



VELÁZQUEZ

CRISTO EN CASA DE MARTA. (NATIONAL GALLERY)

EL HOMBRE DEL MAPAMUNDI, DE VELAZQUEZ

(MUSEO DE RUAN)

SON raras las pinturas absolutamente auténticas de Velázquez fuera de España. La mayoría de ellas se encuentran en Inglaterra. En la *National Gallery*, de Londres, es dable ver: *Cristo en casa de Marta*; *Cristo atado a la columna*; un retrato de *Felipe IV*, de cuerpo entero; otro de medio cuerpo; una *Cacería de jabalíes en el Hoyo* y la *Venus del espejo*. El retrato del *Almirante Don Adrián Pulido Pareja* se le debe asignar a Mazo. La *Adoración de los pastores*, que durante mucho tiempo figuró en el Catálogo como original del maestro, ha sido restituída a Zurbarán, con muy buen acuerdo, a nuestro juicio. Inútil es hablar del boceto: *Duelo en el Prado, cerca de Madrid*; y del lienzo titulado: *Los Desposorios*, ambos catalogados como del pintor de Felipe IV. El primero, indudablemente, no es de él; y el segundo es un remedo de su estilo, debido a Jordán.

Además de los seis lienzos de la *National Gallery*, hállase en Inglaterra, una docena de obras originales de Velázquez. Como se ve, no es despreciable ese número. En Londres, en Apsley House, y propiedad del duque de Wellington, *Dos muchachos comiendo*, pintura de la cual existen variantes (una en el Museo del Ermitaje, de San Petersburgo; otra, en muy mal estado, en París); *El aguador de Sevilla*, del cual hay una réplica, por desgracia retocada, en París, en casa de los señores Trolti, y, por último, el *Retrato de un desconocido*, de medio cuerpo. En la colección Wallace, en Hertford House, una *Cacería de jabalíes*, y el retrato del *Infante Don Baltasar Carlos* tomando lección de equitación. De esta última obra, se ve una variante, en Grosvenor House, en el palacio del duque de Westminster. Es poseedor Sir George Douglas Aldson del retrato del hombre de placer Ca-

labacillas. En Richmond Lill, y propiedad de Sir Francis Cook, se halla la *Vieja friendo huevos*; en la colección Frère, figuraban una *Purísima* y un *San Juan evangelista escribiendo el Apocalipsis*; en casa del conde de Radnor, en Longfort Castle, York, existe un retrato de *Juan de Pareja*. Hace poco, se podía ver una réplica de este último cuadro, en Castle-Howard, York, en casa del conde de Carlisle, a quien pertenecía, además, un *Príncipe Baltasar Carlos*. Ambos lienzos fueron adquiridos por el Museo de Boston. Otras obras de Velázquez han emigrado a América. Así en Nueva-York se hallan: en casa de la señora P. Huntington, el *Retrato del Conde-Duque de Olivares*, de cuerpo entero y en pie, que antiguamente poseyó en Londres el capitán G. L. Holford; en la morada de M. Charles S. Senf un *Busto de hombre*, cuyo rostro es muy

parecido al del *Conde de Benavente*, del Museo del Prado; y en la de otros aficionados al arte pictórico: un *Busto de chica*, procedente de la venta R. Kaan, y el retrato, de cuerpo entero, de *Felipe IV*, el cual fué encontrado, hace poco, en Viena, en el palacio del duque de Parma; viniéndose por ello en conocimiento de que el lienzo de la *Dulwich Gallery*, de Londres, que tanto tiempo pasó por original, es antes una copia que una réplica.

Por lo que se refiere a Alemania, en la Galería de Dresde figuran los retratos, en busto, de *Juan Mateos* y de *Un desconocido*; en la de Munich, el *Retrato de un joven*, también de medio cuerpo; y en el Museo imperial de Viena, un busto de la reina *Mariana de Austria*, dos retratos de la *Infanta Margarita de Austria*, y uno, de cuerpo entero, del *Príncipe Don Felipe Próspero*; no atreviéndonos a certificar sean del gran pintor sevillano los

otros lienzos que en ese Museo le son atribuidos.

En el Instituto Staedel, de Francfort, se da con una réplica de uno de los retratos de la *Infanta Margarita*, del Museo de Viena. Últimamente cabía contemplar en casa del señor Heinemann, de Munich, un cuadro de Velázquez: *Los discípulos de Emaus*, que perteneció anteriormente a Doña María del Valle, viuda del señor Garzón, de Sevilla.

Rusia, puede envanecerse de poseer, en el Museo del Ermitaje, de San Petersburgo, un *Retrato del Conde-Duque de Olivares*, de medio cuerpo; otro, también de medio cuerpo, del *Papa Inocencio X*, y la variante de los *Muchachos comiendo*, de la colección del duque de Wellington, a que aludimos antes.

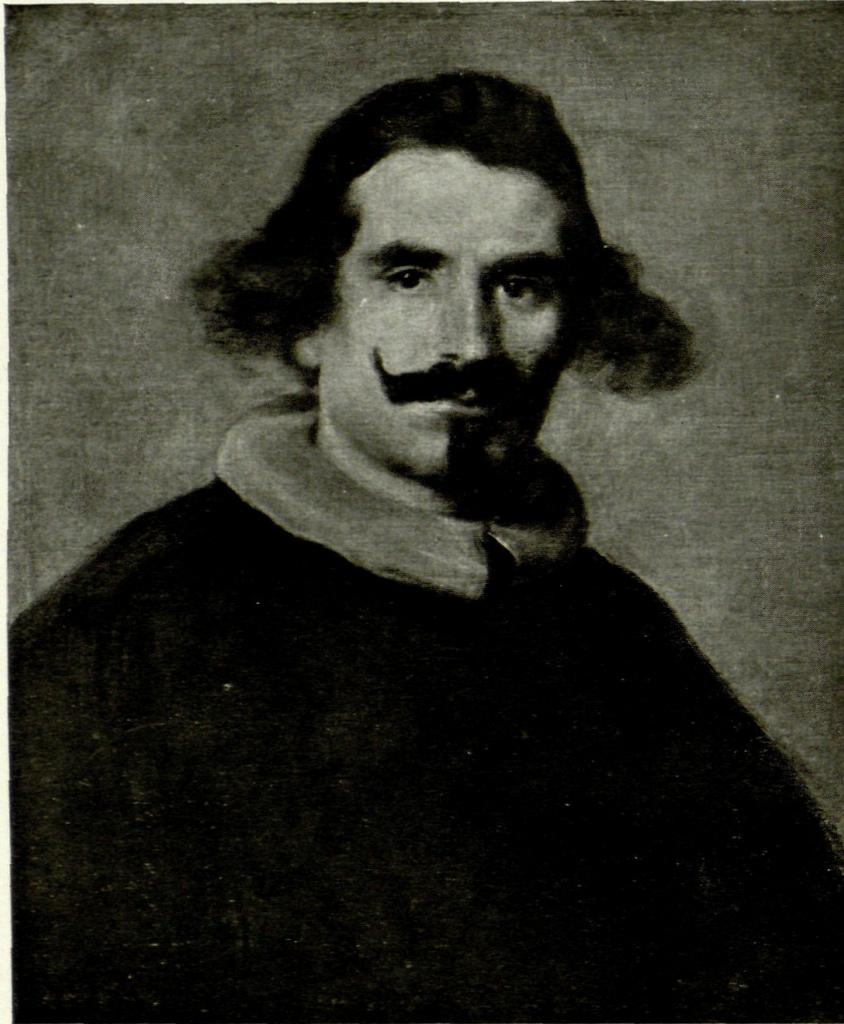
De Velázquez posee Italia: en el Museo de Módena, el retrato de *Francisco de Este, duque de Módena*; en el Museo del Capitolio,



VELÁZQUEZ. RETRATO DE JUAN MATEO. (MUSEO REAL DE DRESDE)



RETRATO DEL PAPA INOCENCIO X
POR VELÁZQUEZ. (PALACIO DORIA)



VELÁZQUEZ

AUTO-RETRATO. (MUSEO DEL CAPITOLIO)

en Roma, el *Auto-retrato*, y en el palacio Doria el imponderable *Retrato de Inocencio X*.

Por Francia pasó el *Retrato de un cardenal*, probablemente el cardenal Pamphili. Y al hablar de esta nación no es cosa de hacerlo por segunda vez de los lienzos citados anteriormente, que posee el Museo del Louvre: el retrato de la *Infanta Margarita* y el de la *Reina Mariana*.

Aquí daríamos por listo nuestro trabajo, si por una casualidad, tan extraordinaria como feliz, no pudiera el Museo de Ruan enorgullecerse de una de las más notables obras de Velázquez.

Es el retrato de un hombre que está disertando a la vera de un mapamundi. La figura

es de tamaño natural, hasta las rodillas, y aparece en pié. Lleva traje pardo, amarillenta capa, y en el cuello gorguera blanca. La capa que le pende de las espaldas, la sujeta por delante con la mano izquierda; mientras con la derecha, señala el globo terráqueo colocado cerca de sí, sobre una mesa con dos libros. El fondo es de color neutro. El lienzo, por más que ya algo obscurecido, hállase aún en muy buen estado de conservación. Mide de altura 98 centímetros y 81 de anchura.

Pasó, durante muchos años, por ser obra de Ribera. Sucesivamente, los catálogos del Museo de Ruan, atribuyen ese magnífico lienzo al maestro de Játiva. El error no deja de sorprender, aún más cuando la galería normanda posee dos pinturas de Ribera; una con la firma del autor, y que es, por consiguiente, de indiscutible autenticidad. Se trata de un

notable retrato de hombre al cual se designa — no sabemos por qué — con el nombre de *Zacarías*. La otra, enérgica y potente pintura, representa *El buen Samaritano*; y en ella se inspiró Agustín Teodulo Ribot, para el cuadro, representando el mismo asunto, que se halla en el Museo de Pau.

Los dos lienzos de Ribera, especialmente *Zacarías*, comparados con el retrato de *El hombre del mapamundi*, parece que hubieran debido ilustrar la opinión de los directores que se han sucedido al frente del Museo de la capital normanda. El conde Clement de Ris, no obstante conocer el Museo del Prado, cometió en su libro — *Les Musées de Province* — el mismo error, y aún, si cabe, de modo más grave. Sin que dejara de dudar ni un instan-

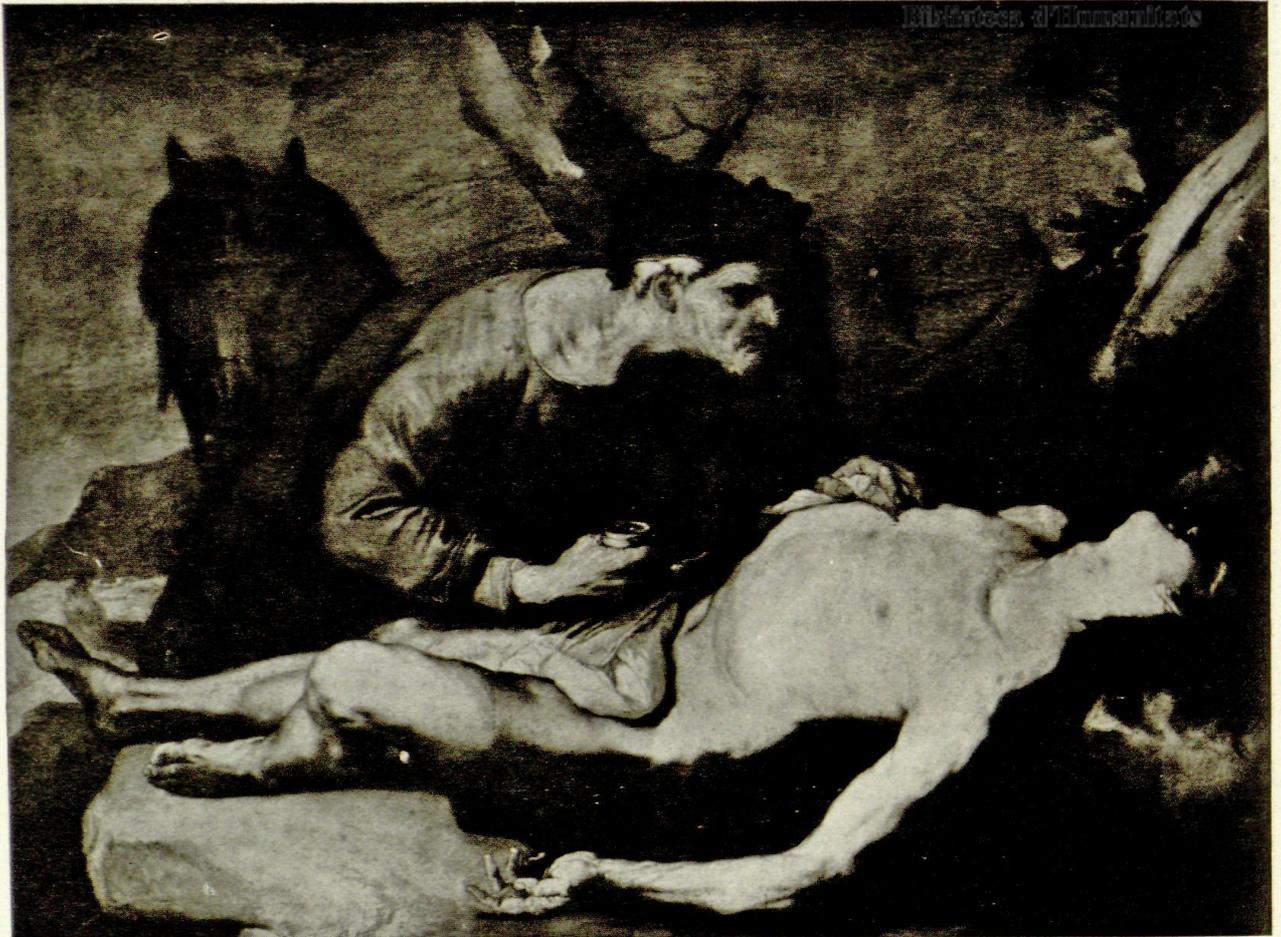
te de la paternidad de Ribera sobre ese lienzo, y luego de manifestar haberlo examinado detenidamente, añade que «ese retrato tiene todas las cualidades del eminente pintor y el especial mérito de figurar un hombre con los cuatro remos, cosa poco frecuente en la obra de Ribera.» Por lo visto ¡al notable crítico se le volvió de espaldas el santo ese día! Uno de los últimos directores del Museo, el señor Ed. Lebel, distinguido pintor y eminente aficionado al arte, no cometió el mismo yerro. En el *Catalogue des ouvrages de peinture et de sculptures appartenant à la ville de Rouen*, que publicó en 1890, devolvió a Velázquez, no por eso sin algunas restricciones, *El hombre del mapamundi*; por exagerada prudencia, y, escrúpulo excesivo, sólo lo atribuyó al autor de *Los Borrachos*, no atreviéndose a afirmar en absoluto la paternidad. Esa reserva, — por lo que se refiere a la atribución de obras artísticas, no es corriente entre los directores de museos públicos, y mucho menos entre los aficionados, más propensos a exagerar en sentido contrario, — es, por tal razón, muy digna de ser señalada; a pesar de que, en este caso, haya de ser comentada. En el día, no cabe ya duda de que dicho retrato es obra indiscutible de Velázquez. ¿Qué otro pintor, que no fuese el de Felipe IV, hubiere podido modelar con abundancia de color, y tan soberbiamente, la cabeza del personaje representado y la mano que señala el mapamundi, ni expresar con tanta armonía y tanta precisión las tintas negras, pardas y aceitunadas del traje? Todo lo más, es dable mostrar alguna dureza y sequedad; lo que lleva a

suponer que ese lienzo fué pintado entre los años 1625 y 1629. La factura recuerda la de los retratos de cuerpo entero de Felipe IV y de su hermano Don Carlos, pintados por esa época. Atestigua esa obra las mismas dotes de observación y de sinceridad de esotras. Ya maestro consumado, ciñese Velázquez al modelo, en ese lienzo grave y subjetivo. Ni invención, ni artificio en el claro-oscuro: la única preocupación del autor redúcese a buscar la vida y la verdad. De ahí que posea tanta expresión ese rostro atormentado, enérgico, de cabellos negros y abundantes, de ojillos chispeantes de malicia y hundidos bajo las cejas, de nariz gorda y hurona, belfo, y de boca sarcástica, medio cubierta por enhiesto y negro bigote. La mano, en actitud de indicar con un dedo el mapamundi, está



VELÁZQUEZ

FRANCISCO II DE ESTE (MUSEO DE MÓDENA)



JOSÉ DE RIBERA

EL BUEN SAMARITANO (MUSEO DE RUAN)

sorprendida del natural; y rima perfectamente con la expresión del rostro, de singular realidad. En el ánimo del espectador queda una duda: ¿El personaje está serio, o se burla del que le mira?

No insistiremos lo bastante sobre la prodigiosa ejecución de ese cuadro, de tan sobrias y vigorosas tintas, y sobre su exactitud, su justeza absoluta y el vigor de la ejecución.

En un folleto que publicó, en el año de 1881, a propósito de las atribuciones dadas a unos cuantos cuadros de la galería municipal, no pone en duda, el señor Gastón Le Bretón, director honorario de los Museos de Ruán, que *El hombre del mapamundi* no sea obra de Velázquez. En el rictus de ese hombre indicando con el dedo el globo terráqueo, en esa equívoca sonrisa, encuentra el crítico

de arte un muy cercano parentesco con la sonrisa del bebedor de *Los Borrachos*, en el momento de apurar la copa rebotante de vino. Según el señor Gastón Le Bretón, el rostro, las manos, el cuello, están tratados como en el retrato del *Niño de Coria*. Presenta el vestido los mismos colores y análoga hechura que el de *Esopo*. En fin, según ese inteligente y perspicaz escritor, todo recuerda — son sus palabras — el toque firme, justo y craso del autor de *Las Meninas*. Pero no se trata de justificar que ese cuadro sea de Velázquez. No hay ya quien lo dude. Se quiso ver en ese retrato a Galileo explicando la rotación de la tierra, y, también, a Cristóbal Colón mostrando el Nuevo Mundo que iba a descubrir; por más que el personaje ningún parecido guarda con el tipo tradicional de esos grandes hombres. Demás que, cuadros



EL HOMBRE DEL MAPAMUNDI
POR VELÁZQUEZ. (MUSEO DE RUAN)



RETRATO, POR VELÁZQUEZ
(PINACOTECA DE MUNICH)



RETRATO, POR VELÁZQUEZ
(MUSEO DE BERLÍN)

de tal naturaleza no fueron de la cuerda de Velázquez. Más probable es que nos encontremos frente a una de esas pinturas de bufones, hombres de placer, tan numerosos entre la servidumbre de Felipe IV y que, amenudo, sirvieron de modelo al artista sevillano.

En un artículo salido a luz en la *Gazette des Beaux Arts* en el año de 1893, dice el señor Gonse, que no sorprendería que años después de haber terminado *El hombre del mapamundi*, hubiera Velázquez vuelto a trabajar en él, retocando o pintando de nuevo la cabeza, sirviéndose para los retoques de su cuadro *Pablillos de Valladolid*, figura de cuerpo entero del gran Museo de Madrid, universalmente conocido. Los señores León Bonnat y Don R. de Madrazo, sustentan igual opinión, que compartía, a

su vez, Don Aureliano de Beruete: «si no fuera por la barba afeitada, en el retrato de Ruan, — escribe el docto historiador, — existe parecido entre las dos fisonomías, y... es fácilmente posible sacar la consecuencia, de que Velázquez en su incesante rebusca de la reproducción verídica de sus modelos, reemplazó la cabeza primitiva por la de *Pablillos de Valladolid*, dejando en el mismo estado de

antes las demás partes del cuadro.» Y ello es muy posible.

¿Cómo pudo esa obra de Velázquez llegar hasta Ruan? Nadie lo sabe. Al empezar la Revolución francesa, en el año 1789, se hallaba en el *Bureau des Finances*,

construido a expensas del cardenal Jorge de Amboise, en la esquina de la plaza de la catedral y de la calle *Petit Salut*. ¿Cómo fué a parar allí? Solo conjeturas cabe establecer. Quizás merced a una serie de circunstancias del comercio marítimo pasó ese lienzo de España a Ruan. Sabemos que desde el siglo xvi eran frecuentes las relaciones por mar entre la península y la Normandía. Tal vez lo trajeron de Flandes, que tenía a la sazón las relaciones consiguientes con la corte de Castilla, por ser españoles sus gobernadores



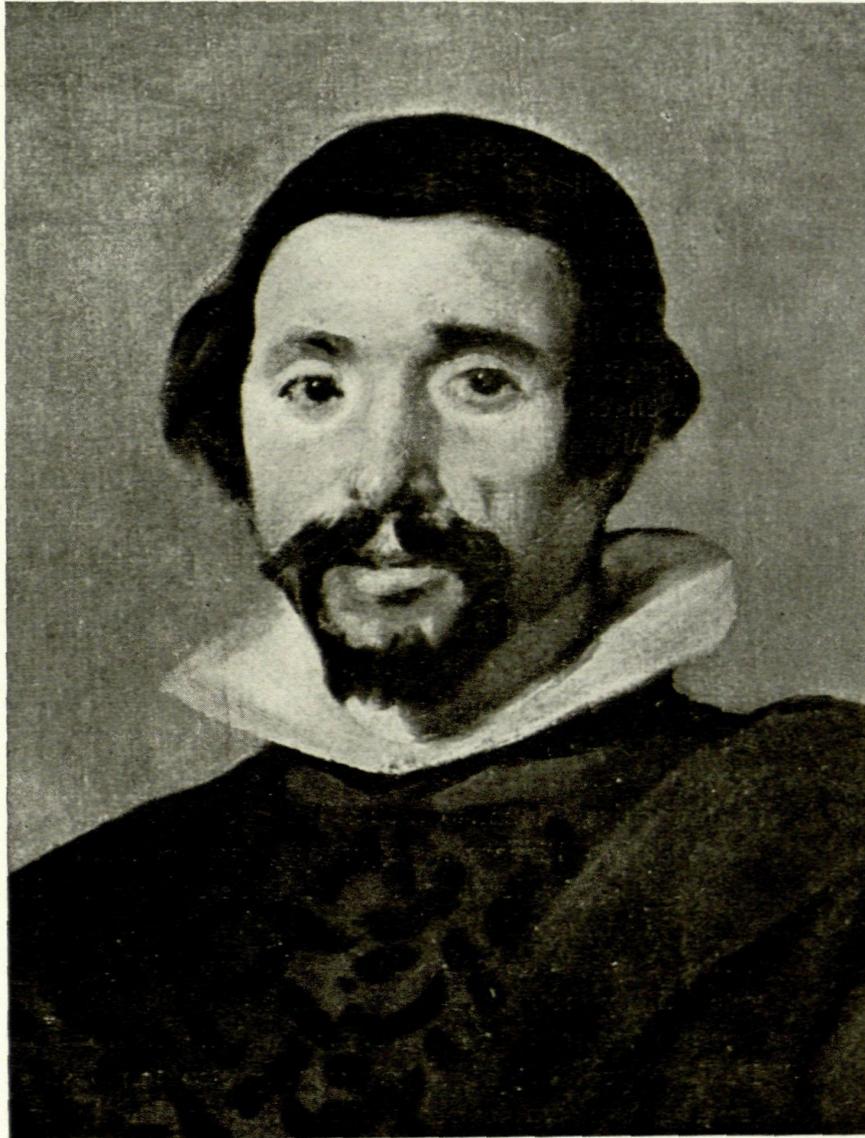
VELÁZQUEZ PABLILLOS DE VALLADOLID. (MUSEO DEL PRADO)

y funcionarios. Probablemente cuando el decreto del gobierno de la República Francesa del 5 de Noviembre de 1790, mandando a las Autoridades departamentales establecer el inventario de los objetos de arte existentes en los edificios públicos, iglesias, castillos, y monasterios suprimidos e indicar los que era menester conservar, fué *El hombre del mapamundi* depositado, con muchos otros cua-

dros más, en el convento de frailes dominicos, donde se instaló más tarde la *Prefecture de la Seine Inférieure*. Ese es el motivo de que, desde el principio, formara parte del Museo de Ruan esa pintura, del cual siguió las vicisitudes. Desde el antiguo convento de los

Por fin, en 1886, quedó definitivamente colocada en el Museo edificado en la calle Thiers, frente al jardín público.

El hombre del mapamundi, al igual que muchas más del gran pintor sevillano existentes fuera de España, viene a pregonar las



VELÁZQUEZ

PABILLOS DE VALLADOLID (FRAGMENTO)

frailes dominicos, pasó la colección municipal a las salas de la planta baja de la Abadía de San Ouen; luego por decreto del XIV fructidor del año VIII, se ordenó se trasladara al antiguo colegio de Jesuitas, en la calle Bourg l'Abbè; en 1866 se dispuso fuese instalada en las salas del segundo piso del Ayuntamiento.

altas cualidades de ese artista, que en pleno siglo xvii dió resoluciones pictóricas a problemas que centurias después han preocupado a los que, paleta en mano y pincel en ristre, inquietan las bellezas del natural, para fijarlas en el lienzo.

PAUL LAFOND.

(1576? - 1636)

I

TODO respiraba júbilo en la ciudad de Valladolid al comenzar el siglo xvii. Asiento constante de monarcas había sido aún con el carácter transitorio y movedizo propio de los antiguos reinados, hasta que Felipe II, desdeñando el hogar en que naciera, trasladó sus reales a Madrid, al parecer definitivamente. Empero los vallisoletanos no olvidaban sus glorias pasadas, ni desaparecía el enojo motivado por una preterición que tuvieron por injusta y perjudicial a su ciudad, aguardando en silencio llegara ocasión propicia para tomar satisfactorio desquite. La sucesión de la corona en el débil hijo de Felipe II les esperanzó de tal manera, que sin pérdida de tiempo comenzaron a trabajar en su designio. Las riendas del Estado no fueron, en realidad, empuñadas por el nuevo monarca, sino por su favorito el Duque de Lerma, y tal arraigo gozaba éste en Valladolid que en su valimiento depositaron todos una confianza plena. Así, ocultamente primero, públicamente después, trabajó el de Lerma sin descanso hasta que Felipe III trasladó su residencia desde las orillas del manso Manzanares a las del caudaloso Pisuerga. Aquí le ayudaban muchos elementos de valía; la antigua nobleza que aún conservaba un arraigo prepotente, el Ayuntamiento con su regidor D. Antonio de Ulloa y muchos regidores de prestigioso nombre, entre los que descollaba el capitán D. Francisco Calderón, representante del Duque de Lerma; empleándose constantes embajadas, comunicaciones escritas e instrucciones confidenciales, hasta que vencidas cuantas dificultades salieron al paso, vieron cumplidos sus anhelados deseos, entrando los reyes en Valladolid el 9 de Febrero de 1601 para establecer aquí la corte de España, mucho más efímeramente de lo que los confiados vallisoletanos suponían.

Despoblóse Madrid. Todos los aditamentos palaciegos; títulos nobiliarios, gente de

armas, juntas y centros oficinescos, mercaderes, hombres de negocios, andantes en corte y hasta las mozas de partido; todos en tropel a Valladolid vinieron, sin faltar en el séquito real un escogido grupo de artistas y de poetas. El Duque de Lerma era inteligente en cosas de arte, aquí proyectaba grandes obras, y era muy natural que, ansiosos de gloria y de fortuna, acudieran a la nueva corte buen número de pintores y escultores.

No alcanzaba entonces Valladolid el esplendor artístico irradiado en toda la centuria décimosexta. Berruguete, el mayor propagandista del florido renacimiento escultural, había muerto bastantes años antes; Juan de Juní, escultor eminentemente personal, le siguió después al sepulcro, y el inmenso grupo de discípulos cuyas obras casi igualaban a las de los maestros, y los escultores que sin tomar residencia definitiva en la antigua villa, aquí dejaban las muestras de su ingenio, ninguno pertenecía al mundo de los vivos. Esteban Jordán, lazo de unión entre dos períodos, no debió ver el siglo xvii. ¿Quiénes quedaban? Francisco del Rincón, Cristóbal Velázquez, Pedro de la Cuadra... algunos más que destellaban efímeros fulgores insuficientes para establecer una gallarda continuidad en la historia de la escultura de la nueva centuria.

La historia pictórica había tenido menos resonancia. El mismo Alonso González Berruguete que comenzó su carrera como pintor, casi llegó a abandonar los pinceles para dedicarse a la plástica o la talla en absoluto, y de entre los muchos que figuran en aquella época, sólo Gregorio Martínez merece el señaladísimo lugar que investigaciones recientes tienen el deber de asignarle.

Entre los escultores que vinieron a Valladolid con la corte, figuraba en primer lugar el milanés Pompeyo Leoni, quien en la iglesia del Escorial terminó de esculpir los peregrinos sepulcros de las familias reales man-



CABEZA DE SAN PABLO
POR GREGORIO FERNANDEZ

dados labrar por Felipe II. Seguía más aún que al sucesor de la monarquía, al favorito del rey; pues el Duque de Lerma intentaba hacer en el monasterio de San Pablo de Valladolid una imitación de San Lorenzo el Real, colocando también en el altar mayor dirigiendo sus preces al Altísimo, las efigies de sus nobles patronos y las de sus deudos los arzobispos de Sevilla y de Toledo. Leoni trajo consigo varios oficiales de los que con él habían trabajado, siendo uno de ellos Millán de Vilmercati, milanés también y emparentado en cierto modo con Pompeyo al casarse con la hijastra de éste, D.^a Catalina de Mora. Ayudó Vilmercati a su maestro en la ejecución de los modelos de yeso para las estatuas de los duques, y después siguió ocupado en diversas obras. Cuando el nacimiento del que luego fué rey con el nombre de Felipe IV, tuvo a su cargo algunos de los muchos trabajos decorativos que dieron realce a los suntuosos festejos celebrados para solemnizar tan fausto acontecimiento, encomendándole la construcción de un gran *templete* con nueve *figuras alegóricas* de tamaño natural colocadas en su frontispicio, cuyo monumento, siquier fuera transitoriamente, había de instalarse en el gran salón de fiestas y saraos del real palacio, trabajando unidos en dicha obra Millán de Vilmercati y Gregorio Hernández. Esto sucedía en el mes de Mayo del año 1605.

II

Aquí aparece por primera vez el nombre de nuestro artista como auxiliar o compañero del milanés Vilmercati en obras de carácter profano, cuando luego hubiera de ser maestro singularísimo y afamado en la imaginería religiosa. ¿Qué noticias hay de él anteriores a esa fecha? ¿Cuál fué el lugar de su nacimiento? ¿Cuándo vino al mundo? ¿Dónde transcurrieron sus años juveniles?

Ni la historia se completa nunca con el cabal y exacto conocimiento de los hechos probados, ni hay estudio biográfico que no deje lagunas inaccesibles a la mayor diligencia del investigador. Lo que se sabe de cierto

hállase mezclado y confundido con suposiciones más o menos razonadas, búscase el apoyo de autoridades que del asunto tratan, se alambican y sutilizan pequeños incidentes, o se recogen sino con fe al menos con respeto los vagos rumores de la tradición. Pero el trabajo resulta deficiente, no se llega al punto donde se quería llegar, no se sabe cuanto se deseaba saber. A veces estas penumbras, por lógicas compensaciones humanas, prestan cierto misterio atrayente e interesante por su misma indecisión, dando margen a conjeturas y disquisiciones opuestas.

Gregorio Fernández nació en Galicia. Así viene diciéndose hace mucho tiempo, aunque nadie señala con certeza el pueblo donde vió la luz por vez primera, y los que suponen fuese en Pontevedra tienen para ello el mismo fundamento que los que creen sería en Santiago, pues no hay absolutamente motivo ni indicio alguno justificativo. Solamente hace pocos años que con razón se dirigen las miradas hacia la villa de Sarria en la provincia de Lugo, y lléguese con el tiempo a confirmarse la presunción o desecharla por encontrar pruebas en contrario, lo cierto es que, hasta el presente, es la única indicación seria y formal, merecedora de tomarse en cuenta.

Su origen es indeciso; pero documentado. (1) Cuando el célebre escultor ordenó su testamento ante el escribano Miguel Becerra, mandó que se diesen ciento cincuenta reales a una iglesia de la villa de Sarria; su viuda pasó largos años sin cumplir esta voluntad solemnemente ordenada, y al testar ella a su vez el 21 de Abril de 1661, debióle remorder la conciencia tan lamentable olvido, por lo cual, pretextando no haber hallado ocasión de remitir el dinero, ni persona que lo llevase, mandaba desde luego se enviara dicha cantidad a su destino. Este legado hecho a un pueblo de Galicia tan distante de Valladolid, hace suponer la posibilidad de ser un recuerdo al punto de su nacimiento, a la

(1) Los testimonios o pruebas de los hechos reseñados en este artículo, se hallan insertos en su mayor parte con una extensión que aquí no sería propia, en nuestro libro *Estudios Histórico-Artísticos*.



REPRODUCCION, THOMAS-BARCELONA

BAUTISMO DE JESÚS
POR GREGORIO FERNÁNDEZ

iglesia misma donde recibiera las aguas del bautismo. Ciertamente es que, a consecuencia de la noticia, se han practicado en Sarria investigaciones sin resultado alguno; como no las dan en poco ni en mucho cuantas han intentado muy ilustrados y eruditos gallegos para ampliar la biografía de su esclarecido paisano, lamentando ellos mismos que dentro de su propia tierra les sea imposible contribuir en un ápice a una empresa de orgullo regional.

¿Puede asegurarse el año en que nació? Se ha partido hasta ahora de una base muy endeble cual es la inscripción de su retrato, de que más adelante hablaremos; y esa inscripción no merece una ciega confianza. En este momento puede presentarse otro nuevo dato acabado de recoger en el archivo de la Real Chancillería, dándonos una fecha tal vez completamente exacta o por lo menos muy aproximada, permitiendo anunciar que Gregorio Fernández nació el año 1576. Decía el escultor, actuando como perito en un litigio sostenido por su compañero Pedro de la Cuadra el año 1610, que era de edad de 34 años, y la sencilla operación de resta nos da aquella fecha. Pudiérase argüir que estas declaraciones juradas nunca eran de una puntualidad absoluta; pero llama la atención que siempre solían añadir el concepto de «poco más o menos» y Gregorio en este caso no empleó términos dubitativos ni aproximados, sino que manifestó en redondo los años que tenía: «Dijo ser de edad de treinta e cuatro años e lo firmó de su nombre. = Greg.^o Fernández.» (2) Si pues nació el 1576 tendría 25 años el 1601 cuando Felipe III vino de asiento con su corte a Valladolid.

¿Cuál fué el verdadero apellido del escultor, Hernández o Fernández? Tan posible es la confusión paleográfica, que en las escrituras de su tiempo se lee indistintamente de uno y otro modo; pero las mayores y eficaces pruebas obligan a denominarle *Gregorio Fernández*, sobre todo por ser así como él

firmaba en cuantos documentos se registran.

De su adolescencia, de su edad juvenil, no hay noticia alguna. Aparece en Valladolid trabajando para las obras reales el año 1605; pero antes de esa fecha ¿qué se sabe de él? ¿Estaba ya avecindado en la misma ciudad, o vino desde Madrid en compañía de los demás artistas palaciegos? Lo último parece lo más verosímil, y no se contradice por los rastros que de ciertas obras han dejado algunos historiadores. El 8 de Abril de 1605 le encargó Felipe III un Cristo yacente, que se expuso al culto en el oratorio del palacio real de Valladolid, trasladándole a Madrid el siguiente de 1606, cuando marchó la Corte, y gustándole mucho al Rey le conservó en su poder nueve años, hasta el 1615 que fué llevada la imagen en solemne procesión al convento de Capuchinos del Pardo, por lo cual se le conoce con el nombre de *Cristo del Pardo*, de donde se le mudó después a la parroquia del Buen Retiro de Madrid. (3) También, aunque sin fijar el año, consta por la autoridad de D. Bernardo de la Serrada, obispo de Indias, que Fernández hizo una imagen de *Santa Ana* para la Congregación de los Correos establecida en Valladolid, desde cuya ciudad se trasladó igualmente a Madrid al regreso de los reyes, llevándose en hombros todo el viaje e instalándola en una capilla del convento de Carmelitas con gran veneración y culto. Estos informes no alcanzan a retrotraer el nombre del escultor más allá del año 1605, y siempre en Valladolid durante la estancia de Felipe II.

Otro hecho debe mencionarse. En una capilla del convento de San Francisco de Valladolid, titulada de la Soledad, se leía antiguamente (hoy no existe esa iglesia) la inscripción conmemorativa de sus poseedores, y a continuación el año 1590. El retablo de esa capilla tuvo como historia central un hermoso grupo de *la Piedad* «obra primorosísima del insigne Gregorio Fernández» (4). Si en

(2) Toda la prueba documental relativa a este punto, se incluirá en la serie de artículos que publicamos con el título de *Pleitos de Artistas* en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*.

(3) *Historia del Santo Cristo del Pardo*. Noticias remitidas por D. Enrique Serrano Fatigati

(4) *Historia del convento de San Francisco, de Valladolid*, por Fray Matías de Sobremonte. (Manuscrito).

aquel año se hizo el retablo, ya entonces nuestro escultor labraba obras de primer orden; pero nótese que tendría alrededor de 14 años. No, esa fecha determina la construcción de la capilla; pero el retablo debieron colocarle bastantes años después.

Si es lamentable que de Galicia no vengan noticias o datos relativos a Gregorio Fernández, también Madrid se encuentra en igual caso. Este vacío imposibilita conocer los principios de su historia, de su vida, de sus obras primeras; porque Gregorio debió ir de Galicia a Madrid donde contrajo matrimonio con María Pérez, suceso que, aún afirmándose tan solo por conjeturas, hállese muy cerca de considerarse como verdadero. Su joven esposa fué hija de Santos de Palencia y María Pérez, cuyo apellido materno conservó la hija, al igual de los demás hermanos. Llamáronse éstos Magdalena Pérez, fallecida en Sevilla; Catalina Pérez, en Madrid, dejando por hijo a Pedro Manso, el cual fué a las Indias, marchando también al mismo reino hacia el año 1630 Juan Pérez, otro de los hermanos. Pues bien — y esto importa conocerlo para el caso presente — los suegros de Gregorio estuvieron avecindados en Madrid, residiendo tal vez en la modesta casa de su propiedad situada en la calle de la Paloma; allí la conocería el escultor y en Madrid se casarían

a fines del siglo xvi, trasladando muy pronto su residencia a Valladolid. Aquí les nacieron dos hijos: varón el primero, a quien pusieron el nombre de su padre, pero malogróse muy niño, pues le bautizaron el día 6 de Noviembre de 1605 muriendo el 20 de Junio de 1610; y otra hija llamada Damiana, que nació el 24 de Octubre de 1607, de la cual fué madrina Ana María Juní, nieta del célebre escultor de ese apellido. Vivía entonces el matrimonio Fernández en una casa de la calle del Sacramento, feligresía de la parroquia de San Ildefonso, fuera de las puertas del Campo.

¿Puede hacerse alguna indicación respecto al maestro que Gregorio tuvo? Sí, porque entre las nebulosidades que rodean su juventud, aparece un punto luminoso, y él nos indica que estudió la escultura en Valladolid, siendo discípulo de Francisco del Rincón.

El historiador del convento de San Francisco (5) dió interesantes noticias artísticas relativas a su casa, y hablando de la capilla de la Concepción o de los Riberas, construída el año 1567, expresa que la imagen titular es hermosísima y la hizo un famoso escultor llamado Rincón, maestro del gran Gregorio Fernández en sus principios. Quien escribía esto el año 1660 alcanzó a conocer al escultor gallego, y aún suponiendo que no tuviera



GREGORIO FERNÁNDEZ

DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ

(5) Fray Matias de Sobremonte. Obra citada.



GREGORIO FERNÁNDEZ

LA DOLOROSA

informes directos, complácese en manifestar repetidamente que se los suministraba el insigne pintor Diego Valentín Díaz, *bien noticioso de artífices de pintura y escultura*; añadiendo en algunos casos dudosos, que para él *montaba mucho* el juicio de Diego Díaz. Pues si este pintor colaboró en su arte respectivo en las obras de Gregorio Fernández, los informes que diera tendrían carácter fidedigno, y así no puede acogerse la afirmación del historiador franciscano como una ligereza o una vulgaridad. El Rincón a quien alude, era Francisco, el que labró en piedra las estatuas de San Pedro y de San Pablo colocadas en el exterior de la iglesia penitencial de las Angustias, y si no existen más datos para comprobar las relaciones del maestro y discípulo, los hay abundantísimos que demuestran los íntimos afectos sostenidos por las familias de Fernández y de Rincón, pues al casarse el año 1615 Manuel del Rincón, hijo de Fran-

cisco, fué Gregorio padrino de la boda y del primer vástago del nuevo matrimonio, estrechando constantemente ambas familias estos lazos de parentesco espiritual.

Admitido el hecho de que Francisco del Rincón fuera maestro de Gregorio Fernández *en sus principios*, resultarían dos hipótesis. Ese Rincón alcanzó el siglo xvii; pero se desarrolló plenamente en la centuria anterior. ¿Es que Gregorio estaba ya en Valladolid cuando vino Felipe III con su corte? Quizá, pero tampoco es inverosímil otra suposición. Llegó mozo a Valladolid, conocedor de su arte, oficial como entonces se decía, en el oficio de escultor — y nótese que en este concepto trabajó con Vilmercati — siéndole preciso entrar en el obrador de algún maestro para perfeccionarse y ganarse el sustento. El escultor de más nervio que existía, era Francisco del Rincón; con él se fué y con él trabajó, pocos años seguramente, mas los

bastantes para crearse allí sinceros afectos, haciendo recordar luego a los que en su juventud le habían conocido, esta primera época de su historia artística.

III

Al año siguiente de hacer Gregorio Fernández las figuras decorativas para las regias fiestas, le encargaba directamente la fábrica de la iglesia de San Miguel en Valladolid que labrase la *escultura del retablo principal*, cuya parte de ensamblaje y talla se encomendó a otros artífices. La imaginería constaba de nueve figuras de tamaño natural, otras nueve más pequeñas y un Padre Eterno, todas *redondas*, es decir, de bulto aislado, obligándose a hacer previamente los modelos a gusto del mayordomo de la iglesia. Abonaronle por la obra 4.280 reales y la escritura se formalizó el 26 de Octubre de 1606, siendo uno de los testigos Juan de Mendoza, escribano de su Magestad, hijo de Juan de Juní. Las relaciones con esta familia eran también de intimidad notoria como se detallará más adelante. El templo de San Miguel, uno de los primitivos fundados en Valladolid, con advocación de San Pelayo, se reedificó por completo en la época de los Reyes Católicos, y después fué demolido, ignorándose el paradero del retablo hecho en el siglo XVII, cuando la iglesia sufrió una nueva reforma.

Seguramente por este tiempo Gregorio adquiría con diversas obras, gran reputación y crédito. Si es que vino a Valladolid, como tantos otros, a manera de escolta real, cambió luego de propósitos, viéndose con un nombre y una personalidad propia, suficiente para alcanzar por sí solo honra y provecho. Dejó tranquilamente a la Corte que desandara el camino al retornar nuevamente a Madrid; y en Valladolid siguió y en Valladolid se arraigó por completo, haciendo de esta ciudad, no su segunda patria, sino su patria principal, su patria adoptiva.

Imposible es dar noticias documentadas de cuantas obras hizo; muchas son de evidencia pública, algunas quizá no estén calificadas con acierto, otras han desaparecido;

pero hay el suficiente caudal de ellas para ser bien estudiado y asignarle el relevante lugar que propios y extraños le tienen ya concedido en la historia de la escultura española.

Gran popularidad alcanzaron en Valladolid las procesiones de Semana Santa durante el siglo XVII por el número y mérito artístico de sus *Pasos* que figuraban en ellas, representando, como es consiguiente, imágenes religiosas o escenas de la Pasión de Jesucristo, llevadas en hombros por los cofrades. Ya en la anterior centuria se habían construido algunos; pero el escultor gallego dió un impulso especial a este género de obras, destinadas a conmover las grandes masas de público al recorrer por calles y plazas las efigies del Redentor, de la Virgen, de los Santos, y el obligado cortejo de sayones; uno tirando de la soga, otro con un caldero, aquel llevando un azadón; todos amenazantes, reflejando en sus caras innobles y patibularias el mayor extremo de degradación física y moral. Estas figuras, bien construídas y con movimientos francos, llevando los mismos desgarrados trajes que los hampones y pícaros descritos por Cervantes y Quevedo, eran el contraste necesario de los *pasos*, y al contemplarlos al aire libre, no sólo los habitantes de Valladolid, sino los de los pueblos comarcanos que en tropel acudían a ver las procesiones, se prosternaban de hinojos ante las sagradas imágenes con devoción cristiana, alzándose luego airados al ver aquellos *judíos* que escarnecían al Divino Redentor. Concluído el acto procesional, volvían los *pasos* a las iglesias Penitenciales respectivas, Jesús, La Pasión, Las Angustias, La Cruz y La Piedad; desarmábanlos entonces y guardaban las figuras hasta el siguiente año, para colocarlas nuevamente según instrucciones especiales que tenían anotadas en las cofradías. Con tan continuo movimiento se producían muchos desperfectos, y ya se condolían, a fines del siglo XVII, de hallarse algunas figuras *muy maltratadas*.

No es fácil precisar entre las conservadas en el museo vallisoletano cuáles son debidas a Gregorio Fernández, y cuáles a sus discípulos o imitadores; pero de algunas, sí. Una es-

critura del año 1614 nos dice que se obligó a hacer para la iglesia de La Pasión las imágenes de *Jesús Nazareno* con la cruz auestas, *Simón Cirineo* ayudando a llevarla, un *sayón* tirando de la soga, un *hombre armado* y la *Verónica*, pagándole dos mil reales sólo por

presentando el *Descendimiento de la Cruz*. De esta obra hay noticias incompletas, pues murió Fernández sin que la cofradía de La Cruz le pagase el importe, y aún después de fallecer la viuda continuaban con el débito. La hija Damiana con su esposo nombraron pro-



GREGORIO FERNÁNDEZ

LA VIRGEN DEL CARMEN ENTREGANDO LOS ESCAPULARIOS A SAN IGNACIO DE ESCOK

el *trabajo de manos*. Con el *sayón* que tira de la soga hace juego otro muy semejante, siendo excelentes y característicos ejemplares de ese género.

Aún sale en el día en las procesiones el *paso* que vulgarmente llaman *el Reventón*, por ser una gran máquina de mucho peso y atrevida composición con numerosas figuras re-

curadores para remover el asunto; mas si el litigio llegó a la Chancillería, no ha podido encontrarse hasta ahora ni en los pleitos fenecidos ni aún en los olvidados, por lo que no puede saberse el resultado que tuviera ni los incidentes y particulares a que seguramente daría motivo. Nos hemos de quedar, pues, sin conocer como acabó.

IV

Una de las cualidades inherentes a la escultura religiosa en España es la *policromía*. Ya desde la Edad Media todas las imágenes y la parte arquitectónica de los retablos se

doraban, pintaban y estofaban, continuando de igual modo al cambiar la educación artística con las nuevas doctrinas del Renacimiento implantadas en España algo después de comenzar el siglo XVI. Berruguete venía de Italia donde no se transigió con la escultura colorida, pues allí la monocromía imperaba; sin embargo, fiel a las tradiciones españolas, en cuantas obras hace destinadas al culto enlaza en legítimo maridaje la pintura con la escultura y arquitectura de retablos como impres-

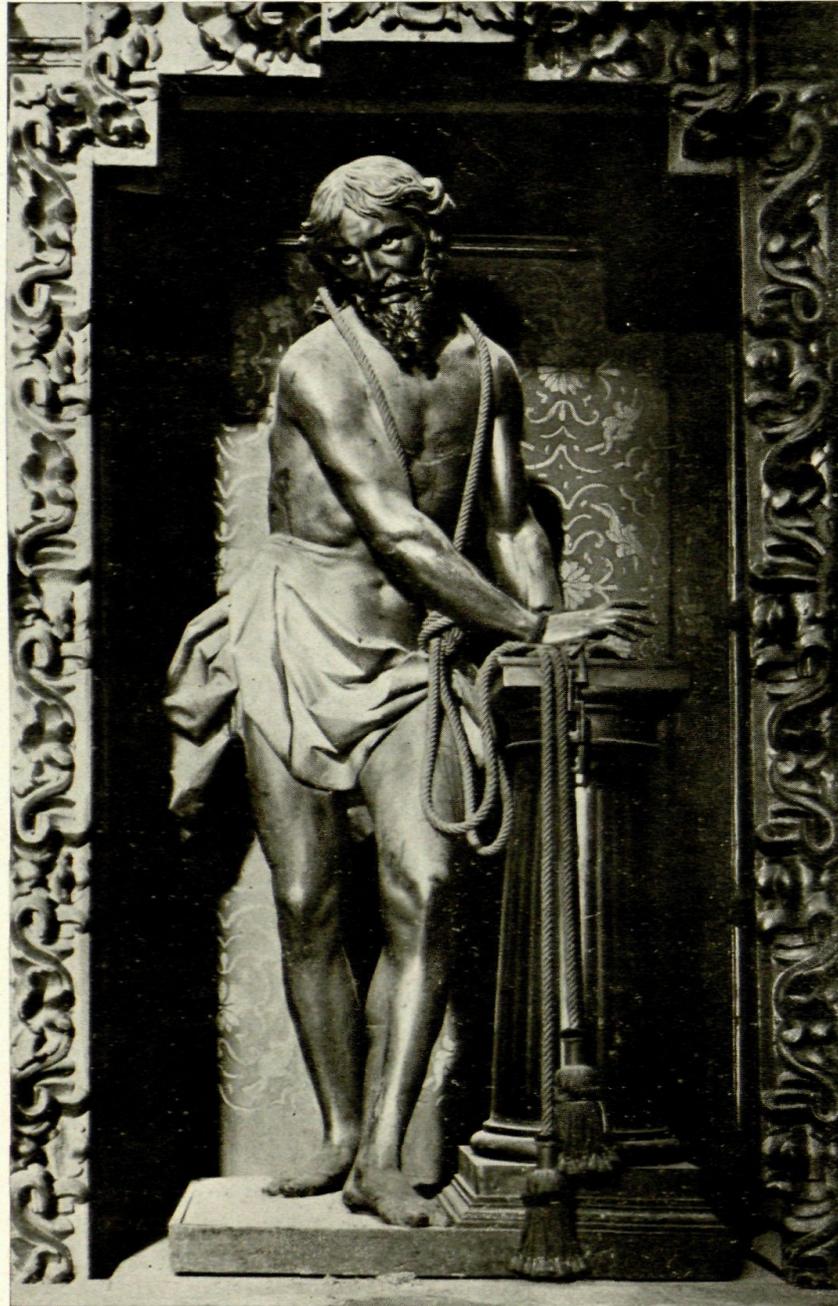
cindible complemento. Prescindiendo de razones estéticas, las cuales pueden dar argumentos a los partidarios de uno y otro sistema, aún sin entrar en el estudio de los tiem-

pos antiguos, en los cuales la escultura policromada no era cosa desconocida, lo cierto es que ésta ayuda a la imitación de los objetos reales, sin abdicar por eso de las condiciones elevadas en que debe colocarse el arte. Esas

imágenes de los *pasos* a que acaba de hacerse referencia ¿qué efecto producirían a las multitudes en la vía pública si fueran blancas como el mármol o entristecidas con los pardos tonos de la madera? Aún siendo grande su mérito artístico, no alcanzarían a mover la devoción ni el afecto del modo ingenuo y espontáneo que lo consiguen las imágenes pintadas.

Pero las obras de diversas épocas nos enseñan que el concepto y la técnica de la policromía varió considerablemente

en el transcurso de un siglo. Berruguete la consideró como elemento decorativo, nunca como fiel imitación de la naturaleza: hace dominar el oro de un modo absoluto, y con él for-



GREGORIO FERNÁNDEZ

CRISTO ATADO A LA COLUMNA

ma una gran masa en los paños, en la fauna, en los fondos mismos, pintando encima algunas partes y descubriendo luego el oro, por medio del *grafido*, para la imitación de las *estofas* con adornos adamascados o *romanos* y *grutescos*, todo ejecutado con una delicadeza extrema produciendo ricas y variadas combinaciones. En cuanto a la *encarnación* o pintura de los rostros y partes desnudas, era— así lo encargan por diversos contratos — de lustre y *pulimento* remedando el *esmalte*. Entonces el pintor de imágenes ordenaba su trabajo bajo un plán adaptado al estilo dominante; las carnes se pintaban al pulimento, y en lo demás el oro bruñido dominaba casi todo haciendo sobre él *transflores* coloridos y adornos grabados, que lo enriquecían artísticamente.

Al llegar la época de Gregorio Fernández entró de lleno la escultura pintada en la imitación de la naturaleza, rechazando los convencionalismos anteriores. No era él quien daba color a sus obras, sino un pintor que en

algunos casos sábase que fué *Diego Valentín* Díaz, uniendo sus nombres las dos personalidades más salientes que había en Valladolid en el primer tercio del siglo XVII. Mas aunque la reputación de Valentín Díaz era nota-

ria, aparece supeditado el pintor al escultor, pues en las condiciones establecidas de común acuerdo entre ambos artistas el año 1621 para *encarnar* y *pintar* las figuras de *Nuestra Señora*, *el Niño Jesús* y *San José*, destinadas a la iglesia parroquial de la Virgen de San Lorenzo, donde aún se conservan, establécese que se hará «por la orden que diese el señor Gregorio Fernández». Ya en esta época, las encarnaciones no son al pulimento, sino *mates*, diferenciándolas como más convenga con

toda propiedad, los vestidos coloridos al óleo con los mejores colores que se hallasen en Sevilla; el oro le gastan con tal parsimonia, que entra únicamente en el retoque de alguna cenefa o en los cabellos del Niño, y no le emplean bruñido como antes, sino molido



GREGORIO FERNÁNDEZ

SANTA TERESA DE JESÚS

únicamente, observándose que no mencionan para nada el grafido ni el estofado, pues ya no tenía razón de ser. El idealismo a que obedeció la policromía de la anterior centuria había dejado el sitio a una atenta y escrupulosa imitación de la naturaleza, y para que nada faltase, hasta los ojos los pintaban en cristal. Formado de esa manera el gusto público, acogían con entusiasmo así los inteligentes como los indoctos en el arte, las imágenes coloridas de Gregorio Fernández, el cual, convencido de su propio valer y de la estimación que de sus obras hacían, expresaba en esa misma escritura que el grupo había de pintarse de la manera «que más convenga y dijere el dicho Gregorio Fernández, como persona que desea que sus figuras luzcan bien y salgan *como cosa de sus manos.*»

En el grande y hermoso relieve de *El Bautismo de Cristo* encuéntrase algún resto de antiguos procedimientos, pues así el fondo como las peñas sobre que asientan las figuras se doró primeramente en conjunto, para luego pintar y aún estofar, ya que sobre las piedras hay un grabado de líneas horizontales que descubren el oro, produciendo una vibración colorida de tono caliente y armonioso. Tal vez sea éste el único ejemplar de la obra escultórica de Fernández donde aparezca, aunque modificado desde luego, el grafido del siglo XVI; porque el carácter general y dominante de su policromía es el de la imitación ingénua de la naturaleza, sin artificios de ninguna clase.

V

Avecindado en Valladolid nuestro escultor, fué su popularidad en aumento rápido, saliendo de los límites regionales. El estudio u *obrador* que tenía en la calle del Sacramento era ya pequeño para las muchas obras que le encargaban, y encontró favorable ocasión de instalarse en más amplios locales, tan apropiados para las obras de escultura como que ellos pertenecieron en su tiempo a otro escultor bien famoso, a Juan de Juní, y estaban en la misma barriada donde por entonces Gregorio vivía, aunque más hacia el ca-

mino de Simancas — hoy llamado paseo de Zorrilla — en la calle que decían principal e iba desde la puerta del Campo al monasterio de Santiespíritus. Murió Juní, y heredaron las casas sus hijos legítimos; pasando luego a ser propiedad de Juana Martínez viuda de Isaac de Juní, hijo también, aunque habido fuera de matrimonio, el cual fué escultor como su padre. La viuda creyó oportuno venderlas en pública subasta por sí y como curadora de los hijos que habían quedado, recayendo después de varios incidentes en el portugués Simón Méndez, bien conocido por las relaciones que sostuvo en Valladolid con el autor de *El Quijote*. Compró las casas el año 1602; pero al volver la Corte a Madrid con ella marchó Simón Méndez, quien las traspasó en 1612 a su primitiva dueña, la viuda de Isaac de Juní, disfrutándolas muy poco tiempo Juana Martínez, pues murió en el mismo año. Los hijos que dejó, nietos por consiguiente de Juan de Juní, acordaron luego enajenar las referidas casas, y precediendo las diligencias oportunas empezaron a echar pregones para «el que quiera comprar unas casas situadas en la Acera de Santiespíritus fuera de la puerta del Campo que fueron y quedaron de Isaac de Juní.» Algunos hicieron postura, pero Gregorio Fernández las pujó en trescientos ducados con una carga de ocho ducados de censo perpétuo, y no habiendo mejor ponedor a él, le fueron adjudicadas el día 23 de Mayo de 1615. «Que buen provecho y buena pro le haga», dijo el pregonero.

Así sucedió efectivamente. Ya con casa propia e instalado en sus nuevos obradores, consagróse el escultor con mayor entusiasmo al gran número de trabajos que le solicitaban de unas y otras partes, complaciéndose a la vez en los puros goces de la familia y en el afectivo trato de algunos compañeros de profesión. Con Gregorio vivía un hermano de distinto apellido, pues se le conocía por Juan Alvarez, era también escultor, y si puede saberse que murió el 8 de Marzo de 1630, se ignoran en cambio los demás particulares de su vida y las obras que hizo, seguramente muy impersonales, pues lógico es suponerle

sólo como auxiliar de Gregorio Fernández. Damiana, la hija de éste, contaba ocho años al trasladarse a la nueva casa; pero no habían de pasar más de cinco para llegar a contraer matrimonio con el escultor navarro Miguel de Elizalde, dotándola Gregorio con mil ducados para atender al sustento de las cargas matrimoniales, viviendo, no obstante, todos reunidos y trabajando Elizalde a jornal en los obradores de su suegro.

Así como son notorias las amistades de Fernández y los descendientes de Francisco del Rincón, sonlo, igualmente, las íntimas que sostuvo con los nietos de Juan de Juní, viéndose también enlazadas ambas familias como padrinos de bodas y bautizos, fiadores o testigos en los contratos de obras de arte y, lo que es muy significativo, testamentario Gregorio Fernández de Juana Martínez, viuda de Isaac, el hijo natural y predilecto de Juan de Juní, el año 1612; pero no figuró en el testamento de este mismo Isaac de Juní, muerto al acabar el año 1597, siendo, en cambio, testigo, Francisco del Rincón. Tal vez esos datos puedan tomarse como indicios de que en la última fecha, a las postrimerías del siglo XVI, no estaba aún en Valladolid el escultor gallego, y viniendo pocos años después conoció entonces a las familias Juní y Rincón, estableciéndose entre ambas afectos cariñosos

y conexiones artísticas. También debe hacerse constar que fué muy su amigo Diego de Basoco, ensamblador y a veces escultor, vecinos que habían sido cuando Gregorio moraba en la calle del Sacramento. Casó una hija de Basoco con el joven escultor Agustín Castaño, y al primer hijo que tuvieron sacó de pila el matrimonio Fernández. A éste dejó por testamentario su antiguo amigo, y la viuda de Diego de Basoco quedó tan pobre, que a su fallecimiento hubo de costear el entierro la sencilla y caritativa María Pérez, la mujer de Gregorio Fernández.

Tales noticias se comprueban con muchos pormenores, hojeando los libros parroquiales de la iglesia de San Ildefonso, en la cual nuestro escultor desempeñó por algún tiempo el cargo de mayordomo, manifestando su generosidad al ceder como limosna el alcance

que resultó en las cuentas de la parroquia. De los buenos y cristianos sentimientos que le adornaban hay varias pruebas, ya al dar como enterramiento una antigua criada que falleció en su casa, una de las mejores sepulturas de la iglesia, o mandando decir misas al expirar alguno de los oficiales que con él trabajaban. Cierta día encontraron a la puerta de su casa una criaturita que allí habían echado; quien la dejó ya supo lo que hacía, pues Gregorio Fernández no vaciló un momento



GREGORIO FERNÁNDEZ

SIMÓN CIRINEO

en recogerla y criarla por caridad en el seno de la familia, aunque murió poco después. Así era el hombre, y como el hombre era también el artista en sus obras, sencillo, honrado, cristiano.

Los escritores algo próximos a su época le califican de muy virtuoso, y recogen la tradición de que «no puso mano en escultura alguna sin prevenirse primero con la oración, ayuno, mortificación y penitencia.» El engranaje de los hechos personales que al azar se encuentran en diversos documentos, son minucias al parecer sin importancia alguna; pero ratifican por la misma espontaneidad con que entonces se expresaron, los juicios de generaciones posteriores, haciendo además vivir a los personajes en el ambiente de su tiempo con una realidad tal, que no necesita ser acompañada de comentarios ni añadir largas disquisiciones.

VI

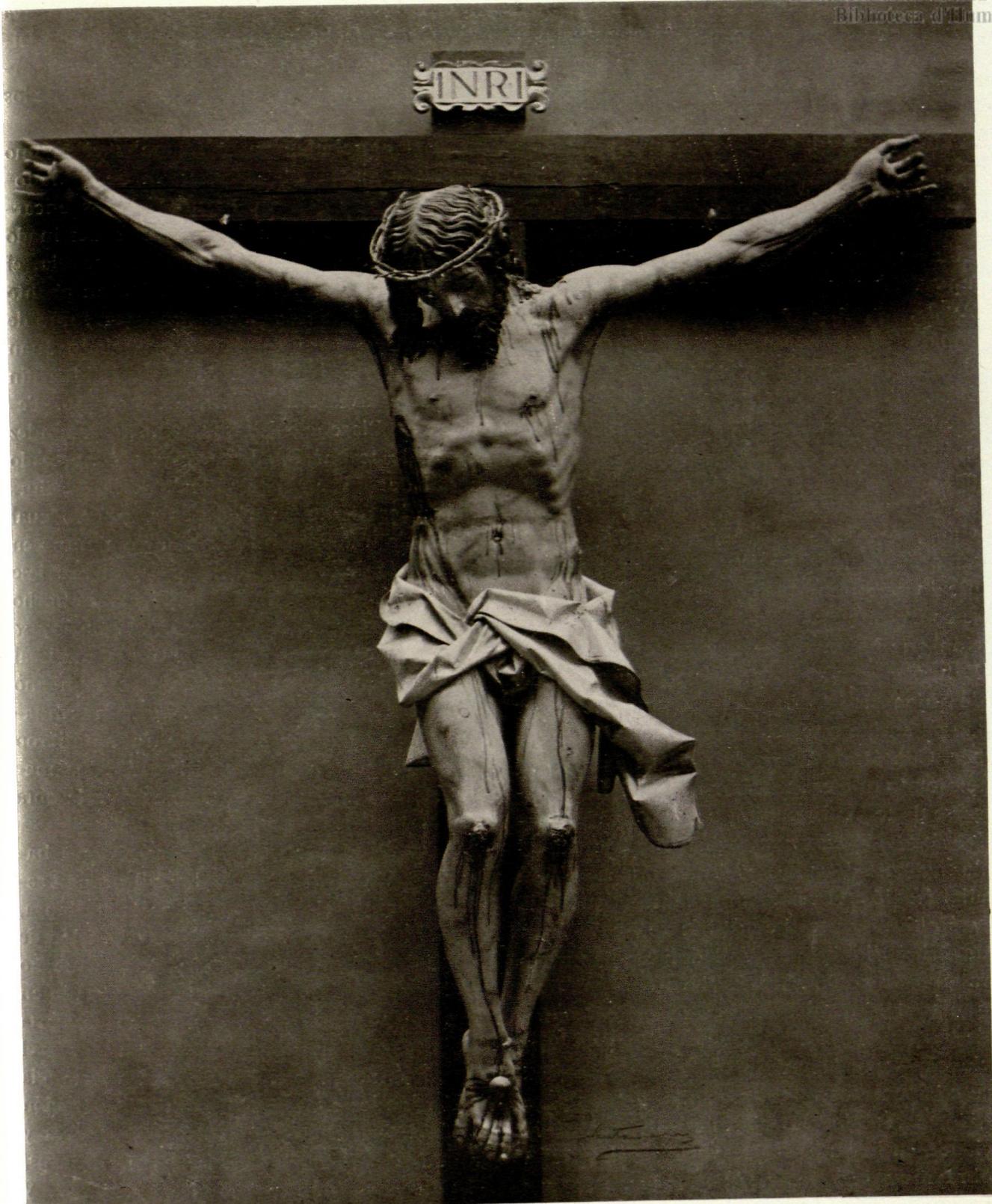
Doña Mariana Vélez Ladrón de Guevara, condesa de Triviana y viuda de D. Carlos de Alava, fundó en la ciudad de Vitoria el monasterio de Nuestra Señora de la Concepción de descalzos franciscos, concluyéndose la obra de fábrica el año 1617. En el siguiente, a 13 de Noviembre, se concertó la fundadora con «*Gregorio Fernández, maestro arquitecto y escultor*» para que hiciera los *retablos del altar mayor y colaterales* ajustados en 14.849 reales. Terminada la obra y habiendo añadido algunas figuras más de las convenidas, aumentaron 1.800 reales sobre la cantidad estipulada, cuyo total de 16.649 recibió el escultor el 28 de Julio de 1621. Dícese que las dos estatuas de piedra representando a San Antonio y San Francisco, colocadas en la portada, fueron también labradas por él; mas de ello no hay prueba alguna. Para la misma ciudad de Vitoria hizo otro *retablo* destinado a la iglesia parroquial de San Miguel, que se contrató el año 1624, colocándole mucho después, el 1632, y en cuya policromía intervino su amigo el pintor Diego Valentín Díaz.

Si la Condesa de Triviana depositó su

confianza en Gregorio Fernández para los retablos de su convento de la Concepción, la vemos luego a ella y a sus deudos en constantes relaciones con el artista. Tenía esta señora un sobrino llamado Juan de Orbea, monje en el convento del Carmen Calzado de Valladolid, sobrino asimismo de la Condesa de Oñate, hermana o cuñada de la de Triviana, y de los bienes que a su fallecimiento dejó la de Oñate, emplearon gran parte para obras de dicho convento, a condición de que la comunidad diera a las personas que señalase el padre maestro Fray Juan de Orbea, de entre las de la familia de ambas condesas, una capilla al lado de la Epístola donde se pusiera la imagen de *Santa Teresa de Jesús*. Era Juan de Orbea devotísimo admirador de Gregorio Fernández, y a éste encargó la escultura para colocarla «en un retablo muy rico», celebrándose luego en esa capilla tan suntuosa la canonización de la Santa «con la mayor ostentación, grandeza y autoridad que se celebró en el reino.» El patronato de la capilla de Santa Teresa se concedió a la Condesa de Triviana y faltando sus descendientes, a los Condes de Oñate. Terminan las escrituras que a esto se refieren, el 23 de Marzo de 1627.

A la vez, y para el mismo convento, había encargado Fray Juan de Orbea una imagen de *Nuestra Señora del Carmen*, eligiendo ¿cómo no? para artífice de la obra a Gregorio Fernández, pues dice «que es *el mejor maestro* que en estos tiempos se conoce.» La mayor parte del gasto fué satisfecho por Orbea, quien empleó crecidísimas sumas procedentes de sus deudos, así en las obras de arte como en las suntuosas fiestas celebradas en honor de Santa Teresa de Jesús.

Falleció la Condesa de Triviana el 17 de Noviembre de ese mismo año 1627, y teniendo que hacerse las tasaciones de los bienes que dejó, nombraron al amigo de toda la familia, a Gregorio Fernández, como perito para tasar las estampas y esculturas; por cuya operación testamentaria llevada a cabo el 4 de Enero de 1628, le fueron abonados cien reales.



☐ CRISTO DE LA LUZ
POR GREGORIO FERNÁNDEZ

El afecto personal del carmelita Juan de Orbea con el célebre escultor y el entusiasmo que espontáneamente sentía hacia sus obras, le convirtió en verdadero propagandista de su fama, lo mismo en Valladolid que en la región de Guipúzcoa, donde residían los señores de la casa de Ysasi, parientes de Orbea. Fundaron aquellos, o tomaron el patronazgo del convento de religiosas franciscas en la villa de Eybar y dispusieron la ejecución de un *retablo* para lo cual hizo la traza Pedro de Ayala, avecindado por aquellos contornos; súpolo Fray Juan de Orbea, y en carta de 2 de Agosto de 1624, le dice a su pariente Juan López de Ysasi que se holgaría no tuviese prendas con Ayala, pues en Valladolid habría quien por la misma costa lo hiciera más dignamente; alude a los retablos del convento de Vitoria encargados por la Condesa de Triviana, los cuales no hubieran podido ejecutarse en aquella comarca ni por el mismo precio ni con la misma bondad, y refiriéndose concretamente a la imagen de la Concepción que había de figurar en el retablo de Eybar, recomienda a Gregorio Fernández, de quien dice lo haría muy a gusto, por ser tan su amigo que echaría en ella todo su saber. Contéstale Ysasi bien convencido, pero temiendo que ese escultor no quisiera encargarse de todo el retablo pues sería para *hombre de tanto primor* muy pequeña la cantidad de tres mil ducados, y Ayala no pasaría de ella. Debió a la vez mandar la traza que hizo este último, pues al escribirle de nuevo Juan de Orbea dice que en Valladolid se han reído mucho al verla, y se la devolverá con otra que aquí ejecutaban. Nuevamente se ocupa de Fernández, hombre de muy ajustada conciencia, y por la amistad que les une espera se conforme con los tres mil ducados para todo el retablo. Lo cierto es — termina diciendo en la carta — que yo deseo salga esta obra muy insigne, y *seralo de manera que muerto este hombre, no ha de haber en este mundo dinero con que pagar lo que dejare hecho*. Como es de suponer después de tan entusiastas recomendaciones y expresivos elogios, el resultado fué encargarse Gregorio

Fernández de esta obra, pues por otra misiva de Orbea fechada en Valladolid a 28 de Diciembre de 1629 acusa recibo de ciertas cantidades a cuenta del retablo principal y de los colaterales.

Por aquel tiempo se ocupaba el mismo escultor en otra obra para fuera de Valladolid, pues de todas partes sucedían los encargos. Tratábase ahora de un *retablo* destinado al altar mayor de la catedral de Plasencia, el cual, sin duda, no le terminaba tan pronto como el Cabildo deseaba, por lo cual uno de los canónigos se valió del licenciado Juan Cabeza Leal, residente en Valladolid, a fin de que estuviese a la mira del trabajo. Temían en Plasencia faltase la vida a Fernández antes de acabar la obra, pues tan apretado andaba en sus enfermedades que le desahuciaron los médicos varias veces, por lo cual convenía trabajase sin pérdida de tiempo en la historia de la *Asunción*, porque si muriese quedase lo más principal del retablo hecho de su mano, *como el mejor oficial que hoy se conoce en el reino*. Parecióle a Cabeza Leal muy prudente la resolución, como asimismo a Gregorio Fernández por la quiebra ordinaria que en su salud tenía, y como lo pidieron lo hizo; redactando el comisionado dos memorias explicativas del estado en que la obra se encontraba.

Pero en el interín, varios canónigos habían escrito directamente al escultor con señales de alguna reprensión por la tardanza, lo cual le puso muy desabrido, y sabedor de ello Cabeza Leal le pesó infinito, porque no era bueno trabajase el profesor disgustado en obra de tanta importancia. Y en la carta donde cuenta estos y otros pormenores el año 1629, hace ver al Cabildo la importancia de Fernández como artista, la consideración tenida hacia él por los oidores, señores y grandes de España que le hacían encargos, asistían a verle trabajar en su obrador, y honrándole procuraban a la vez tenerle gustoso y contento. Háse estado la iglesia sin retablo doscientos o trescientos años — dice algo amoscado el buen Cabeza Leal — y teniéndole ahora a su cargo *el mayor oficial que*

se conoce, no sé en qué prudencia cabe quererle atosigar con prisas y palabras.

Si en Plasencia le estimulaban para que concluyese la obra abrigando el temor de que le sobreviniera la muerte, con más razón lo presentien los franciscanos del convento de Aranzaza, pues desde el año 1628 estaba haciendo el retablo de esa iglesia, y llegó el de 1635 sin darle por terminado. *Temiendo que el dicho Gregorio muriese antes de acabar los retablos*, el guardián del convento marchó a Valladolid con objeto de ultimar un concierto relacionado con el coste de las obras, poniéndose de acuerdo para abonarle cuatro mil ducados en tiempo de dos años, además de tres mil quinientos que ya tenía recibidos. La obra quedó concluída, pero ya tocaba a su fin la gloriosa carrera del escultor.

VII

Trabajada la naturaleza de Gregorio Fernández con enfermedades continuas y el ejercicio incesante de su profesión, años hacía que dudaban pudiese dar por concluídos los encargos pendientes. La familia que le rodeaba era muy reducida; su hermano Juan Alvarez murió el 1630; Miguel de Elizalde, casado con Damiana Fernández, falleció pocos meses después de contraer matrimonio, quedando ella viuda antes de cumplir los quince años y contrayendo segundas nupcias con el médico Juan Pérez de Lanciego, que también

murió, volviéndose nuevamente a casar Damiana el 7 de Febrero de 1633, cuando aún no había cumplido veintiseis años. Era el tercer marido, escultor, llamábase Juan Francisco de Hibarne, y como su antecesor Elizalde, trabajaba asimismo en los obradores de su suegro; pero con igual desgracia que los dos primeros, bajó al sepulcro pocos años después del matrimonio. Viuda ella, con un niño de corta edad que nació a fines del 1634, era la única familia que con María Pérez endulzaba las postrimerías del escultor, aunque acompañados de leales amigos admi-



GREGORIO FERNÁNDEZ

RETABLO QUE FUÉ DE SAN BENITO EL REAL



GREGORIO FERNÁNDEZ

LA PIEDAD

radores del artista, compañeros de profesión y respetuosos discípulos. Lleno de fe cristiana y después de hacer testamento, entregó su alma al Señor el 22 de Enero de 1636, enterrándole en la sepultura del monasterio del Carmen Calzado, adquirida el 1622.

Es muy frecuente decir que Gregorio Fernández murió a los setenta años, apoyándose para ello en la inscripción de su retrato puesto en la misma iglesia donde yacían sus restos mortales, rodeado de las obras maestras que su cincel produjo. Esto necesita analizarse para no caer en vulgares errores. Colocóse efectivamente en las paredes del crucero un retrato de busto pintado seguramente por su amigo Diego Valentín Díaz; pero ese retrato no tenía letrero alguno. Transcurrieron los años, y creyendo necesario conmemorar debidamente el personaje retratado, pusieron la siguiente inscripción: *Gregorio Fernandez insigne Escultor natural || del Rey-*

no de Galicia vecino de Valladolid, en || donde floreció con grandes créditos de su || abelidad, y murió el año de 1622 a los 70 de su edad. La fecha del óbito la equivocaron nada menos que en catorce años de diferencia. ¿Cómo tanta ignorancia? Muy sencillo. Los esposos Fernández adquirieron la propiedad de una sepultura el año 1622, y en la losa grabaron el nombre de los dueños y la fecha de adquisición diciendo así: *ESTA SEPVLTV || RA ES DE GRE || GORIO FERNĀ || DEZ SCVLPTOR || Y DE MARIA PE || REZ SVMGER || Y DE SVS HERE || DEROS Y SVBCE || SORES, AÑO DE || 1622.* Por esa razón dispuso desde dicho año de la sepultura para enterrar a su hermano Juan Alvarez el 1630, diciendo la partida de defunción: «No hizo testamento porque no tenía más hacienda que la que le dava su hermano, el cual le enterró en su sepultura en el monasterio del Carmen.» Debió este Juan dejar un



REPRODUCCION, THOMAS-BARCELONA



LA PIEDAD (FRAGMENTO)
POR GREGORIO FERNÁNDEZ

hijo, y el 1632 dice el mismo libro: «Murió un niño sobrinillo de Gregorio Fernandez escultor, enterrose en el Carmen *en la sepultura de su tío.*» Fallece el tercer yerno de Gregorio en 1635, y también dice la fe correspondiente de Juan Francisco de Hibarne «mandose enterrar en el Carmen *en la sepultura de su suegro.*» En cambio, los que finaron antes del año 1622; su hijo Gregorio en 1610, y el primer yerno Miguel de Elizalde en 1622, se enterraron en la iglesia o en el monasterio del Carmen. Aún no tenía la familia sepultura propia.

Pues bien, al honrar su memoria las generaciones subsiguientes ignoraban la fecha de defunción, y procediendo con ligereza censurable, tomaron el año puesto en la lápida como data de la muerte. Sin embargo, el letrero del retrato que hoy se guarda en el Museo de Valladolid, no dice lo mismo que copió Floranes en 1786, pues se lee: «*Murió el año de 1636 a los 70 de su hedad, en 22 de Enero.*» Cambióse la fecha a principios del siglo pasado, cuando divulgada la partida de defunción por el libro de Bosarte, creyeron no era digno sostener ante el público un error tan evidente, pues la fe de óbito dice a la letra:

«En Veintidos de Henero de este dho año de *seiscientos y treinta y seis*, murio Gregorio Fernandez el Ynsigne Escultor el qual Recibio los sacramentos y Hiço testamento y Codícillo ante Miguel Becerra escrivano de su Mag.^d mandó se enterrar en el monasterio del carmen calzado en su sepultura q̄ les Propia y por su anima cien misas la quarta parte en esta Parrochia a la qual tambien mando cinquenta Reales para ayuda de hacer la torre de limosna, testamentarios Maria Perez su muger y el P.^o Maestro fr. Ju.^o Lopez Prior del dho Conv.^{to} y lo firme fecho ut s.^a = El l.^{do} Fran.^{co} Nieto.»

Si al poner la inscripción primitiva en el retrato andaban tan mal informados respecto a la fecha de su defunción, cuando tan facilísimo era puntualizarlo a quienes residían en Valladolid, ¿qué autoridad puede tener el que allí también se diga haber muerto a los

70 años de edad? No, su vida fue más breve; pues si como ya queda dicho debe colocarse su nacimiento hacia el 1576 no pasaban de 60 próximamente los años que tuviera al morir. Corta existencia para tan grandes obras.

Solas quedaron las dos mujeres, madre e hija, y no es extraño que a pesar del fatal y prematuro desenlace experimentado por Damiana en sus tres primeros matrimonios, todavía aceptara un cuarto marido, pues no contaba ella entonces sino veintinueve años no cumplidos. Llamóse el último esposo Juan Rodríguez Gavilán, era mercader de lencería e hijo de mercaderes que debían gozar de buena posición y tenían su tienda en la plaza del Ochavo. Al vivir allí el nuevo matrimonio, consigo llevaron a María Pérez, la viuda de Gregorio Fernández, la cual dotó a su hija en dos mil ducados; pero sostúvose después a expensas de ésta y de su marido, porque tantas, tantísimas obras de arte, labradas por el célebre escultor, obras que como proféticamente decía Juan de Orbea, *después de muerto, no habría en este mundo dinero con que pagar lo que dejase hecho*, no pudieron en vida crearle una regular fortuna para legarla a su buena y amante esposa. Esta le sobrevivió veintisiete años, y tan larga viudez la pasó al menos tranquila entre la nueva familia que se había creado, y rodeada de sus hijos y sus nietos murió el 16 de Marzo de 1663, uniendo sus restos mortales con los de su esposo en la misma sepultura del monasterio del Carmen.

Entre los nietos que Fernández dejó, merece consignarse a quien llevó precisamente el nombre del escultor, a Gregorio Rodríguez Gavilán, relator de la Chancillería y cofrade de la penitencial de la Pasión, en cuya iglesia vería constantemente los célebres *Pasos* ejecutados por su abuelo. Mucho figuró Gavilán por costear gran parte de las obras hechas para reedificar el templo en los años 1666 a 1668, época en la cual, por el incesante movimiento de estilos arquitectónicos, tocóle el turno al período Churrigueresco, dejando allí su nombre el arquitecto Felipe Berrojo,

venido a Valladolid desde Medina de Rioseco para transformar una pequeña iglesia de época y carácter muy distinto. Después, piérdese ya toda huella de la descendencia de Gregorio Fernández.

VIII

Difícil es hacer un catálogo de las estatuas y relieves debidos al cincel de tan eximio escultor, pues la pluma se detiene ante la duda de que sean ciertas cuantas obras le atribuyen, y la seguridad, en cambio, de ignorar otras de las cuales no hay noticias. Sin embargo, documentadas unas por tradición constante, y razonada otras, hay bastantes para apreciar su estilo, sus caracteres, las cualidades que le distinguen. Muy sensible es no poderle encontrar en sus mocedades, pues desde las primeras esculturas de él conocidas se le ve ya residiendo en Valladolid, formado el artista y en la plenitud de facultades, adquiriendo tal fama, tal ambiente de popularidad como pocos escultores españoles han alcanzado en vida. Felipe el Borgoñón, Berruguete, Giralte, Juní y tantos otros de los que antes de él habían florecido en Valladolid, si merecieron gran estima de sus coetáneos, no se identificaron tan estrechamente con el público: tendrían quizá más arte, más ciencia, más estilo; pero ni en lo humano eran tan humanos, ni en lo divino tan divinos. Además, fueron muchos, formaban legión, luchaban entre sí teniendo unos y otros a su lado partidarios entusiastas, y, también, a veces detractores; la gloria, pues, se repartía entre varios, los discípulos competían en ocasiones con los maestros, y tan saturada de Arte se hallaba la centuria décimosexta, que aún el gran Berruguete destacándose por encima de todos y logrando elogios merecidos de compañeros profesionales, no llega a despertar el entusiasmo general que logró durante su existencia Gregorio Fernández. La época había cambiado, ninguno de los escultores que llegaron hasta las primeras decenas del siglo XVII, ninguno de los auxiliares o discípulos de Fernández podía parangonarse con el maestro; encontrábase éste sólo y úni-

co en Castilla, dominaba sin contrarios, y cuando se veían en público sus obras construídas sabiamente e impregnadas de espíritu cristiano, todos las comprendían, entusiasmándose ante ellas con fervor religioso y con admiración hacia el artista que las había creado.

Muchos textos, muchas citas pueden entresacarse de su propia época que así lo demuestran, y no hay sino recordar lo que decían Juan de Orbea, Juan López de Isasi y el comisionado de Plasencia; pero aún estos juicios coetáneos pudieran encontrar similares, si la investigación acertase a ver documentos y cartas íntimas relacionados con otros artistas; tampoco es excepcional que al pié de su retrato estampase la generación subsiguiente conceptos laudatorios; lo que sale ya de límites corrientes, lo que tal vez no se encuentre repetido, es la forma de redactar el párroco de San Ildefonso la partida de defunción, pues no se contenta con decir el nombre, apellido y profesión del feligrés fallecido, sino que escribe: *murió Gregorio Fernández el insigne escultor*, y cuando dos meses después falleció también su pequeño nieto, vuelve a repetir el cura: *Murió un niño de Doña Damiana Fernández viuda, hija de Gregorio Fernández el insigne escultor difunto*. Esta calificación espontánea, ajena por completo al formulario corriente, es una consagración de la fama alcanzada por el insigne artista expuesta con la ingenuidad de quien a todas horas, en todos momentos, oía pregonar los relevantes méritos de Gregorio Fernández.

Gran número de obras debidas a su mano tiene repartidas por España, mas en Valladolid es donde puede mejor ser estudiado por el conjunto de esculturas que hay, así en el Museo como en las iglesias. El estudio de la anatomía habíase proclamado en el Renacimiento como condición indispensable, y Gregorio siguió los mismos preceptos; pero sin las exageraciones miguelangelescas que caracterizan a sus predecesores, modelaba el cuerpo humano con el razonamiento inteligente que proporciona el exacto conocimien-

to de las formas, depurado con un fino sentimiento artístico, y sin salir del Museo de Valladolid puede estudiarse bien como trataba los desnudos. Aquí está el *Cristo de la Luz*, bellísima imagen colocada antes en la iglesia de San Benito el Real, en la capilla a que dió nombre; el *Bautismo de Cristo*, uno de sus más notables relieves, que procede del Carmen Calzado, en donde la figura casi exenta de San Juan Bautista acusa una musculatura delicada y varonil a la vez, contrastando con el mayor desenfado que empleó en las de *Los dos Ladrones* Dimas y Gestas, del mismo modo que al sacar a escena los *Sayones* escarneciendo al Divino Maestro reproduce ingénuamente los tipos livianos, fuertes y groseros de los matones de su tiempo; y las Vírgenes, los Santos, cuantas imágenes sagradas produjo su cincel, todas están perfectamente construídas sin exageraciones de forma en las cabezas, en las manos y en su conjunto noble, alcanzando no sólo la belleza física ideal, sino un espíritu cristiano, un sentimiento de devoción propio de quien, como el Beato Angélico o nuestro Juan de Juanes, se preparaba religiosamente antes de comenzar a reproducir las facciones divinas.

Porque la belleza ultraterrena es la característica de toda su obra, así en la imagen de *Teresa de Jesús* hecha para el monasterio del Carmen Calzado,

como en la Virgen sosteniendo al Señor en su regazo, hermosa *Piedad* que se conserva en el Museo, y de cuyo asunto hizo otro grupo análogo para el convento de San Francisco, ignorándose hoy su paradero y el de la *Concepción* que en la misma iglesia había. Cuando en la penitencia de la Cruz le encargaron una *Virgen de las Angustias* — la *Quinta Angustia* que decían — bien debió conocer Gregorio Fernández la construída por Juan de Juní para la otra penitencial de este nombre, donde en sus altares se la rinde culto. Ardua empresa era competir con el gran escultor del siglo xvi; pero la crítica imparcial apartándose algún tanto de la opinión formada por la gran masa del público, aun reconociendo en ambas cualidades y bellezas de primer orden, se inclina a dar la primacía a la obra del siglo xvii. La acción de la figura está concebida de un modo distinto por ambos

escultores, sólo la cabeza elevando sus miradas al cielo en doloroso éxtasis, es igual al parecer en ambas obras; pero si las dos tienen la misma fuerza expresiva y dramática, hay tal vez un sello de más delicada belleza en la ejecutada por Fernández, siendo hermana gemela de la *Piedad* antes citada. También para la Cofradía de la Cruz hizo el Paso del *Descendimiento*, grande y movida composición de la que al principio hemos hablado, y en la misma igle-



GREGORIO FERNÁNDEZ

LOS DOS SAYONES

sia — próxima hoy a desaparecer — se guarda un bello *Cristo atado a la Columna* encuadrado en pintoresco marco de retablo churrigueresco. Otro hay también en la iglesia de San Nicolás, que se supone de Fernández, y uno más en el convento de Carmelitas de Avila.

De los grandes bajos-relieves, fragmentos de retablos destruidos, solo se conservan en el Museo el ya citado del *Bautismo*, y otro que representa a *Nuestra Señora dando el escapulario a San Simón Stok*, el primero de mérito tan superior, de cualidades tan completas y personales, que a su lado palidece y decae el segundo, en el cual se deja ver demasiado la mano de los auxiliares y discípulos que forzosamente había de emplear en los grandes y numerosos retablos encargados, no sólo de Valladolid sino de diversos puntos.

Consérvase en la iglesia de San Pablo una imagen de *Santo Domingo*, que como obra suya designan varios autores. Es hermosa la expresión del rostro vuelto hacia el Crucifijo levantado con su mano izquierda; pero tiene la figura mayor movimiento del que solía emplear en las imágenes sagradas. Además de adjudicársela Bosarte, lo expresa terminantemente quien escribía viviendo aún nuestro escultor (6), pues dice que «el Maestro fray Baltasar Navarrete adornó la capilla de nuestro Padre Santo Domingo, retablo y escultura artificada por el famoso Gregorio Hernández y de las más primorosas que obró.» En el libro Becerro de San Pablo, no mencionan el autor; pero se hace constar que la capilla de Santo Domingo está al lado de la Epístola en la Mayor: es una de las dos colaterales en la parte del crucero y su patronato recayó en los Torquemadas; si bien cuando después llegó a ser propiedad del convento, renovóla a su costa poniendo retablo y reja de hierro el año 1626. Esta fecha cae de lleno en la época de Gregorio Fernández.

Todas las esculturas de él conocidas están talladas en madera. ¿No labraría en otras

materias? Por excepción se le ha visto hacer figuras profanas decorativas el año 1605, vaciadas en yeso seguramente; mas no vuelve a encontrarse ningún otro caso análogo. Sus compañeros en la primera decena del siglo XVI ejecutan monumentos sepulcrales de alabastro, y a Fernández se elegía como tasador y perito de esas obras. Estimábasele, pues, como autoridad en la materia, aunque tal vez no se dedicara a ese género por entregarse de lleno, y de un modo absoluto, a la imaginería religiosa.

¿Se inició con Gregorio Fernández la decadencia de la escultura castellana? Diversas opiniones se han emitido al analizar este punto, mas los hechos son evidentes y a ellos hay que atenerse. Nadie podrá decir en presencia de sus obras que sea un artista de la decadencia; pero decadentes fueron sus inmediatos sucesores; mejor dicho: no dejó descendencia. Sus discípulos, sus imitadores, carecieron de arte y de verdadero espíritu religioso: tomaron del maestro lo puramente externo y lo desvirtuaron hasta llegar a la producción comercial y amanerada de las *imágenes de vestir*. Tan pública fué, a raíz de su muerte, la diversidad entre unos y otros, que ya el año 1642 encargaba desde Madrid la Duquesa de Alburquerque al pintor Diego Valentín Díaz, le comprase una imagen de la *Concepción* a la viuda de Gregorio Fernández, pero que fuera hecha por éste y no por el oficial que dejó, porque *de unas a otras hay muy gran diferencia*. Manifestación espontánea, con la cual, dándole carácter de mayor generalidad, hay que convenir al cabo de dos largos siglos.

Gallego fué Gregorio Fernández; pero no escultor gallego, sino escultor vallisoletano; la cuna de la nacionalidad oficial y esa gloria nadie puede combatirla, sin embargo, el desarrollo artístico y la historia misma del *insigne escultor* hállase tan íntimamente ligada con Valladolid, que esta ciudad le considera también con justo título como hijo suyo y como uno de sus timbres más esclarecidos.

(6) Fray Gonzalo Arriaga: *Historia del Colegio de San Gregorio hasta el año 1634*. (Manuscrito).



MUSEO DE MUNICH

COFRE DE NOVIA, ESTILO ALEMÁN. SIGLO XIV

ECOS ARTÍSTICOS

EL X CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE EN ROMA. — En los días 16, 17, 18, 19, 20 y 21 del próximo mes de octubre se celebrará en Roma el X Congreso Internacional de Historia del Arte, en atención al voto emitido por el último Congreso, que se celebró en Munich en septiembre de 1909.

El que va a celebrarse en la Ciudad Eterna alcanzará una especial importancia, puesto que se ocupará de la Historia del Arte en sus relaciones internacionales, y más particularmente de la historia de las relaciones artísticas entre Italia y los demás países.

El Congreso, que tendrá el apoyo oficial del gobierno italiano, y cuyo presidente de honor es el rey Víctor Manuel, cuenta ya con numerosas adhesiones de los más caracterizados propagandistas de los estudios histórico-artísticos de todas las naciones del mundo. Las Universidades italianas y casi todas las extranjeras estarán representadas en él. En su primera reunión tratará el Congreso de determinar la posición que la Historia del Arte medioeval y moderno debe de tomar ante las reglas históricas; lo que significa establecer sus métodos, sus fines y los límites de su desarrollo.

En la misma reunión se tratará, también, del puesto que le pertenece a la Historia del Arte en las Universidades, en los Institutos superiores y politécnicos, en las Escuelas, en las Academias de Bellas Artes y en los Seminarios eclesiásticos, y se adoptarán los medios más oportunos y los métodos especiales más convenientes para alcanzar el fin apetecido.

En las reuniones sucesivas se tratará de las re-

laciones artístico-internacionales entre los diversos países, de problemas generales de método, y de los trabajos realizados por los que más cultivan estos estudios.

Las discusiones se dividirán en las siguientes secciones:

- 1.^a Historia del Arte paleo-cristiano y medioeval hasta fin del siglo xiv.
- 2.^a El siglo xv.
- 3.^a Historia del Arte desde el siglo xvi hasta nuestros días; y
- 4.^a Período histórico-artístico, disposiciones generales para las obras artísticas, investigaciones de técnica artística y organización del trabajo común.

El Comité general, de acuerdo con la Junta organizadora, designará dos ponentes de los temas de interés general para discutirlos en las reuniones generales.

En el Congreso se admitirán los siguientes idiomas: italiano, francés, español, inglés y alemán.

Como complemento del Congreso, tendrán efecto las siguientes Exposiciones: de reproducciones fotomecánicas, de uno o más colores, para ilustraciones de obras de historia artística; de ejemplares de periódicos italianos que tratan de investigaciones de historia artística; de publicaciones que no se pueden encontrar en el comercio (catálogos de colecciones privadas de ventas, homenajes, etc.), y de muestras de papeles especiales para obras de Historia del Arte.

El ministerio de Fomento enviará grandes medallas de oro para premios.

El congreso concederá a los bibliófilos que tomen parte en las tareas del mismo un diploma de honor. Los españoles que hasta ahora se han inscrito son los siguientes:

En la sección primera:

Don José Puig y Cadafalch, «Area geográfica de la Arquitectura lombarda a fines del siglo XI».

Don J. Gudiol, «Los muebles litúrgicos en España en el siglo XIII».

Don J. Pijoán, «La pintura románica en España, y sus relaciones con el Arte románico en los demás países; y

Don Vicente Lampérez Romea, «Las Escuelas hispano-árabes de Arquitectura».

En la sección segunda:

Don Luis Tramoyeres Blasco, «Manifestaciones del Arte español en los siglos XIV y XV en Sicilia y Nápoles».

Don Elías Tormo, «Relaciones del Arte flamenco con los pintores españoles del siglo XV».

Don Salvador Sampere y Miquel, «La escuela catalana de Pintura a fines del siglo XV»; y

Don José Gestoso y Pérez, «Las últimas construcciones musulmanas en España».

Un programa definitivo y detallado será publicado en vísperas del Congreso, y se indicará en el mismo el máximo del tiempo que se concederá para el desarrollo de los temas, ya en las reuniones de las secciones, o en las sesiones en pleno.

Los congresistas disfrutarán especiales rebajas en los viajes por ferrocarril y por mar, en los museos, bibliotecas, etc., según se publicará oportunamente con el reglamento del Congreso.

Para toda clase de informes y noticias referentes a los alojamientos, los congresistas podrán dirigirse al activo secretario general del X Congreso de Historia del Arte, don Roberto Papini, Vía Fabio Massimo, 60, Roma.

La Junta Directiva de la Academia Nacional Española de Bellas Artes prepara cordial acogida a los congresistas españoles, y sin duda alguna que los festejos, organizados bajo la dirección del ilustre presidente de la Real Academia, señor Benlliure, alcanzarán éxito extraordinario.



JULIO MOISÉS

CAMINO DE LA ERMITA

UN PINTOR NOVEL. — Natural de Tortosa es el joven artista don Julio Moisés, cuyas son las tres obras pictóricas que reproducimos, una de las cuales, *Camino de la ermita*, ha sido premiada con tercera medalla en la última Exposición Nacional de Arte, celebrada últimamente en Madrid. El señor Moisés, que ha residido durante mucho tiempo en Andalucía, ha cursado en la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Cádiz, y de sus condiciones para el cultivo del arte a que se dedica, dicenlo bien a las claras las telas de que se ha hecho referencia, y que figuran, en reproducción, en estas páginas.

Se particularizan esos cuadros, por el carácter físico y moral de los tipos evocados con firmeza.

CONCURSO DE CARTELES. — El Sindicato hispano-argentino de turismo abre un primer concurso económico de carteles patrióticos, al que podrán concurrir los pintores y dibujantes españoles.

Se establecen cuatro premios: uno de 3.000 pesetas, otro de 1.000 y dos de 500, premios que han sido donados generosamente para este fin por el señor conde de Artal y se adjudicarán por el jurado que designe el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

El tema es el siguiente: «¿En qué forma ha de recibir la madre patria a una peregrinación cívica de sus hijos ausentes?»

Los carteles premiados, que pasarán a ser pro-

piedad del Sindicato hispano-argentino, han de servir para anunciar los viajes colectivos a España, que, con la base de una estricta cooperación y mut-

ualidad, han de realizarse semestralmente, partiendo las expediciones de los puertos de Buenos Aires, Montevideo, Veracruz y la Habana.

Los originales deberán presentarse sin firma, con un lema y acompañados de un sobre cerrado que contenga el nombre del autor. Se recibirán originales hasta el 31 de octubre, a las doce de la noche, en la secretaría del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

JUNTA DE ICONOGRAFÍA NACIONAL.

— En la última sesión celebrada por esta Junta fué leída la Real orden en que se le atribuye definitivamente el local que viene ocupando en el Museo Arqueológico Nacional, y una comunicación del Ayuntamiento de Caspe en que le piden noticias de retratos de los célebres compromisarios, quedando acordado que los señores Tormo,

Menéndez Pidal y Velasco informen sobre el particular, para contestar a la referida comunicación.

Se hizo constar en acta la satisfacción de la Junta por la otorgación del premio Martorell al ilustre miembro de la misma señor Marqués de Cerralbo, por su admirable trabajo arqueológico.

El señor D. Pablo Bosch manifestó que se han dirigido a él los señores que componen el Comité Van-Eyck, requiriéndole para que inicie en España



JULIO MOISÉS

EL SANTERO

la suscripción para el monumento a los hermanos Van-Eyck, que se elevará con ocasión de la Exposición Universal que ha de celebrarse en Gante el próximo año

En dicho monumento se esculpirán las armas de todas las naciones que contribuyan a su erección. Y allá desean que las de España figuren entre ellas, no sólo por el cariño que a nuestra nación profesan, sino por la soberanía que allí hemos ejercido durante tantos años. Una de las condiciones es que los que se suscriban por 100 francos tendrán derecho, mediante el pago de 25 francos más, a una medalla de plata conmemorativa del monumento.

Y como no habrá más medallas que las que los suscriptores pidan, y se romperá luego el molde, la Junta acordó suscribirse por los 100 francos y suscribir otros 25 para la adquisición de una de dichas medallas, que conservará en honor de los grandes retratistas hermanos Van-Eyck. También acordó la Junta que en el Comité español que con este motivo se organiza, que em-

pezará sus tareas en octubre, presidido por el conde de Romanones, y del que forman parte el duque de Alba, los pintores Villegas y Ferrant, los críticos de arte señores Doménech y Alcántara y otras ilustres personalidades, representen a la Junta de Iconografía los señores D. Elías Tormo, D. Pablo Bosch y D. Félix Boix.

El secretario, señor Pérez de Guzmán, inició luego la idea, aprobada por todos con entusiasmo, de celebrar para el próximo año, del 2 de mayo al 15 de junio, una Exposición de retratos selectos de españoles y de flores cultivadas en las distintas regiones de España. Y se acordó el nombramiento de una Comisión, que recabará del ministerio de

Instrucción pública y del Ayuntamiento de Madrid los recursos necesarios para llevar a cabo la idea.

BIBLIOGRAFÍA

I disegni del Museo Civico di Pavia. Collezione Malaspina. Renato Soriga. 100 tavole riproducenti a colori i più notevoli disegni della raccolta pavese. Alfieri & Lacroix. Milano.

De entre los trescientos dibujos de que consta la colección que al expresado museo legó el mar-

qués D. Luis Malaspina di Sannazzaro, fallecido en 1835, han sido elegidos cien de ellos que son los que, reproducidos, integran este tomito de simpática presentación.

Por escuelas aparecen clasificados en la siguiente forma: veneciana, 8; ferraresa, 1; boloñesa, 9; parmense, 12; lombarda, 3; genovesa, 8; toscana, 4; romana, 14; napolitana, 5; alemana, 12; francesa, 8, y flamenca, 14.

Nos permitiremos señalar, especialmente, la mayoría de los dibujos de autores alemanes, y,

además, el de Stefano della Bella (1610-1664); *Paesaggio con barconi*; el de Raimundo Le Fage, *Il serpente di bronzo*; el de José Ribera (?) *Il martirio de S. Bartolomeo*, etc.

Un conciso prefacio de don Renato Soriga, conservador del Museo cívico de Pavia, precede a las reproducciones, y en él advierte que la publicación obedece al deseo de dar a conocer los mejores ejemplares de la colección, y a obtener la comprobación de las atribuciones, propagando el conocimiento de tales dibujos.

En cuanto a las condiciones de estampación y reproducción de las obras a que se ha aludido, nada dejan que desear.



JULIO MOISÉS

EL PASTOR