por 1 45), fué del Gremio de Cerrajeros en su capilla de San Agnstin, y por la procedencia y por la primitiva propiedad, fácil sería legitimar su entrega al Museo. Lo ha reproducido el Sr. Huguet, por cliché del Sr. Sarthou, en la pág. 236 del libro después citado.

Padres y llegada de los Pastores, tabla grande (como todas las de Castellón citadas) que el Sr. Tramoyeres atribuye a Rodrigo de Osona, padre, que acaso es de ambos Rodrigos, y que puede ser de otro principal artista de la escuela, como el valenciano (?) que en Nápoles pintó los cuadros de la Regla de San Francisco y de San Jerónimo en su celda, que el Sr. Bertaux estudió al ocuparse de Jacomart. Todavía no pisamos terreno firme sino en lo más típico de Rodrigo de Osona el Mayor y en lo más amanerado de Rodrigo de Osona el Mozo, y de lo uno, pero más de lo otro, hay en la tabla del Ayuntamiento de Castellón (1).

Hay en el Museo de Castellón dos tablas (no de las mayores), de las que fueron laterales de un retablo, que tienen casi tanto interés como la del San Bruno. Deben de proceder de altar o altares de Valdecristo también; pero en las escenas representadas aparecen en la una monjes blancos y cartujos, y en la otra monjes negros.

Lo inesperado y, aun esperándolo, confío en que también lo sorprendente para mí fuera en el Museo de Castellón otro par de tablas, del siglo XVI apenas comenzado, de un arte seguramente español, pero con grandeza florentina elaborado, con las nobles figuras todavía prerrafaelistas de San Miguel y de San Antón, en pie, cuerpo entero y creo que tamaño natural. Con otra tabla (acaso muy diferente) que una vez vi en los Jesuitas de Orihuela, son éstas las obras más bellas del prerrafaelismo, a lo Verrocchio o a lo Ghirlandajo, por ejemplo, que yo haya visto en España. La cabeza de largas barbas del San Antón y la juvenil, bellísima y de factura magistralísima y de técnica colorista valentísima y "modernísima", del San Miguel, desbordaron mi entusiasmo y me han dejado despierta una curiosidad y una inquietud de investigador nada fácil de satisfacer, que harán inolvidable para mí el hallazgo (el tropiezo) con tan magnas, olvidadísimas tablas. Y perdóneme el lector, por lo sincero, el abuso del superlativo a la italiana (2).

Mi visita (rapidísima) a Castellón, consagrada exclusivamente a las obras de Ribalta o de su escuela, no me consintió examinar dichas tablas detenidamente, ni de ellas hay fotografía todavía. En cambio estudié a conciencia la de San Bruno con San Hugo de Grenoble y los otros seis fundadores de Cartuja, la obra de Ribalta más famosa entre las de Castellón (con ser tan

(1) La tabla (que mide 1-97 por 1-27), tiene repintados, como las manos de San José y el perfil de la nariz, ojos y boca de María. El niño tiene repintados unos manchones rojizos en las carnes. Se dió reproducida. Por 1600, se le agregó en retablo un guardapolvo con tablitas pintadas de santos y con el repetido escudo de la entonces villa de Castellón.

(2) D. Teodoro Llorente contó «siete tablas antiguas» procedentes de Valdecristo en el Museo de Castellón. Yo no apuré la cosa, pero recuento seis y el gran San Bruno de Ribalta que Llorente cita aparte (al parecer). Su cuenta no me basta (sin más datos) para asegurar que sean de Valdecristo, como es probable, el San Miguel y el San Antón.

fino, tan más "moderno," el San Roque del Ayuntamiento), que es lo principal de los fondos del Museo. Este cuenta también con una última tabla, también de Valdecristo, en que alguien del taller o de la escuela de Ribalta pintó un Calvario con algunos cartujos arrodillados por el terrazo, entre los cuales hay alguno que, puntualmente, está tomado de los citados del San Bruno.

Ocurre con Ribalta en Castellón una cosa lamentabilísima. Que con glorificarle como hijo de la ciudad (hay paseo y monumento a él consagrados), salvo el cuadro del Instituto y el cuadro del Ayuntamiento (procedente de una ermita), lo demás que no dejaron perder por 1835, está invisible. El San Eloy con Santa Lucía, descubiertos por el Sr. Huguet, a luz, en trastero de la arciprestal. Pero en ella, en altar altísimo y en archioscurfísima capilla, el cuadro de las Almas, siendo poco más visible en San Agustín una repetición auténtica del mismo, que, por cierto, repiten la composición misma del cuadro de Federico Zuccaro (?), del Colegio del Patriarca, en Valencia, con ser manera rara de representar el Purgatorio.

Tales cuadros de Almas, un cuadro de la Virgen de la Correa, interesante, y las Adoraciones de los Reyes y de los pastores, ribaltianas de estilo las dos (sobre todo la primera), que están también en cuarto trastero de la arciprestal, si no pueden ir al Museo, por reservas de la autoridad eclesiástica, debieran sacarse a luz y exponerse en lugar apropiado. Debieran forrarse y limpiarse y cuidarse además tales lienzos, pues es un horror cómo están algunos, cuando hay en Valencia personas idóneas para ello, como el Sr. Romero Orozco, tan prudente y escrupuloso, y cuando no puede menos que sufrir el patriotismo de los castellonenses, que un día se diga que tan rica y culta ciudad deja perder en pleno siglo XX obras maestras del que tiene, con tantas razones, por el más ilustre de sus hijos.

Creo yo que todo es de fácil remedio, si se decide la traslación a local digno en el nuevo Palacio del Instituto de lo más selecto del Museo, encargándose de la dirección del mismo persona que quiera y que pueda ocuparse de la colección, y empleando en material las cantidades que para "material," destina el Estado y las que debieran agregar la Diputación y el Ayuntamiento, aunque no fuese sino por una vez. La Diputación, siempre monárquica, y el Ayuntamiento, siempre republicano; ¿por qué no habían de emular una vez en amor a Ribalta y al Arte y al prestigio de Castellón?

Nuestro consocio el Gobernador del "Museo," D. Teodoro Izquierdo, tiene la palabra.

Antes he citado dos paveses y dos tarjas auténticas del año 1400 o poco antes. Las ha reproducido en fotograbado (por el cliché de D. Carlos Sarthou) D. Ramón Huguet en la página 219 de sus *Secciones lingüística, histórica y artística* del tomo de la *Provincia de Castellón* en la *Geografía* que en Barcelona se publica bajo la dirección del Sr. Carreras y Candi.

Pero, con gran fortuna, han sido estudiadas por D. Francisco Almarche

Vázquez en un erudito trabajo del *Almanaque de Las Provincias para 1916*, que por errata (en el texto y en el índice) se titula *Las tablas de la Cartuja de Val de Crist en el Museo provincial de Castellón*, cuando no se ocupa de las tablas sino de las tarjas. Un alto pavés y una recortada tarja, con su ciervo cada uno, corresponden con toda certeza a D. Dalmau de Cervellón, y la otra recortada tarja y el otro pavés, con cinco cornejas cada uno, todavía con mayor certeza corresponden a D. Luis Cornel; el uno y el otro eran ricos homes de Aragón, y el segundo estaba "casado" con lo "divorciada" (divorcio discutidísimo) doña Brianda de Luna, cuñada del futuro Rey Don Martín, que al hacer consagrar su fundación de la Cartuja de Val de Crist mandó llevar al nuevo templo los cadáveres de los dos ricos-homes, poniendo en sus sepulcros las hoy perdidas banderas y los todavía hoy conservados escudos y paveses, con sus divisas y armas. De la subsistencia de tales divisas y paveses en el templo hasta la exclaustación, registra el Sr. Almarche varios testimonios. La fecha de la consagración del templo y colocación en él de las dichas piezas (que no se harían aposta, como piensa Almarche, sino que habían sido del uso de los ricos-homes, naturalmente) es la de 1401 (5 Noviembre), y las tarjas y paveses (1) no deben suponerse sino del siglo XIV, con entera seguridad. La Real Armerfa de Madrid, con ser tan rica, no tiene cosa parecida, ni otras colecciones del mundo cosa tan históricamente documentada.

Y he aquí cómo el diminuto Museo de Castellón "a crear,, (en puridad), ofrecería una buena, aunque corta, serie de piezas de interés que, bien instaladas, serían un seguro contra olvido.

E. T.

12 Marzo 1916.

(1) No de torneo (como opinó el Sr. Huguet) sino de guerra, creo yo tarjas y paveses. El Sr. Huguet pensaba en que corresponderían a la familia Cervellón, a la de Merlés o la de Estornells.

Revista de Revistas

(De 1915.—Arte español.)

Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (es el año XIX, de la tercera época, el 1915). ● Juan Cabré y Aguiló: *Los grabados rupestres de la Torre de Hércules* (La Coruña), en dos peñas, neolítico, esquemáticos de danzas fúnebres, con representación muy primitiva del caballo domado: avance de los grandes estudios del autor. Narciso Sentenach: *Los Arevacos*, conclusión de este estudio, tratando de la vida social, la arqueología, epigrafía, numismática, bellas artes, terminando con una excursión arqueológica sintética, ofreciendo planos de las ruinas de Quintanas de Gormaz, Termes, Castro, cerca de Volce y Clunia, reproducciones de objetos, etc. ● José Ramón Mérida: *El teatro romano de Mérida*: estudio sintético definitivo de la gran ruina ya descubierta por el autor. ● Rodrigo Amador de los Ríos: *Antigüedades salvadas, perdidas y en peligro*; estudia varias, particularmente (reproduciéndolas) las esfinges ibéricas de Aldea la Cueva y del Cerro del Minguillar, las esculturas de pirla de hierro de Ríotinto y el torso romano de Cártama, el busto de Antequera, el fragmento funerario de Niebla, el monstruo del Sr. Sirabegue, la cátedra episcopal de Niebla, un fragmento de la escultura arábiga de la Condesa de Lebrija, la placa árabe de Baena y el brocal de Toledo, con un fragmento gótico flamígero de Alcaráz. ● R. Amador de los Ríos: *Reliquias de los musulmanes en Cataluña*, ocupándose detenidamente de la lápida de Tortosa, el Arco de Tarragona, la arqueta de Gerona, el molde de platero de Tortosa, las piedras sigilares de Gerona y los alicatados de Poblet, con observaciones sobre otros temas. ● R. Amador de los Ríos: Errores inveterados: los supuestos baños árabes de Gerona, en la clausura de capuchinas, de Arte cristiano del XIII y no baños. ● Antonio Prieto y Vives: *Nuevo hallazgo de monedas hispano-musulmanas*, en Córdoba, Octubre de 1914, enterrado después del 432 de la Hégira. ● P. Félix López de Vallado, S. J.: *Contribución al estudio de la Arqueología monumental de España; S. Pelayo de Mena*, románica por 1100, con parte muzárabe del X, e imagen románica de María; estudió también *San Pedro de Partedo*, parte románica subsistente, con Virgenes románicas también. ● Félix Durán: *La orfebrería catalana*, ensayo de síntesis, aprovechando todo lo escrito y ofreciendo muchas reproducciones, particularmente de cruces épocas medievales, en trabajo extenso. con cita de todos los nombres de artífices conocidos etc. ● Manuel Serrano Sanz: Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV, Guillem Levi (1396), Jaime Romeu (1475), Salvador Roig y Juan Riús (1459), Juan de Monterde (1461), Miguel Vallés y sus hijos Miguel y Bartolomé (1483), Gil Vallés (1488), Jaime Lana (1491-1516); de Guillén Fort (1323), Ramón Torrent (1323), Juan Fernández (1328), Pedro Pérez de Burgos (1332), Guillem de Levi (1380-86), Aurich (1395-1400), Juan Solano (1401) Antonio Ruyl (1434), Bonanat Zaortiga (1434-1458), Blasco Grañen (1431), Antón Bernart (1443), Salvador Roig (1458), Tomás Giner (1466-1468), Arnaut de Castelnou (1466), Martín Navarro (1468), Martín de Soria (1435-1499), Francisco Giner (1484-1496), Bartolomé Vallés (1486), Alfonso Molina (1487), Juan Ram y Domingo Ram (1488), y Roberto Alexandre, miniaturista (1491). ● Vicente Castañeda y Al-

varez: *El arte del blasón* es un tratado extenso de gramática heráldica, con muchos particulares y dividido en capítulos. ● Narciso Sentenach: *El retrato de Cervantes*, réplica elocuente al trabajo del Sr. Puyol. ● Ramón Rodríguez Pascual: *La protección a las antigüedades*.

Ilustració Catalana (1915, es el año 13.º) ● Bonaventura Bassegoda: *La Catedral vella de Lleyda*; Manuel Herrera y Ges: *L'Antiga Seu de Lleyda*, y Trames de Mestre Noé: *La Seu de Lleyda*, tres artículos y muchas poesías dedicadas al monumento, con una información completísima en fotograbados, por fotografías Herrera y Gés de Lérida y Mas, muchas de ellas inéditas (se reproducen 71, incluidas las de planta y alzado, y detalles del retablo guardado en el Museo de la provincia (el número especial es el de 3 Enero 1915). ● Carlos Pirozzi: *Discurso sobre el Museo de Arte y Arqueología de Barcelona*, con muchas reproducciones de las salas. ● *Lo retaule de Sant Esteve de Granollers adquirit pel nostre Museu* con 14 tablas reproducidas (algunas más que en el libro del Sr. Sanpere Miquel). ● *Lo Monestir del Puig*, de Valencia, con tres fotograbados de Arte. ● Jaume Bofarrull: *El Museu diocesà de Tarragona* con 16 reproducciones de tablas, bordados, y cuatro de conjuntos de las salas, esculturas, etc. — Se reprodujo además una gran composición, atribuida a Murillo, de la colección de D. Eduardo Zaragoza: Virgen del Rosario con infinitos ángeles; varias esculturas y tablas (Borrassá) de la colección y taller del señor Junyent: la cruz procesional de Olot (por 1400)...

Filosofía y Letras, Madrid, revista de los alumnos de la Facultad (sólo el primer número corresponde a 1915). ● Elías Torme: *Los cuadros de Ribera en la Colegiata de Osuna*, y cómo dió principio nuestro pintor a su gloriosa nombradía; no acaba el estudio en 1915.

Ateneo, órgano del de Vitoria. (Es el año 3.º de la cuarta época). ● Angel de Apráiz: *Notas de un viaje: la vista de Pamplona, pintura de un Aurreku atribuida a Velázquez*, estudio del cuadro de Aspley House, de los Duques de Wellington, en cierto modo compañero de la vista de Zaragoza de Mazo y Velázquez del Prado, perfectamente documentado, estudiando las diferencias con el cuadro del Marqués de Casa Torres, reproducido en nuestro BOLETÍN. ● Angel de Apráiz: *Notas de viaje: vista de la batalla de Vitoria y dos retratos del general Alava* en casa del Duque de Wellington, obras respectivamente de Massey Wright, de Dawe y del miniaturista Kingsby.

La Zuda, boletín del Orfeo tortosí (es el año 3.º) ● Federico Pastor y Lluís: *Dos retablistas medioevales*, datos documentales del Archivo de Tortosa, sobre Domingo Valls, al parecer tortosino (en 1366, 1387, 1398, 1400) y el castellano Francisco Ruiz (en 1499), pintores. ● F. Pastor y Lluís: *El Arte pictórico en Tortosa (1347 a 1703)*, datos documentales (pagos casi siempre) a Bn. Çaparra (1347), P. Lebrí (1408), Pere Arnau (1434), Jachme Farell (1443, 1444, 1448), Jachme Serra (1448), Antoni Segarra (1451), Antigo (1462), Pere Johá (1473), Luys Montoliu (1473, 1485), Johá Stquélla (1474), Johá Gual (1476), Perot Preciana (1484), Diego Verdagua (1485), García Gener (1514), Visent Deshi (1524), Blay Grim (1525), Miguel Cantó (1532), Climent Cerdá (1539), Jaume Carriet (1545), Johá Desí (1585), Vicent Desí (1599), Jaume Talarn (1619) y Joseph Pons (1703).

— V A R I A —

Publicaciones de la Comisaría regia del Turismo.—Sin trabajos nuevos de investigación (con alguna excepción), la dicha Comisaría, tan entusiastamente desempeñada por el señor Marqués de Vega Inclán, ha dado a la publicidad tal número de folletos y de libros (en general, para propaganda gratuita), que son muchos los aficionados a estas cosas y consocios nuestros que deseaban tener idea de todo lo publicado, formulando la pregunta, particularmente, cuando dimos cuenta en el BOLETÍN de los bellísimos tomitos, tipo Gowan, de *El Arte en España*. Para contestar a los curiosos dirigióse la Redacción al mismo señor Marqués, que nos remite la nota adjunta, muy abreviada, y hecha de memoria, como verá el lector.

— Exposición en la Academia de San Fernando de cuadros del Greco en Mayo de 1909.

— Itinerario-Guía de Toledo para el Congreso Eucarístico.

— La Biblioteca (citada) *El Arte en España*, once tomos, a saber: Burgos; Guadalajara; Casa del Greco; Real Palacio; Alhambra; Velázquez; Sevilla; Escorial; Guadalupe; El Greco; Aranjuez.

— Guía de Toledo para la excursión del Presidente de la República francesa en Octubre de 1913. (Edición española y francesa).

— Descripción de los Tapices de la colección de Túnez. (Edición española y francesa).

— Catálogo de la casa del Greco.

— Bloques de postales de casi todas las provincias de España.

— Folletos de alpinismo:

Gredos;

Picos de Europa;

Sierra Nevada.

Itinerarios populares:

— Excursión a Avila.—Idem a Guadarrama.—Id. a Segovia.—Id. a Alcalá.—Idem a Toledo.—Id. a Gredos.—Id. a Sevilla, Jerez, Cartuja.—En total, siete.

— Carreteras andaluzas, provincias de Sevilla, Córdoba, Huelva y Cádiz.

Noticias.

— Ampliación al Catálogo del Museo del Greco.

— La Comisaría Regia y el Real Patronato de casas baratas de Sevilla.

Publicaciones de la Comisaría regia del Turismo.—La Comisaría Regia en la Alhambra de Granada.

— Casa de Cervantes en Valladolid.

— España, residencia y tránsito internacional.

— Circulares sobre el Archivo del Turismo y Bibliotecas populares.

Biblioteca Spain (en inglés, texto de Royal Tyller).

— Burgos y Soria.—Barcelona y su provincia.—Córdoba y Jaén.—Granada, Málaga y Almería.—Ávila y Segovia.—Salamanca y Zamora.—Tarragona y Lérida.—Madrid y su provincia.—Valencia y Murcia.—Toledo y su provincia.—León y su provincia.—Cáceres y Badajoz.—Canarias.

La casi totalidad de estas publicaciones van ilustradas con fotograbados.

La Comisaría Regia del Turismo además ha subvencionado la publicación de algunos libros y de revistas (Archivo del Arte Español, Patria, Bética, Andalucía, Pro-Patria y Alhambra) cuando tuvo en los Presupuestos del Estado mayor subvención.

Sabido es (no tanto como debiera) que la Comisaría tiene abierto un "Museo de Turismo," (Biblioteca, principalmente, pública), en la calle del Sacramento, 5, principal.

Pinturas murales del siglo XVI descubiertas en Cáceres.—

Nuestro colaborador D. Antonio C. Floriano, ha descubierto en una arruinada y casi del todo inundada ermita (San Jorge) al Sur de Cáceres y en su término, unas pinturas ingenuas, firmadas y fechadas así: juant | RRIBERA | PINTOR | MDLXI: escenas (cuatro) de la vida de Jacob, dos evangelistas, santos, y escenas evangélicas. Para más detalle, véase *La Montaña*, diario de Cáceres, 14 Enero 1916.